

**LAURA DOLABELLA BARBI**

**O SISTEMA DAS ARTES EM BELO HORIZONTE**

Belo Horizonte  
Escola de Arquitetura da UFMG  
2022

**LAURA DOLABELLA BARBI**

**O SISTEMA DAS ARTES EM BELO HORIZONTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração:  
Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Orientadoras: Prof. Dra. Celina Borges Lemos  
Prof. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso

Belo Horizonte  
Escola de Arquitetura da UFMG  
2022

## FICHA CATALOGRÁFICA

B236s

Barbi, Laura Dolabella.

O sistema das artes em Belo Horizonte [manuscrito] / Laura Dolabella Barbi. – 2022.  
315 f. : il.

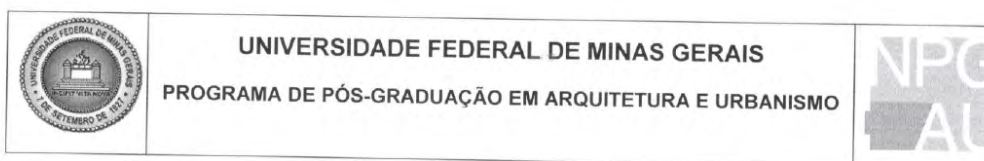
Orientadoras: Celina Borges Lemos e Rita de Cássia Lucena Velloso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arte – Teses. 2. Artistas – Teses. 3. Arte – Comercialização – Teses. 4. Museus de arte – Teses. I. Lemos, Celina Borges. II. Velloso, Rita de Cássia Lucena. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. IV. Título.

CDD 709.8151

# FOLHA DE APROVAÇÃO / ATA DE DEFESA



FOLHA DE APROVAÇÃO

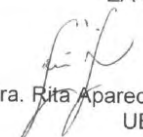
SISTEMAS DAS ARTES EM BELO HORIZONTE

LAURA DOLABELLA BARBI

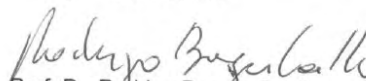
Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 30 de novembro de 2022, pela Comissão constituída pelos membros:

  
Profa. Dra. Celina Borges Lemos - Orientadora  
EA-UFMG

  
Profa. Dra. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro  
UEMG

  
Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira  
EBA-UFMG

  
Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho  
EBA-UFMG

  
Profa. Dra. Patrícia Thomé Junqueira Schettino  
UFOP

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2022.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)



## AGRADECIMENTOS

Às professoras Dra. Celina Borges Lemos e Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso, por me ensinarem tanto, pelo incentivo e por acreditarem na minha capacidade em concluir esse trabalho.

Aos meus pais José Henrique e Vera, pelo apoio e ajuda sempre. Sem vocês nada disso seria possível.

Aos amigos e familiares, pelo carinho e por estarem presentes, mesmo durante os momentos mais difíceis.

Aos Adidos Culturais André Chermont, Carlos Pachá e Helena Gasparian, que alargaram minha percepção sobre a cultura brasileira e a importância das artes visuais e da diplomacia cultural; e a todos os ex-colegas do Setor Cultural da Embaixada do Brasil em Londres.

Aos artistas Alisson Damasceno, Andrea Azzi, Aruan Mattos, Flávia Regaldo, As Talavistas, Binho Barreto, Carolina Botura, Clara Moreira, Cristina Marigo, Daniela Paoliello, Daniella Domingues, Dolores Orange, Fernanda Gontijo, Flávia Ventura, Giulia Puntel, Guilherme Cunha, Julia Baumfeld, Julia Panadés, Manuel Carvalho, Roberto Freitas, Maria Palmeiro, Marina Tasca, Pedro Veneroso, Renata Laguardia, Ricardo Burgarelli, Ricardo Reis, Roberto Bellini, Rodrigo Borges e Will, pela confiança e por todas as conversas e trocas ao longo desses últimos 5 anos.

À GAL Arte & Pesquisa e a todos seus colaboradores, apoiadores e visitantes, pelo aprendizado e oportunidade em experimentar outras maneiras de se pensar a arte.

À Cândida Lemos, pela atenção, disponibilidade, leitura e revisão deste trabalho.

Ao meu filho Tom, que me traz coragem e alegria para enfrentar todos os desafios dessa vida.

*“to be with art is all we ask”*

*“Oh Art where did you come from, who mothered such a strange being. For what kind of people are you: are you for the feeble-of-mind, are you for the poor-at-heart, art for those with no soul. Are you a branch of nature’s fantastic network or are you an invention of some ambitious man? Do you come from a long line of arts? For every artist is born in the usual way and we have never seen a young artist. Is to become an artist to be reborn, or is it a condition of life?”*

Gilbert & George

## RESUMO

Esta tese investiga o sistema das artes visuais em Belo Horizonte. Em especial, a relação entre o artista em atividade, hoje, o sistema das artes e o público. O sistema de arte brasileiro, apesar de incluído em um cenário global, é considerado incipiente. Ao mesmo tempo, apresenta realidades díspares entre o eixo Rio-São Paulo e as demais regiões e capitais do Brasil. A tese pretende demonstrar como se configuram, nesses eixos periféricos, em especial, em Belo Horizonte, as relações entre seus agentes, as conexões estabelecidas e a formação de redes no sistema. Os desafios encontrados pelos artistas em atividade na capital mineira são em relação ao seu processo de produção, à divulgação do seu trabalho e à (auto)inserção no mercado. Abordam-se os seguintes aspectos: o impacto das galerias de Arte Contemporânea, as iniciativas independentes, os museus e os espaços institucionais, as residências artísticas, os críticos, os curadores e os produtores culturais e a internet no percurso de expansão do sistema. Nesse contexto, insere-se também o aspecto acerca das normas de validação da arte elaborada hoje e estabelecidas pelo mercado internacional como forma de consolidação, da valorização do processo artístico e da consequente legitimação do artista e da obra de arte. Sua pertinência e sua relevância situam-se em um contexto local, no momento quando se discute a escassez de verba pública e de incentivos destinados à cultura, assim como a necessidade de descentralização e de diversificação da produção artística e a expansão do mercado e o acesso às artes visuais.

Palavras-chave: Artes Visuais. Mercado. Sistema. Artistas. Galerias. Instituições.

## **ABSTRACT**

This thesis researches the visual arts system in Belo Horizonte. In particular, the relationship between the artist, active today, the arts system and the public. The Brazilian art system, despite being included in a global scenario, is considered incipient and has different realities between the Rio-São Paulo axis and the other regions and capitals of Brazil. This thesis intends to demonstrate how relationships between their agents in these peripheral axes are configured, especially in Belo Horizonte. The challenges faced by artists working in the capital of Minas Gerais in relation to their production process, dissemination of their work and (self) insertion in the market. The impact of contemporary art galleries, independent initiatives, museums and institutional spaces, artistic residencies, critics, curators and cultural producers and the internet on the system's expansion path. The norms for validating the art created today, which are established by the international arts market as a means of consolidating, evaluating the artistic process and the consequent legitimation of the artist and the work of art. Its expanded relevance in a local context at a time in which the lack of Governmental budgets and cultural incentives are being discussed, as well as the need to decentralize and diversify the artistic production of visual arts is discussed, and the expansion of their access to the arts market.

Keywords: Visual Arts. Market. System. Artists. Galleries. Institutions.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cultura = Capital. Letreiro em vermelho neon na área de convivência da unidade, parte da exposição de Alfredo Jaar, no SESC Pompéia, em São Paulo .....	46
Figura 2: As vantagens de ser uma artista mulher .....	75
Figura 3: <i>Pussy Galore's 2016 Manhattan Boycott Guide</i> .....	75
Figura 4: Bicycle Wheel, 1951. New York. 3ª versão depois do original perdido em 1913...95	
Figura 5: Vista do ateliê de Carolina Botura .....	114
Figura 6: Roberto Bellini em seu ateliê .....	114
Figura 7: Ricardo Burgarelli em seu ateliê .....	115
Figura 8: Guilherme Cunha em seu ateliê .....	115
Figura 9: Detalhe do ateliê de Julia Panadés .....	116
Figura 10: Ricardo Reis em seu ateliê .....	116
Figura 11: Charge do artista André Dahmer .....	119
Figura 12: Artistas selecionados pelo Bolsa Pampulha .....	124
Figura 13: Processo de pesquisa no Bolsa Pampulha .....	124
Figura 14: Os artistas Gustavo Torrezan, Juliana Gontijo e Laryssa Machada em residência no Ja.ca .....	125
Figura 15: Dolores Orange em residência no Arrudas pesquisa em artes .....	127
Figura 16: Alisson Damasceno em residência no Arrudas pesquisa em artes .....	127
Figura 17: Will Lima em residência no Arrudas pesquisa em artes .....	128
Figura 18: Uma das intervenções realizadas pelos artistas Baba Jung e Thiago Alvim, ambos representados pela galeria, em Itatiaia .....	129
Figura 19: Uma das intervenções realizadas pelos artistas Matheus de Simone e Washington da Selva, ambos de Juiz de Fora, cuja proposta era a de realizar “atrativos artísticos” em Sarandira .....	130
Figura 20: Uma das intervenções realizadas pelos arquitetos Clara Sefair e Rafael Monteiro, ambos de Juiz de Fora .....	130
Figura 21: A proposta dos arquitetos era a de construir uma nova “pracinha no centrinho” de Sarandira .....	131
Figura 22: A Artista carioca Maria Palmeiro, em residência no Ocupa_Espai .....	132
Figura 23: O artista Ricardo Reis, em residência no Ocupa_Espai .....	132
Figura 24: Vista da mostra É Hora da Onça Beber Água, do artista Froiid, contemplado pelo edital Décio Noviello, realizada na galeria Genesco Murta, no Palácio das Artes .....	144

Figura 25: Vista da mostra do artista Chris Tigra, no Espaço Câmera 7, contemplado pelo edital Décio Noviello de Fotografia .....	145
Figura 26: Vista da mostra do artista Ricardo Reis, contemplado pelo edital Décio Noviello, realizada na galeria Arlinda Correa, no Palácio das Artes .....	145
Figura 27: Vista da mostra Dizordem do artista Alisson Damasceno, contemplado pelo edital do BDMG Cultural .....	146
Figura 28: Obra do artista Alisson Damasceno em exposição no BDMG Cultural .....	147
Figura 29: Vista da mostra na Boca da Matah Ah, da artista Carolina Botura, na Piccola Galeria, mostra contemplada pelo edital de Ocupação .....	148
Figura 30: Vista da mostra na Boca da Matah Ah, da artista Carolina Botura, na Piccola Galeria, mostra contemplada pelo edital de Ocupação .....	148
Figura 31: Vista da mostra O suor da testa mora dentro dos marimbondos, de Davi de Jesus do Nascimento .....	149
Figura 32: Obra do artista selecionado no ciclo 2019/2020, contemplado pelo edital Novos Artistas .....	150
Figura 33: Área externa da Galeria Mama/Cadela .....	154
Figura 34: Área externa da Galeria Mama/Cadela .....	154
Figura 35: Exposição na Galeria Mama/Cadela .....	155
Figura 36: Exposição de erre erre na Galeria Mama/Cadela, realizada em parceria com a GAL Arte & Pesquisa e performance .....	155
Figura 37: Ocupação dos alunos da EBA/UFMG no Espaço Ateliê .....	156
Figura 38: Edição do Junta no Mama Cadela .....	157
Figura 39: Vista interna do espaço expositivo do Viaduto das Artes .....	158
Figura 40: Exposição FIF 2013 • Artista: Hiro Tanaka no metrô de BH .....	160
Figura: 41: Exposição FIF 2015, realizada no Parque Municipal, no hipercentro de BH .....	160
Figura 42: Exposição FIF 2017, Parque Municipal, do artista Graeme Williams .....	161
Figura 43: Obra Alegria como Direto Maratona na Fotográfica FIF 2013, dos artistas Luana Silva Costa / Cras Pedreira Prado Lopes .....	163
Figura 44: Juliana Flores, Janaina Macruz e Priscila Amoni, na 5ª edição do CURA .....	164
Figura 45: Festival Circuito Urbanos de Arte, CURA 2020, Artista Mirante Sapucaí .....	164
Figura 46: Festival Cura, Circuito Urbanos de Arte, artista Robinho Santana .....	165
Figura 47: Obra de arte no Viaduto Santa Tereza, em BH, no Festival Cura 2020 .....	166
Figura 48: Relação das empresas patrocinadoras da Casa Fiat de Cultura .....	168
Figura 49: Relação das empresas patrocinadoras do Memorial Minas Gerais Vale .....	168



Figura 50: Relação das empresas patrocinadoras do Instituto Inhotim .....	169
Figura 51: Relação das empresas patrocinadoras da Fundação Clóvis Salgado .....	169
Figura 52: Fossil Free Culture, Beyond Insanity, 2016, performance view, Van Gogh Museum, Amsterdam .....	171
Figura 53: Bienais no Tempo e no Espaço .....	187
Figura 54: 18ª edição da SP Arte .....	189

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Naturalidade dos artistas representados pelas galerias em BH .....	70
Gráfico 2: Ano de nascimento dos artistas representados pelas galerias em BH .....	70
Gráfico 3: Gênero dos artistas representados pelas galerias primárias em BH .....	71
Gráfico 4: Gênero dos artistas representados, divididos por galeria primária em BH .....	71
Gráfico 5: Cor ou raça dos artistas representados pelas galerias em BH .....	72
Gráfico 6: Cor ou raça dos artistas representados pelas galerias em BH.....	72
Gráfico 7: Gênero dos entrevistados .....	103
Gráfico 8: Naturalidade dos artistas entrevistados .....	103
Gráfico 9: Formação acadêmica dos artistas entrevistados .....	104
Gráfico 10: Representação comercial dos artistas entrevistados .....	105
Gráfico 11: Detalhamento da representação comercial dos artistas entrevistados .....	105
Gráfico 12: Os entrevistados e a existência de contratos formalizados com as galerias.....	110
Gráfico 13: Os entrevistados e os acordos com as galerias .....	110
Gráfico 14: Investimento financeiro realizado pelas galerias em seus artistas .....	111
Gráfico 15: Local dos ateliês dos artistas .....	117
Gráfico 16: Como você definiria seu processo de produção artística? .....	117
Gráfico 17: Quais os principais obstáculos na sua produção? .....	118
Gráfico 18: Quais outras atividades você desempenha para complementar sua renda?.....	120
Gráfico 19: Você se candidata a residências artísticas? .....	122
Gráfico 20: Você inscreve projetos expositivos em editais de ocupação de espaços culturais? .....	143
Gráfico 21: Em sua opinião, quais os espaços expositivos institucionais em BH que mais incentivam a produção/exposição de artistas locais? .....	143
Gráfico 22: Na sua opinião quais as iniciativas independentes que mais incentivam a produção/exposição de artistas locais?.....	153
Gráfico 23: Frequência de inscrições de projetos na Lei Rouanet .....	167
Gráfico 24: Frequência de inscrições em editais da PBH e do governo estadual .....	168
Gráfico 25: Exposições realizadas em Belo Horizonte entre 2018 e 2021 .....	185
Gráfico 26: Colecionadores que compram arte <i>online</i> .....	197
Gráfico 27: Informações nos sites das instituições sobre programação passada, atual e futura .....	200
Gráfico 28: Você usa as redes sociais / internet para divulgar seu trabalho? .....	200

Gráfico 29: Em sua opinião, quais os principais benefícios de divulgar seus trabalhos via internet? .....	201
Gráfico 30: Você vende seus trabalhos pela internet? .....	201
Gráfico 31: Quem faz a precificação dos seus trabalhos? .....	204
Gráfico 32: Quais critérios você e ou a galeria usam para precificar seu trabalho? .....	205
Gráfico 33: Perfil de investimento dos colecionadores privados brasileiros .....	207

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Diagrama das dinâmicas dos sistemas da arte .....	48
Quadro 2: Diagrama dos agentes do sistema da arte .....	49
Quadro 3: Rede Temática 1: os agentes do mercado de arte estão expostos a incentivos e valores subjetivos, mais fortes do que compensações pecuniárias ou outras leis tradicionais do mercado .....	60
Quadro 4: Rede Temática 2.....	61
Quadro 5: Mercado das Artes em Belo Horizonte, separado por galerias primárias, secundárias, espaços independentes e escritórios de Arte .....	64
Quadro 6: Relação dos museus e das instituições culturais/galerias institucionais na RMBH .....	81
Quadro 7: Rede Temática 3 demonstra os pontos positivos e negativos da representação comercial .....	107
Quadro 8: Rede Temática 4: pontos positivos e pontos negativos da representação comercial .....	108

## **LISTA DE MAPAS**

Mapa 1: Localização das galerias de arte na Região Metropolitana de Belo Horizonte .....	66
--	----

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Impacto na economia brasileira por segmento .....	173
Tabela 2: Teto da Lei de Incentivo a Cultura de MG .....	175
Tabela 3: Cálculo de Investimento por meio da Lei de Incentivo à Cultura .....	176
Tabela 4: Editais da LMIC com os projetos selecionados por segmentos.....	178
Tabela 5: Distribuição das verbas do Fundo e do Incentivo Fiscal em 2021.....	179
Tabela 6: Exposições realizadas em Belo Horizonte entre 2018 e 2021 pelas Galerias Dot Art, Am Galeria de Arte, Celma Albuquerque Galeria, Galeria Murilo Castro e Galeria Periscópio .....	185

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABACT	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
Apex Brasil	Agência de Exportações e Investimentos
ALMG	Assembleia Legislativa de Minas Gerais
APPA	Associação Pró-Cultura e Promoção das Artes
BDMG	Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais
BH	Belo Horizonte
BP	British Petroleum
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CNIC	Comissão Nacional de Cultura
COPEFIC	Comissão Paritária Estadual de Fomento e Incentivo à Cultur
CURA	Circuito Urbano de Arte
CVM	Comissão de Valores Mobiliários
EPC	Espaço Político-Cultural Gustavo Capanema
FIF	Festival Internacional de Fotografia
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
FCS	Fundação Clóvis Salgado
FMC	Fundo Municipal de Cultura
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Ficart	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FNC	Fundo Nacional da Cultura
ICA	Instituto de Arte Contemporânea
ICMS	Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços
IR	Imposto de Renda
LMIC	Lei Municipal de Incentivo a Cultura de BH
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna em São Paulo
MAR	Museu de Arte do Rio
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	Museum of Modern Art
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte

Pronac	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PF	Pessoa Física
PJ	Pessoa Jurídica
PMFC	Política Municipal de Fomento à Cultura
RMBH	Região Metropolitana de Belo Horizonte
SEC	Secretaria Especial da Cultura
SECult	Secretaria de Estado de Cultura
SEFIC	Secretaria Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura
SFMPMA	San Francisco Museum of Modern
SACO	Festival de Arte Contemporâneo
TEFAF Maastricht	The European Fine Art Fair
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
Unimontes	Universidade Estadual de Montes Claros
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
USP	Universidade de São Paulo



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	23
<b>1.1. O Sistema das artes</b> .....	26
<b>1.2. Metodologia</b> .....	31
<b>1.3. GAL Arte &amp; Pesquisa</b> .....	37
<b>2. O SISTEMA DAS ARTES</b> .....	43
<b>2.1. O sistema da arte no Brasil</b> .....	43
<b>2.2. Cultura = Capital</b> .....	45
<b>2.3. Rede legitimadora</b> .....	48
<b>2.4. Contextos locais como ativadores de mercado</b> .....	53
<b>2.5. Como se configura o mercado de Belo Horizonte</b> .....	54
<i>2.5.1. Antecedente e contexto</i> .....	54
<i>2.5.2. Galerias Primárias</i> .....	64
<b>2.6. Instituições Culturais</b> .....	76
<b>2.7. Crítica: curadoria: crítica</b> .....	83
<b>3. O ARTISTA</b> .....	91
<b>3.1. O artista e os valores artísticos contemporâneos: economia, cultura e política</b> .....	91
<b>3.2. Artista (emergente) e suas emergências</b> .....	97
<b>3.3. Autodidatismo x formação acadêmica</b> .....	99
<b>3.4. Perfil dos artistas entrevistados</b> .....	102
<b>3.5. Representação comercial e (auto)legitimação: valoração do trabalho,     (auto)inserção no mercado e reconhecimento</b> .....	104
<b>3.6. Processos e percursos da criação artística</b> .....	112
<i>3.6.1. Considerações sobre o desenrolar da pesquisa</i> .....	112
<i>3.6.2. Residências artísticas como imersões de produção</i> .....	120
<i>3.6.2.1. Programa Bolsa Pampulha</i> .....	123
<i>3.6.2.2. Ja.Ca. - Centro de Arte e Tecnologia</i> .....	124
<i>3.6.2.3. Arrudas Pesquisa em Artes</i> .....	126
<i>3.6.2.4. Lab Cultural - BDMG</i> .....	128
<i>3.6.2.5. Instituto Quarto Amado</i> .....	129
<i>3.6.2.6. Ocupa Espai</i> .....	131

<b>3.7. A estetização do mundo, a obra de arte contemporânea e os direitos do autor</b>	133
<b>3.8. Circulação de arte: circuitos e ferramentas possíveis</b>	138
<b>3.8.1. A exposição como ativadora de significado e legitimadora</b>	139
<b>3.8.2. Editais de ocupação em Belo Horizonte</b>	142
3.8.2.1. Prêmio Décio Noviello - Edital de Artes Visuais e Fotografia da Fundação Clóvis Salgado (FCS)	144
3.8.2.2. Edital de ocupação BDMG Cultural	146
3.8.2.3. Programa de seleção da Piccola Galeria - Casa Fiat de Cultura	147
3.8.2.4. Edital novos artistas - Memorial Minas Gerais Vale	149
3.8.2.5. Programa de exposições temporárias da Galeria do Minas Tênis II	150
3.8.2.6. Concorrência pública para ocupação da Galeria de Arte ALMG	150
<b>3.8.3. Iniciativas independentes de arte</b>	151
3.8.3.1. Galeria de Arte Mama/Cadela	153
3.8.3.2. Espai Ateliê	156
3.8.3.3. Junta	157
3.8.3.4. Viaduto das Artes	158
3.8.3.5. Festival Internacional de Fotografia (FIF)	159
3.8.3.6. Circuito Urbano de Arte (CURA)	163
<b>3.9. Legislações de financiamento à cultura</b>	166
<b>3.9.1. Lei de Incentivo à Cultura</b>	172
<b>3.9.2. Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LEIC)</b>	174
<b>3.9.3. Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC)</b>	177
<b>4. O PÚBLICO</b>	181
<b>4.1. Arte contemporânea x Arte atual: audiência e circulação</b>	181
4.1.1. Mostras realizadas nas galerias primárias em BH	184
4.1.2. Bienais e Feiras de arte: (inter)nacionalização	186
<b>4.2. A formação de redes, a internet e o capitalismo informacional</b>	191
<b>4.3. A recente supervirtualização do sistema das artes e seu impacto no mercado</b>	195

4.4. Mercado, valor, consumo e colecionismo .....	202
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>209</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>215</b>
<b>7. APÊNDICE A - LINHA DO TEMPO .....</b>	<b>234</b>
<b>8. APÊNDICE B - RELAÇÃO DAS GALERIAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA PRIMÁRIAS EM BH .....</b>	<b>256</b>
<b>9. APÊNDICE C - PERFIL DOS ARTISTAS REPRESENTADOS PELAS GALERIAS PRIMÁRIAS EM BH .....</b>	<b>298</b>
<b>10. APÊNDICE D - MUSEUS EM BH .....</b>	<b>300</b>
<b>11. APÊNDICE E - INSTITUIÇÕES CULTURAIS E GALERIAS GALERIAS INSTITUCIONAIS EM BH .....</b>	<b>305</b>
<b>12. APÊNDICE F - MOSTRAS REALIZADAS EM MUSEUS E GALERIAS INSTITUCIONAIS EM BH ENTRE 2018 E 2021 .....</b>	<b>311</b>
<b>13. APÊNDICE G - VISIBILIDADE EM <i>WEBSITES</i> .....</b>	<b>313</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Pensar sobre as artes visuais não é tarefa fácil, uma vez que os processos envolvidos na pesquisa, criação, produção e circulação artística estão em constante movimento. O funcionamento do sistema como um todo tampouco é constituído de forma organizada, especialmente para os agentes que integram o campo. Perceber as diversas transformações ocorridas no sistema das artes em Belo Horizonte ao longo das últimas décadas, no que diz respeito à consolidação de um circuito das artes com suas galerias comerciais, à fundação de novos museus e instituições culturais, bem como iniciativas independentes surgidas a partir da colaboração entre artistas e outros produtores culturais, nos faz refletir sobre a forma como se estabelecem as relações e as redes de colaboração no sistema das artes visuais.

Entre os anos de 2008 e 2015, tive a oportunidade de trabalhar como Gerente de Projetos do Setor Cultural da Embaixada do Brasil, em Londres, Reino Unido, onde fui responsável por produzir e coproduzir projetos nas áreas de Artes Visuais, Arquitetura, Design e Moda, incluindo a concepção e a entrega da programação da Galeria 32 e Sala Brasil, espaços expositivos e multifuncionais permanentes mantidos pelo Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, como uma plataforma de divulgação da cultura brasileira no exterior. Durante esse período, colaborei na realização de nove exposições individuais e coletivas, que incluíram *A Token of Concrete Affection*; *Brazilian Design: Modern & Contemporary Furniture*; *Penta*; *Brazilian Fashion*; *Brazilian Design Profile*; *Brazil at Heart*; *Swarming Futures*; Oswaldo Goeldi: *Cena Urbana*; *Experiência Neoconcreta*; Regina Vater: *Memory of Light*.

Concomitantemente, acompanhei a produção de outras nove mostras realizadas nas galerias, dentre elas: Estela Sokol: *Secret Forest*; *Artist Links*; *Landscapes in Perspective*; *Brazil Illustrated*; *Collector Collecting*; Daniel Senise; Frederico Câmara; Luisa Lambri; Maria Bonomi e Nuno Ramos: *Fodasefoice*, mostras realizadas na Embaixada do Brasil em Londres destes artistas. Além disso, auxiliei na articulação e no apoio a curadores, artistas, galeristas, museus, instituições culturais e missões governamentais e não governamentais brasileiras em conversas com instituições britânicas, como o *Southbank Centre*, o *British Council*, a *Tate Gallery*, o *Victoria & Albert Museum*, o *Barbican Centre*, o DCMS, a *Royal Academy of Arts*, o *Royal College of Arts*, a *University of the Arts London*, a *Somerset House*, a *Frieze Art Fair*,

a *School for Creative Startups* etc., que facilitaram conexões e parcerias ao curto e ao longo prazos entre o Brasil e o Reino Unido.

Entendo esse período como o início da minha vivência em torno do sistema das artes, tanto no que diz respeito ao funcionamento das iniciativas e instituições mantidas pelo Estado brasileiro, quanto também nas possibilidades de colaboração em torno da cultura e do entendimento e da aplicação de conceitos como *soft power* e Diplomacia Cultural. Ao longo desse tempo, percebi o crescimento do interesse por museus e galerias britânicas pela cultura brasileira<sup>1</sup>, em especial, pelas artes visuais, notadamente, as mostras individuais de Cildo Meireles e Mira Schendel na *Tate Modern*; Ernesto Neto, na *Hayward Gallery*; Bispo do Rosário, no *Victoria and Albert Museum*; Festival Brazil, no *Southbank Centre*, Casa Brasil na Somerset House; entre outras. Como parte do meu trabalho, visitei inúmeras exposições e eventos em que artistas brasileiros faziam parte do elenco e seu consequente impacto nas carreiras deles, uma vez que a legitimidade concedida pelo circuito internacional das artes confere *status* também no sistema nacional.

Paralelamente, ocorria naquele momento uma diversidade na maneira como a obra de arte era ofertada ao público consumidor londrino, com o surgimento de galerias de arte *online* e galerias de arte primárias, que já anunciavam parte do seu acervo e valor das obras em seus *websites*, de forma clara e transparente bem como a realização de feiras de arte voltadas para “arte acessível” ou *affordable art*. A *Affordable Art Fair*, por exemplo, foi fundada em Londres em 1999 por Will Ramsay, com o objetivo de ser uma alternativa ao circuito de galerias em Londres. Ao longo da década de 2010, expandiu sua atuação em decorrência do seu sucesso obtido.

Atualmente, seu calendário inclui edições em cidades como Bristol (RU), Amsterdam, Bruxelas, Milão (Itália), Hamburgo, Estocolmo, Nova Iorque, Hong Kong e Singapura, com obras de arte sendo vendidas por galerias e coletivos de artistas pelo valor máximo de £6 mil (cerca de R\$36 mil). Já o *marketplace* de vendas de arte *Artsy*, lançado em 2012, pelo então estudante da *Princeton University* Carter Cleveland, obteve um crescimento exponencial na última década e, atualmente, tem em seu acervo virtual mais de um milhão de obras cadastradas à venda por mais de quatro mil parceiros ao redor do mundo, que incluem

---

<sup>1</sup> No período preparatório entre as Olimpíadas de Londres 2012 e Rio 2016, houve diversas iniciativas realizadas em parceria entre os governos e as instituições brasileiras e britânicas, devido ao *handover* das Olimpíadas.

galerias, casas de leilão, feiras de arte e instituições. A aceitação e o crescimento de ambas as iniciativas demonstram a ascensão de um novo perfil de público consumidor de Arte Contemporânea que preza pela praticidade e pela transparência na forma como as transações comerciais são efetuadas.

Em meu retorno a Belo Horizonte, no final de 2015 depois de residir oito anos no exterior, percebi uma mudança significativa na cena artística local, com a inauguração de sete novas galerias de arte comerciais; Galeria Beatriz Abi (2009), Galeria Cícero Mafra (2011), Quarto Amado (2012), Orlando Lemos Galeria (2014) e Galeria Periscópio e Espaço 670 (2015); oito novas instituições culturais: Museu Inimá de Paula e Centoequatro (2008), Memorial Vale - parte do Circuito de Arte Liberdade - e Centro de Arte Contemporânea e Fotografia - Câmera Sete (2010), Sesc Palladium - Galeria GTO (2011), Museu Mineiro - reinauguração 2012 - e Centro de Arte Popular Cemig (2012), Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis (2013); o lançamento de duas iniciativas independentes que se destacam na cena local: o Ja.ca (2010) e o Mama Cadela - reinaugurado em 2015-, e a realização de festivais voltados para a apresentação de artes visuais, dentre eles o Festival Internacional de Fotografia (FIF), com edições realizadas em 2013/2015/2017/2020; e do Circuito Urbano de Arte (CURA), com edições realizadas em 2017/2019/2020/2021; além da realização da primeira feira de Arte realizada na capital mineira, a ARTBH. 2015/2018.

Houve também a inauguração de Inhotim, em 2008, um dos museus mais importantes do mundo, que está localizado no município de Brumadinho, Região Metropolitana de Belo Horizonte, que exerce uma grande influência na consolidação do sistema local. Contudo, identifiquei que as galerias de arte seguiam um modelo de negócios voltado para a representação comercial tradicional, com pouca presença na internet e nas redes sociais, em que a maioria dos artistas representados era homem branco e que, apesar das discussões em torno da diversidade no mundo das artes, com questões relacionadas a gênero e a raça estarem mais presentes, elas ainda não se refletiam no *casting* dos artistas representados pelas galerias.

Com o surgimento da internet e com a intensificação do uso das redes sociais, em especial, o *Instagram*, a relação entre arte, público e mercado vem sendo facilitada, em decorrência da possibilidade de se repensar as conexões realizadas entre artistas, curadores, instituições, mídia, compradores, etc.. Desta maneira, o artista passa a assumir, de forma mais presente, o protagonismo em relação à divulgação e ao alcance, não só da sua própria imagem, mas

principalmente da produção artística, escolhendo suas parcerias, conduzindo sua carreira e, assim, quem sabe, novos caminhos se abram.

Pensar em novos modelos de parcerias comerciais, em que a flexibilidade na divisão de comissões entre artistas e galeristas seja possível, em que a transparência na divulgação dos valores das obras disponíveis seja uma regra e não uma exceção parece-me ser uma boa estratégia para se construir novas formas de colaborações. A equidade de gênero e de raça, bem como a premissa de se incentivar a produção artística primeiramente em um nível local e, conseqüentemente, toda uma cadeia produtiva, também me parece algo a ser observado, já que as galerias agem como reservatórios de onde artistas são selecionados para mostras em museus (LIPPARD, 2018, p.1).

Seria o formato híbrido *online*-presencial uma forma de ampliar o acesso às artes e de incentivar o colecionismo por um público mais amplo? Afinal, trata-se aqui nesta pesquisa de um mercado periférico dentro do sistema da arte internacional, mas minimamente desenvolvido se comparado ao acesso à grande maioria da população brasileira. Como atingir novos contextos, sair do modelo cubo branco e experimentar novos espaços para apresentação de Arte Contemporânea? Essas indagações serviram como disparadoras para a fundação da GAL Arte & Pesquisa em novembro de 2017.

### **1.1. O Sistema das artes**

O mercado das artes é um sistema complexo de ações econômicas e culturais realizadas em torno do mundo da arte, descrita por Sarah Thornton (2009, p. 72, tradução nossa)<sup>2</sup> como uma “rede livre de subculturas unificadas pela crença na arte”. Refere-se às pessoas que compram e vendem obras de arte e/ou antiguidades, como galeristas, colecionadores, *art advisers*, *merchants*, casas de leilão, feiras de arte, plataformas digitais etc. No entanto, há ainda o que se entende pelo sistema das artes, composto não só pelos agentes envolvidos diretamente na parte comercial ou mercado de compra e venda de arte, mas também pelos artistas que desempenham a própria criação artística, historiadores, críticos, editores, curadores e produtores culturais, que acompanham e refletem criticamente sobre essas produções, bem como as instituições - bienais e museus, públicas ou privadas -, que validam e circulam o que é produzido pelos artistas aos níveis local, nacional ou internacional.

---

<sup>2</sup> The contemporary art world is a loose network of overlapping subcultures held together by a belief in art.

Segundo o *The Art Market* (MCANDREW, 2021), relatório anual produzido pela feira de arte Art Basel em parceria com o UBS<sup>3</sup> e preparado por Clare McAndrew, fundadora da *Arts Economics*<sup>4</sup>, o mercado de arte movimentou, em 2020, U\$50.1 bilhões (aproximadamente R\$285,5 bilhões)<sup>5</sup>, com 42% das vendas realizadas nos Estados Unidos, 20% no Reino Unido e 20% na China, seguidos por 6% na França, 2% na Alemanha e 2% na Suíça e 1% na Espanha. Sendo assim, 73% das vendas no período pesquisado foram efetivadas por países ocidentais localizados no norte global, conseqüentemente, somente 7% das vendas de arte e antiguidade foram efetivadas pelos demais países do mundo, dentre eles o Brasil. McAndrew (2013) *apud* (BRANDELLERO, 2020) aponta que o mercado de arte brasileiro representou apenas 1% das vendas globais em 2012. Já o relatório publicado pela Artprice (2014) sobre o mercado de Arte Contemporânea demonstra que, entre julho de 2013 e junho de 2014, as vendas de obras de arte de artistas brasileiros efetuadas em leilões somaram 0,6%.

De acordo com a sexta edição da Pesquisa Setorial<sup>6</sup> (MCANDREW, 2021) sobre o mercado de Arte Contemporânea no Brasil, desenvolvida em parceria com a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) e com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX-BRASIL), o Brasil exportou, em 2017, U\$153 milhões (cerca de R\$870.5 milhões), o equivalente a 19% do volume de vendas anuais em 2017. As vendas em território nacional correspondem, então, a 81% da receita gerada no mesmo período, quando predominou as vendas para colecionadores brasileiros, arquitetos, decoradores e *art advisor* (ABACT; APEX-BRASIL, 2018).

Winkleman (2017) entende que o mercado das artes é percebido como sendo cada vez mais globalizado, no entanto, os dados acima validam a opinião do pesquisador Olav Velthuis (2014) *apud* (WINKLEMAN, 2017, p.3) para quem apesar da existência de colecionadores internacionais percorrerem o mundo em busca de arte, a maior parte das negociações acontece em um âmbito muito mais local do que global. Fialho (2019, p.9) observa que os sistemas

---

<sup>3</sup> A UBS é uma empresa global que presta serviços financeiros a pessoas físicas, empresas e instituições. (USB, 2022).

<sup>4</sup> Arts Economics é uma empresa de pesquisa e consultoria, com foco exclusivamente em economia e arte (ARTS ECONOMICS, 2016).

<sup>5</sup> Câmbio estimado em 6 dez.2021 (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2021).

<sup>6</sup> Pesquisa desenvolvida em 2018, no âmbito das ações do projeto setorial Latitude – Platform for Brazilian Art Galleries Abroad, conduzida por Sílvia Finguerut, responsável pela área cultural da FGV Projetos da Fundação Getúlio Vargas.



nacionais de Arte Contemporânea estão inseridos em um mapa internacional, no entanto, as fronteiras estão constantemente sendo redefinidas, através da capacidade de os agentes do mercado de construírem, de consolidarem e de difundirem suas escolhas internacionalmente.

Quemin (2014) *apud* (FIALHO, 2019, p. 9) afirma que: “Há ainda uma forte hierarquia na organização da cena artística internacional, em que um número limitado de agentes e plataformas definem os valores simbólicos e econômicos da arte contemporânea”. Conseqüentemente, o nível de internacionalização da produção é determinado não só pelo contexto ao qual ela está inserida e pelo papel desempenhado pelo sistema de artes (local, regional, nacional e internacional), como também por “macrodeterminantes, ou seja, fatores exógenos ao campo da arte, como as como oscilações da economia”. (QUEMIN, 2014) *apud* (FIALHO, 2019, p. 9).

Os circuitos de legitimação da arte, definidos por artistas, críticos, curadores, museus, universidades, editoras, galerias, etc. foram pensados e amparados pelas relações assimétricas de poder político e ativados sob o ponto de vista eurocêntrico, cujos valores estéticos exemplificam uma linguagem internacional da arte que necessita de sucessivas táticas de autovalidação. Este processo privilegiava a formação de um “léxico artístico que combina ou descarta de modo menos ou mais arbitrário, temas e invenções simbólicas oriundas majoritariamente de movimentos iniciados na Europa e nos Estados Unidos” (DOS ANJOS, 2017, p. 88). Este processo descarta ou ofusca a produção vinda de outros lugares do mundo.

A partir da década de 1990, essa hegemonia estética passa a ser questionada devido ao rápido desenvolvimento político, social, econômico e tecnológico e à internacionalização das culturas e da vida contemporânea que passamos a chamar de “globalização” (DOS ANJOS, 2017, p. 88). Entende-se por globalização “o processo de integração dos mercados, o mundo produzido pelo capital financeiro, na velocidade das redes eletrônicas, na transformação nas formas de produção [...], na disputa pelas visibilidades” (CESAR, 2021, p. 570).

Para Tejo (2021, p. 364), no século XXI a ideia de se representar uma pluralidade ou mesmo uma nacionalidade não cabe mais, devemos, agora, pensar em como “apresentar a pluralidade”; ou como “mundos da arte”, no plural, termo utilizado por autores como Hans Belting (2013) *apud* (TEJO, 2021, p.364): “Dada sua convicção de que [...] vivemos em um

mundo policêntrico, em que vários mundos da arte coexistem e competem na esteira de uma prática global de arte contemporânea".

Neste contexto, as diferenças simbólicas entre as culturas somam-se às novas formas de troca de informação e multiplicam as possibilidades estéticas. Ao apresentar e inserir a arte produzida em diversas localidades no circuito artístico constrói-se uma nova realidade, na qual “artistas de locais variados do mundo não podem ser mais pensados à parte dos seus pares pretensamente globais”, as “extensas zonas de silêncio” que apresentam ainda um desafio para curadores e instituições devido à “vastidão contemporânea global” (MOSQUERA, 2013) *apud* (TEJO, 2021, p. 365, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Os “mundos das artes” (BELTING, 2013) *apud* (TEJO, 2021, p.364) são mediados pela confiança, pois o artista é peça central - uma vez que é seu trabalho quem determina como os próximos passos serão planejados – e há uma relação de confiança entre ele e seu intermediador. Os galeristas ocupam ainda um papel fundamental, pois são eles que canalizam e desviam o poder dos demais (POE, 2009) *apud* (THORNTON, 2009, p. 80). Segundo Thornton (2009, p. 103), é importante entender o caminho percorrido pela arte em seu processo de validação, desde o ateliê até uma coleção privada ou o acervo de um museu. A obra é “feita” não só pelo artista e seus assistentes, mas por todos aqueles que apoiam e acreditam no trabalho dele ao longo de sua carreira, como outros artistas, críticos, galeristas, curadores e colecionadores. Há várias maneiras de se percorrer esse trajeto, principalmente, se pensarmos que o mercado de arte varia de acordo com o país e o contexto em que ele está inserido.

No Brasil existem realidades díspares entre o eixo Rio-São Paulo e as demais regiões e capitais estaduais no que diz respeito ao mercado nacional, regional e local. Bulhões, Rosa, Rupp e Fetter (2014) destacam o fato de que a arte é um conjunto das práticas estéticas, produzidas em uma sociedade e que, muitas vezes, parte dessa produção é colocada “à margem das manifestações denominadas artísticas” (BULHÕES *et. al.* 2014, p.116). Estas podem ou não ser incorporadas ao sistema da arte. Sendo assim, parte do que é produzido hoje, em território nacional, pelas comunidades periféricas ainda pode ser visto como arte regional, *naif* ou artesanato.

---

<sup>7</sup> contemporary global vastness.

Portanto, entender que grande parte da produção artística vista hoje circulando no mercado das artes não condiz com a diversidade do que se produz no Brasil traz luz para o fato de que: “O circuito de arte brasileiro implica em uma distribuição também muito desigual do seu capital artístico”, promovendo a circulação de uma “parcela ínfima da produção”. (BASBAUM, 2021, p. 146).

Faz-se necessário pensar em formas de subverter a hegemonia em que se difunde e se consome as artes visuais no Brasil, como forma de conectar o que é produzido às margens e sem reduzi-la “meramente a uma atração pelo exótico, esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida” (DOS ANJOS, 2017, p. 23). Ao mesmo tempo em que se deve equipá-las e aceitar “a natureza sincrética, tensa e transacional de suas culturas, irredutível tanto a um passado idealizado quanto a modelos acrílicos de modernidade” (DOS ANJOS, 2017, p. 23).

Basbaum (2021), em seu artigo *O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte*, questiona se esse modelo de difusão das artes, tal como estabelecido no Brasil “se deveu muito mais a um desejo de importação por parte desses grandes centros do que a um desejo de exportação por parte Brasil” (BASBAUM, 2021, p.146). Independente dessa percepção do sistema como sendo “supranacional”, há de se atentar aos contextos culturais, pois “é num dado território físico que se processam interações que levam a visões de mundo. Ao mesmo tempo, contextos não são estáticos, mas modificam-se com sucessivos atravessamentos e interações”. (TEJO, 2021, p. 365).

Partindo desse ponto de vista, buscaremos apresentar nesta tese como se configura o sistema de Arte Contemporânea em Belo Horizonte e sua dinâmica de funcionamento, com base em três eixos estruturais apresentados: o artista, o sistema das artes (seus agentes e o impacto local no mercado) e o público (consumidor de cultura e colecionador de arte). Pretende-se evidenciar como são estabelecidas as redes de relações entre os agentes que atuam neste sistema, que tem como centro disparador o artista e sua produção artística. Segundo o artista Ricardo Basbaum (2021, p.137), “está relacionada à construção de grupos, à constituição de certos caminhos para que a obra circule, está relacionada mesmo a essa noção, que está tão em voga ultimamente, de comunidade”.

Destaca-se o fato de que esses eixos são atravessados por questões distintas de cunho cultural, social, político e econômico, e que, muitas vezes, não há alternativas ou soluções tangíveis que se apresentem. Encontram-se continuamente abertas e incompletas e, frequentemente, levam a mais indagações do que a resoluções. O sistema das artes trata-se, no fim, de uma grande teia de relacionamentos, em constante movimento entre pessoas, suas histórias e vivências, seus modos de ver o mundo e sua relação com a arte. É justamente a incompletude das definições de ordem prática dessas relações que talvez garanta a sua continuidade.

Apesar da tentativa de se dar conta de todos os ângulos de análise, sabe-se que o sistema de artes em Belo Horizonte pode ser visto sob múltiplas perspectivas e que o recorte apresentado nesta tese relata uma parte de sua dimensão total.

## **1.2. Metodologia**

O contexto territorial adotado nesta pesquisa foi o sistema das artes e as atividades executadas por parte dos seus agentes na Região Metropolitana Belo Horizonte, Minas Gerais (RMBH), região Sudeste do Brasil. Situada fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, conhecido por concentrar a maior parte do mercado de arte brasileiro e as principais galerias de Arte Contemporânea, críticos, curadores, feiras de arte, museus e instituições culturais. Portanto, a RMBH encontra-se periférica em relação ao eixo.

O marco temporal se dá entre o segundo semestre de 2017 e o primeiro semestre de 2022. Desta forma, abordamos três períodos distintos: 2017 a 2020 - época pré-pandemia, quando as galerias e instituições funcionavam de forma normal; 2020 e 2021 - intervalo quando as atividades culturais estavam, em sua grande maioria, suspensas; 2021 a agosto de 2022, época de retomada das atividades em Belo Horizonte.

A pesquisa se deu através de uma revisão bibliografia ampla, com publicações, artigos dissertações e teses acerca dos temas que atravessam e tangenciam as questões levantadas. Também houve pesquisas em fontes diversas, como catálogos de exposições, feiras e bienais de arte; *websites* das instituições, galerias e artistas, reportagens em jornais e revistas digitais, relatórios sobre o mercado de arte nacional (ABACT e Latitude, e Manual do Artista Visual do MINC) e internacional (TEFAF, Art Basel, etc.), que foram analisados e constituem o conjunto de referências.

Autores como Marília Andrés Ribeiro e Rodrigo Vivas, que nos contaram mais sobre o surgimento do sistema das artes em Belo Horizonte; Raymonde Moulin, Sarah Thornton, Luciano Trigo, Alexandre Melo, Maria Amélia Bulhões, Nei Vargas, Bettina Rupp e Bruna Fetter e Naira Cristina Rodrigues Assis que elucidaram acerca do funcionamento do sistema e do mercado da arte nacional e internacional; Clarissa Diniz, que explicou o processo de legitimação dos artistas; as entrevistas feitas Pablo Lobato e Yuri Firmeza, com uma série de curadores sobre a prática curatorial; as pesquisas realizadas por Olav Velthuis e Amanda Brandellero a respeito da importância das galerias de arte para a ativação de mercados considerados periféricos, como o Brasil; e de Rafael Macedo Rubião que elabora uma investigação detalhada sobre as galerias de arte em Belo Horizonte; as pesquisas de Nei Vargas e Hochleiner sobre o consumo de arte; e o livro organizado por Renato Rezende, que reúne uma seleção de textos escritos por diversos agentes do sistema, que discutem temas relacionados à Arte Contemporânea; e, não menos importante estão os clássicos internacionais: Pierre Bourdieu, com o marco teórico que elucida os conceitos de bens simbólicos e a estetização do mundo; o capitalismo artista, de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy; e a partilha do sensível, de Jacques Rancière.

As visitas às exposições realizadas na cidade, as conversas com curadores, visitas aos ateliês e trocas com os artistas, galeristas, produtores e gestores culturais e instituições que atuam como agentes importantes da cena artística foram relevantes como forma de estabelecer a dinâmica e o funcionamento do sistema de artes local.

Ao lado dessas vivências, situam-se as entrevistas realizadas com os artistas de Belo Horizonte que sistematizaram os dados referentes à experiência de como é atuar profissionalmente no mundo das artes do ponto de vista de quem elabora a obra e que em muitas situações acabam tendo como estratégia a auto-organização e a autoinserção no mercado, bem como o levantamento de dados que proporcionou traçar o perfil dos artistas representados pelas galerias primárias e já inseridos no mercado belo-horizontino.

Os três eixos estruturais desta tese estão divididos nos seguintes capítulos: *O artista*, *O Sistema das artes* e *O público*. Apresentados de forma a entender primeiramente o contexto histórico e social das relações estabelecidas entre os principais agentes atuantes em cada segmento do circuito (em relação ao todo). Destaca-se, em primeiro lugar, o artista, peça

central e agente criador da obra de arte e disparador de todas as demais conexões presentes no sistema e que, muitas vezes, acaba por ser o elo mais frágil. Depois está o próprio surgimento do sistema e das demais instâncias presentes no mercado das artes e suas ligações. Por fim, está o público, agente receptor, que não só legitima, mas partilha o sensível enquanto sociedade.

O capítulo 2 abrange a atividade do artista e sua relação com o sistema das artes, os valores artísticos contemporâneos, suas emergências, expectativas e estratégias para além da própria produção. Mapeia os caminhos percorridos desde a sua formação até os desafios enfrentados pelos artistas no que diz respeito à pesquisa e à produção artística e às possibilidades de circulação, divulgação e representação comercial de seu trabalho, principalmente, em nível local e ao conceito de *provenance*. Abordam-se as oportunidades de formação continuada nas residências artísticas e os editais de ocupação de espaços, oferecidos pela Prefeitura de Belo Horizonte, galerias, espaços independentes, instituições etc..

Uma parcela dos artistas em atividade hoje investe parte do seu tempo “à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores” (BASBAUM, 2021, p. 137). Assim, acabam por somar à criação outros papéis até então destinados aos demais agentes do sistema e atuam como editores, curadores, críticos, produtores etc., o que demonstra que é impossível “ser artista isoladamente” (BASBAUM, 2021, p. 137).

De forma a entender essa dinâmica, foi enviado um formulário *online*, com 39 perguntas a 75 artistas em início e meio de carreira, entre 20 e 70 anos de idade, que vivem e trabalham em Belo Horizonte, ou que tenham algum acordo de representação com galerias da cidade. Foram obtidas 38 respostas, dos seguintes artistas<sup>8</sup>: Alessandro Lima, Alisson Damasceno, Andrea Azzi, Ártemis Garrido, Aruan Mattos, Binho Barreto, Bruno Rios, Carolina Botura, Cristina Marigo, Daniel Bilac, Eduardo Recife, Efe Godoy, Estandelau dos Passos, Fernanda Fernandes, Fernanda Gontijo, Flávia Ventura, Gabriel Dias, Geraldo Peixoto, Giulia Puntel, Jade Marra, João Castilho, Julia Panadés, Juliana Gontijo, Juliana Oliveira, Lucas Dupin, Luísa Horta, Manuel Carvalho, Marcel Diogo, Marcelo Brandão, Marcos David, Marina Dubal, Marina Tasca, Paula Huven, Rafael Zavagli, Renata Laguardia Xavier, Ricardo Burgarelli, Rodrigo Borges e Shima. O resultado é uma elucidação dos desafios encontrados

---

<sup>8</sup> respostas no link: <https://drive.google.com/file/d/1kaP4F8uShLyrbZgf4-zHt7qjXna3ePOP/view?usp=sharing>

pelos artistas não só em sua produção no ateliê, mas também em sua associação com galerias e demais relações profissionais.

Foram levantadas quais as principais iniciativas independentes idealizadas por artistas-produtores culturais em Belo Horizonte, que atuam como instâncias legitimadoras e incentivam a formação de artistas, a circulação de obras e o desenvolvimento de um mercado de artes alternativo, com foco nos espaços com programação, dentre eles o Viaduto das Artes; as galerias Mama Cadela e Quarto Amado; residências artísticas propostas por iniciativas independentes como o Ja.ca e o Espaço Ateliê e Estaduais como o Bolsa Pampulha; as feiras de arte e bazares, como o Bazar Junta e os festivais que ampliam a vivência na cidade, através da aproximação da arte, dos espaços urbanos e do público como o Festival Internacional de Fotografia (FIF) e Circuito de Arte Urbana (CURA).

O mapeamento dos principais editais de ocupação de espaços institucionais da cidade, voltados para artistas, e as Leis de Incentivo à cultura, estão também descritos neste capítulo. Explicam as chamadas públicas de espaços como a Píccola Galleria (Casa Fiat de Cultura), Galeria de Arte do BDMG, Prêmio Décio Noviello (Palácio das Artes/Camera Sete), Memorial Vale Minas Gerais, Galeria do Minas Tênis 2, Galeria de Arte do Centro Cultural Sesiminas etc. e as oportunidades encontradas nas chamadas públicas de financiamento de projetos culturais em níveis municipal, estadual e federal. Espera-se que essa listagem sirva como um pequeno guia de possibilidades e incentive jovens artistas a pensar a partir de sua pesquisa e prática, as táticas de autoinserção no sistema.

O terceiro capítulo aborda a implantação do sistema das artes no Brasil, em especial, em Belo Horizonte, sua história, características, suas instâncias legitimadoras, que incluem as galerias, os museus e galerias institucionais, os curadores e a produção crítica. Delineia a atuação das galerias primárias atuantes na capital e sua importância como ativadoras do mercado das artes em um contexto local e, possivelmente, nacional e a seleção de seu *casting* de artistas, que impacta diretamente a tendência do consumo das artes.

Os critérios adotados para a definição das galerias analisadas seguiram os mesmos adotados pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABCT) a dizer: possua espaço expositivo físico, representa, no mínimo, quatro artistas brasileiros vivos e realiza, no mínimo, quatro exposições por ano.

A pesquisa fez um levantamento, cujo recorte temporal é o de junho de 2022<sup>9</sup>, dos artistas representados pelas principais galerias primárias - no que diz respeito à sua idade, naturalidade, gênero e raça de modo a traçar um perfil desses profissionais e, conseqüentemente, chamar as galerias a (re)pensarem questões ligadas à equidade de gênero e raça, para se entender a necessidade de se investir em artistas com pesquisas e olhares diversos que suscitem uma mudança em nossa relação com um mundo mais diverso. Os dados foram coletados, através de consultas em *websites*, contato direto via telefone, e-mail ou aplicativos de mensagens, fornecidos por meio de depoimentos orais ou escritos por sócios ou funcionários, das galerias: Galeria de Arte Dotart, Manoel Macedo Galeria de Arte, AM Galeria de Arte, Lemos de Sá Galeria de Arte, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Galeria Murilo Castro, Orlando Lemos Galeria, Galeria Periscópio, GAL Arte & Pesquisa, Rodrigo Ratton Galeria, Fasam Galeria de Arte e Acaiaca Galeria.

Por fim, discute-se o surgimento da atuação do crítico e do curador no sistema das artes, como ativador de significado, legitimador do artista e da obra e propositor de mostras, exposições e publicações. As interconexões e as sobreposições presentes, no que diz respeito ao desempenho das atividades desses dois profissionais, vêm se transformando e reconfigurando, paralelamente, ao amadurecimento do sistema de artes brasileiro.

O quarto capítulo apresenta o público como agente consumidor, colecionador, investidor, legitimador e audiência da arte e as possíveis interações travadas com o sistema/mercado. Os conceitos de Arte Contemporânea x arte atual.

Verifica-se o número de mostras coletivas e individuais, abertas ao público de forma presencial<sup>10</sup> e realizadas por galerias de arte contemporânea primária em Belo Horizonte, entre janeiro de 2018 e dezembro de 2021. O critério de seleção das galerias se deu por elas terem realizado pelo menos 12 mostras durante o período analisado como forma de entender as estratégias de investimento em seus artistas representados.

---

<sup>9</sup> Verificadas em outubro de 2022, percebemos que a lista de artistas representados já apresentava alterações quando comparadas à lista de junho de 2022, o que demonstra o quão dinâmico é o mercado das artes.

<sup>10</sup> Não foram contabilizadas as ações, eventos e exposições realizadas no formato virtual como *online view rooms (OVR)*, formato expositivo comumente adotado por museus e galerias como forma de manter parte da sua programação cultural durante o período de isolamento social e *lockdowns* ocorridos nos anos de 2020, 2021 e 2022.



Abordam-se a importância das bienais e das feiras de arte no processo de (inter)nacionalização dos artistas e obras de arte, bem como o circuito estabelecido por estes eventos, cuja programação anual movimentava o sistema como um todo. Explica os conceitos de capitalismo informacional e também a formação de redes que vem se desenvolvendo desde o surgimento na *internet*, apresenta o resultado da pesquisa realizada com os artistas cujas questões estavam relacionadas às ferramentas utilizadas por eles na circulação de seus trabalhos nas diversas plataformas da *web* e a recente supervirtualização do sistema das artes, em consequência do período de isolamento social, implementado durante a pandemia da Covid-19, e seu impacto no mercado.

Estabelece como o mercado, artistas e galeristas atribuem valor e precificam a obra de arte; quais são as características do seu público consumidor e quais são as razões que levam uma pessoa a colecionar e as maneiras que há de se investir em arte.

Como forma de sistematizar e entender o histórico da implementação e do crescimento do sistema das artes em Belo Horizonte, foi elaborada uma linha do tempo. Este diagrama contém, de forma sucinta, o ano de fundação dos museus, instituições culturais, galerias comerciais, iniciativas independentes e a realização de uma seleção de mostras históricas, eventos, festivais, feiras de arte, bazares, salões e residências artísticas e pode ser encontrado no Apêndice A - Linha do Tempo, no segundo caderno deste trabalho. Essa linha do tempo foi um objeto de pesquisa à parte, que cumpre aqui sua função de auxiliar no entendimento das conexões estabelecidas entre os diversos agentes no sistema, sem ter a pretensão de estar completa em toda sua complexidade, uma vez que apenas registrou os achados encontrados ao longo da pesquisa.

Os resultados apurados tanto nas entrevistas quanto nos levantamentos foram analisados de forma quantitativa e são apresentados por meio de diagramas, gráficos, quadros e tabelas, com o intuito de esclarecer as questões ali expostas.

Finalmente, a hipótese é a de que somente através do conhecimento sobre o funcionamento, as oportunidades e as estratégias empenhadas por todos os variados agentes que fazem parte dessa rede chamada de sistema das artes é que podemos discutir e repensar como queremos adaptar um modelo internacional a uma realidade local.

Dos grupos de artistas criando alternativas de autoinserção no mercado, passando pelos curadores que assumem papéis de direção artística em galerias comerciais, ao poder que as empresas desempenham na legitimação ao patrocinarem museus e instituições culturais, percebe-se que: “A economia do novo capitalismo, ao arranjo do mundo globalizado, isto é, frente a esse grande circuito de arte que se vê hoje como hiper institucionalizado, movimentando uma economia significativa” (BASBAUM, 2021, p. 139). Todos estão se esforçando para entender qual a melhor maneira de se renovar as relações estabelecidas neste sistema de forma a garantir a profissionalização, a diversificação e a sustentabilidade social e econômica da Arte Contemporânea, ao mesmo tempo em que se amplia o acesso à cultura.

### **1.3. GAL Arte & Pesquisa**

A GAL Arte & Pesquisa é uma iniciativa independente que tem como objetivo proporcionar novos contextos de pesquisa, colaboração, exposição, circulação, distribuição, participação, crítica e acesso à Arte Contemporânea. Busca difundir o consumo da arte junto ao público e colecionadores diversos, para se ampliar o acesso aos seus principais interlocutores: os artistas. O nome GAL surge do acrônimo para Galeria dos Artistas Livres e parte do princípio constituinte de que a arte deveria estar sempre permeada pela liberdade criativa.

Desde as conversas iniciais com os primeiros artistas convidados a participar desse projeto, o nome foi algo aberto às discussões e às novas interpretações. Questionamentos no que diz respeito à sensação de falta de liberdade sentida em suas práticas artísticas surgiram com a sugestão de que o mais apropriado seria a alteração para Galeria de Arte Livre. É interessante pensar nessa análise que mostra a ambiguidade encontrada no próprio nome, pois não há, entre eles, o sentimento de autonomia quando se é representado por uma galeria.

Independente da ideia originária, o nome GAL carrega em si uma força advinda da simplicidade de sua construção e da associação feita com as primeiras três letras da palavra Galeria em diversos idiomas: *gallery*, *galleria*, *gallerie*, *galería*, *galerij*, *galerie* etc.. Surge da ideia de um rompimento com as formas mais tradicionais de colaboração. Trata-se de um nome feminino, que faz uma alusão à Gal Costa (1945-2022), cantora do movimento tropicalista, um dos mais conhecidos e importantes movimentos culturais propriamente brasileiros.

Uma das principais estratégias de descentralização implementada pela GAL é o modelo híbrido de acesso à arte, que inclui ações na internet e em espaços físicos. No entanto, o custo para manter-se aberta uma galeria comercial física em um espaço com uma vitrine de rua é alto, sobretudo, para um projeto independente que visa difundir principalmente o trabalho de artistas emergentes. Segundo Paulo Varella (2020), as visitas às galerias de arte estão em declínio, pois estas não são mais entendidas como o espaço principal para vendas e *networking*. Especialmente as pequenas e médias galerias são as mais afetadas com a queda do número de visitantes.

O galerista nova-iorquino Mitchell Albus (2020) *apud* Varella (2020) afirma que se três pessoas passarem pela porta de sua galeria ele considera um bom dia. Sabe-se que grande parte dos visitantes às galerias comerciais se concentra nas aberturas das exposições, quando se inaugura um conjunto de obras ou artistas. Os *vernissages* são normalmente eventos restritos a uma lista de convidados, tornando-se, assim, eventos sociais exclusivos. A GAL se posiciona na contramão da permanência e atua de forma desterritorializada, pois ora ocupa espaços vazios ou em desuso na cidade, ora atende de forma remota. A escolha dos espaços para a realização das exposições e eventos gratuitos tem como intuito acolher pessoas de todas as origens, raças, religiões e orientações sexuais, favorecidas pelo fácil acesso e ambientes não opressivos.

Além disso, o tempo de ocupação pode variar desde *happenings* que ocorrem durante algumas horas até mostras que se realizam por dias ou até meses, para que de fato a arte seja acessível a todos e atinja um público mais amplo, com pessoas de todas as origens. Poder escolher o ambiente mais apropriado para se realizar exposições e projetos *site-specific*, sejam eles culturais institucionais, governamentais ou privados, a depender da necessidade e da intenção criativa do(s) próprio(s) artista(s), é também outra forma de se repensar a relação entre arte e arquitetura, o impacto que o espaço e a escala aferem às obras e às trocas estabelecidas na experiência de se adentrar locais ainda desconhecidos.

Ao longo dos últimos quatro anos e meio, uma rede de colaboração e parcerias, que inclui pesquisadores, críticos, curadores, além de parceiros de diferentes áreas de atuação, como arquitetura, design, cinema e publicação gráfica etc., foi constituída com o intuito de

reconhecer as inúmeras relações estabelecidas no funcionamento do mercado das artes e que, frequentemente, não é creditada no sistema tradicional de produção e circulação.

A GAL tem como objetivo proporcionar novas oportunidades, abrir conversas, facilitar o diálogo, valorizar a atuação profissional de artistas, permitir a pesquisa, o pensamento crítico e o florescimento cultural e econômico que a arte deve trazer à sociedade brasileira.

A arte carrega consigo a capacidade de transformação, não só do artista como criador, mas também o grande público ao se deparar com a obra artística. A GAL enquanto projeto de pesquisa se propõe a visionar alternativas para o modelo de produção e distribuição cultural, ao mesmo tempo em que transita entre os diversos desafios encontrados na sustentabilidade econômica de uma pequena empresa no Brasil que aposta no poder criativo de artistas emergentes.

Entre outubro de 2017 e março de 2018, quatro artistas (50% homem, 50% mulher) foram convidados a colaborar com a GAL: Guilherme Cunha (1981 -), artista visual que trabalha no campo de intersecção entre arte e ciência, que investiga a construção de modelos de percepção e as plataformas de produção de conhecimento; Giulia Puntel (1992 -), artista visual cuja prática artística se inicia no teatro, migra para o cinema e chega, finalmente, na pintura, em que desenvolve tensões e diálogos entre imagens, por vezes utilizando técnicas e materiais inusitados; Julia Panadés (1978 -), artista visual e escritora, pesquisa processos de criação artística com ênfase nas relações entre o desenho e a palavra; e Roberto Bellini (1979 -), artista visual multidisciplinar que atua nos campos de desenho, fotografia, instalação, vídeo e música. Em visitas aos seus ateliês, propôs-se acompanhar criticamente suas produções e pensar formas de viabilizar exposições e a comercializar seus trabalhos.

É importante ressaltar que a GAL pratica um modelo de representação alternativo aos praticados pelas galerias comerciais tradicionais. A comissão sobre as vendas recebida pela GAL varia entre 35% e 50% e há a possibilidade de representação com exclusividade de apenas uma série, ou um conjunto das obras, com um acordo vigente por um período inicial de três anos. Desta maneira, afere-se liberdade aos artistas para trabalhar e comercializar um recorte de sua produção artística de forma independente. A variação da comissão se dá não só a partir do tipo de representação escolhida entre as partes, mas também pelo investimento despendido pela GAL na produção e na exposição das obras em questão. A atuação *online* e

*offline* inclui a participação em exposições individuais e/ou coletivas, feiras de arte, mostras de arquitetura, festivais ou outros eventos em que os trabalhos são exibidos fisicamente.

Em março de 2018, houve a associação ao projeto da artista, curadora e produtora cultural Aline Xavier (1984-), que atuou como co-diretora artística e co-curadora de diversas iniciativas produzidas pela GAL até outubro de 2019, quando se desassociou da galeria.

Entre os anos de 2018 e 2019, novos artistas passaram a ser representados pela GAL: Carolina Botura (1982-), artista visual, poeta e performer, cuja pesquisa envolve a relação entre a unidade e o fragmento, movimento, alquimia, vacuidade, magia natural, sexualidade, amor e morte, dedica-se aos estudos energéticos e vibracionais aplicados em sua relação com os elementos, o silêncio, as formas e cores; Marina Tasca (1997-), artista visual com foco em desenho, performance e arte educação, suas criações partem de mundos imaginários com seres híbridos; Ricardo Burgarelli (1990-), artista visual, trabalha em diversas mídias com estudos que atravessam os campos da história, da memória e da técnica; propõe a instalação artística como espaço de narração e Ricardo Reis/Erreerre (1987-), artista visual multidisciplinar, editor, ilustrador e designer gráfico, realiza trabalhos em desenho, gravura, pintura, impresso, instalações, fotografia e cerâmica,.

Há também a representação pela GAL do As Talavistas, coletivo independente de produção estética, composto por quatro artistas belo-horizontinas: Marli Ferreira, Pink Molotov, Richard Willian e Darlene Valentim; Clara Moreira (1984-), artista visual recifense, desenhista cuja pesquisa artística desenvolve-se no uso do desenho minucioso, testando-o enquanto linguagem, em diálogo poético e franco, íntimo e coletivo; Cristina Marigo (1955-) e Rodrigo Borges (1975-), artista visual e professor que pesquisa proposições plásticas, por meio de colagens, desenhos e instalações que buscam ativar o ambiente, construindo modos de entrelaçar e envolver planos, volumes e arquiteturas aos sujeitos e suas ações.

Atualmente o time de 26 artistas representados (com diferentes acordos comerciais) pela GAL (em outubro de 2022) inclui: Alisson Damasceno, Andrea Azzi, Aruan Mattos e Flávia Regaldo, As Talavistas, Binho Barreto, Carolina Botura, Clara Moreira, Cristina Marigo, Daniela Paoliello, Daniella Domingues, Dolores Orange, Fernanda Gontijo e Flávia Ventura, Giulia Puntel, Guilherme Cunha, Julia Baumfeld, Julia Panadés, Manuel Carvalho e Roberto

Freitas, Maria Palmeiro, Marina Tasca, Pedro Veneroso, Renata Laguardia, Ricardo Burgarelli, Roberto Bellini, Rodrigo Borges e Will.

A GAL foi fundada no momento quando me preparava para inscrever-me no programa de doutorado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. Apesar de o mercado das artes não ter sido o foco da minha pesquisa inicial, percebi, no decorrer do programa, que parte da minha pesquisa e experiência adquirida ao longo dos últimos anos como agente do sistema de artes em atividade em Belo Horizonte era baseada na *práxis*, e que a hipótese de que uma galeria, mesmo independente, poderia catalisar/alavancar a carreira de artistas vivos, em produção, em um contexto local, poderia ser sistematizada, como forma de esclarecer e informar sobre o funcionamento do mercado de artes em um contexto periférico.

Desde o seu surgimento até agosto de 2022, a GAL realizou 20 exposições. São elas: quatro ocupações; a primeira, uma exposição coletiva em uma loja vazia, situada na região da Savassi, com duração de cinco dias que foi intitulada de *Imenso Céu, Aqui Abismo*, a segunda um *happening* coletivo nos arredores da Praça Raul Soares, região central de Belo Horizonte chamado de *Esperança Faz Amor*, com duração de um dia; a terceira em um apartamento residencial, no bairro de Lourdes; e a quarta, a ocupação atual em uma casa residencial construída na década de 1960, no bairro Sion, com o nome *Casa Gal*.

A *Casa Gal* vem promovendo uma série de atividades culturais desde novembro de 2021, que incluem seis mostras individuais: Carolina Botura: *Deserto Fértil*; Binho Barreto: *Tempo Um*; Flávia Ventura: *Água Viva*; Fernanda Gontijo: *Dentro dos Meus Próprios Olhos*; Julia Panadés: *Dar Templo ao Tempo*, Daniella Domingues: *Os Lados do Telhado Se Contam em Águas - Extended Remix*; e uma mostra coletiva: *Temporada de Verão*; dois artistas em residência, Daniella Domingues em produção para a mostra *os Lados do Telhado se Contam em Águas* e Shima com o projeto *Cozinha do Fim do Mundo*; o ateliê permanente da artista Giulia Puntel; além de oficinas para adultos e crianças, rodas de conversas, performances etc..

Entre 2018 e 2022, a Gal colaborou ainda com espaços comerciais e institucionais, públicos e privados, que incluem seis mostras em parceria com o Restaurante do Ano (cinco individuais Carolina Botura: *Lu*, Roberto Bellini: *Entrelinhas*, Marina Tasca: *Dentro de Onde eu Não Caibo*, Julia Panadés: *Desenhos da Estação* e Cristina Marigo: *Rizoma*) e uma coletiva; duas

mostras em parceria com a Fundação Clóvis Salgado (uma individual, Clara Moreira: Vislumbres de uma História do Cinema - parte do programa do FestCurtas e uma coletiva: Híbrida - parte do programa Arteminas: Narrativas Femininas), uma mostra do coletivo As Talavistas: Pietá, em parceria com A Central; três mostras individuais em parceria com a Galeria de Arte do Centro Cultural Sesiminas (Cristina Marigo: O Jardim da Minha Mãe; Dolores Orange: Equilíbrio Frágil e Julia Baumfeld: Sob Neblina) e itinerou a mostra Cristina Marigo: O Jardim da Minha Mãe para Galeria Sesi Ouro Preto – Centro Cultural (Fiemg), Ouro Preto/ MG; uma mostra individual em parceria com o Mama Cadela (Erreerre: Magra Sombra), apoiou a realização da mostra individual, em parceria com a Casa Fiat de Cultura - Carolina Botura: Na Boca da Mata Ah. Participou de duas feiras de arte: a Feira Parte, em São Paulo (2018), e a Feira Underline, em Joanesburgo, na África do Sul (2018).

Expõe parte do seu acervo em uma mostra permanente em duas lojas da marca Líder Interiores em Belo Horizonte. Tem um *website* com informações sobre os artistas representados, bem como sobre as demais atividades desenvolvidas por eles em parceria com outros espaços e instituições, as exposições e parcerias realizadas e seu acervo digitalizado com mais de mil obras cadastradas. Sua conta no *Instagram* alcança mais de 10 mil pessoas e conta com um conteúdo acerca da sua programação e de seu acervo.

Listo essas ações e os artistas com quem venho colaborando na construção da GAL para demonstrar o trânsito adquirido dentro do mercado das artes, em sua grande maioria em parceria com agentes e artistas baseados em Belo Horizonte, bem como o espaço disponível e as possibilidades de construção de redes que o sistema das artes proporciona. Através do capital social adquirido, devido a minha inserção no mercado de artes mineiro, na condição de curadora e diretora de uma galeria de Arte Contemporânea, construída de forma independente em parceria com uma rede de artistas, colaboradores, parceiros e agentes do sistema das artes ao longo desses últimos cinco anos, foi possível a realização dessa pesquisa por meio do desempenho da *práxis*.

## 2. O SISTEMA DAS ARTES

### 2.1. O sistema da arte no Brasil

O sistema da arte no Brasil iniciou-se em 1816 por D. João VI com a vinda da Missão Artística Francesa, liderada por Joachim Lebreton, um dos organizadores do Museu do Louvre, em Paris. A Missão era composta também, entre outros, pelos artistas Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, August-Marie Taunay, Marc Ferrez e pelo arquiteto Henri Victor Grandjean de Montigny, com o intuito de programar o ensino de arte no Brasil. Fundou-se então a Academia Imperial de Belas Artes.

Em 1840, a Academia iniciou uma programação voltada para o grande público, que incluiu exposições e prêmios de viagens ao exterior para os artistas. No início do século XX, algumas exposições importantes foram realizadas, como as de Lasar Segall, em 1913, em São Paulo; de Anita Maffaldi, em 1917, em São Paulo; de Zita Aita, em 1920, em Belo Horizonte; e da Semana de Arte Moderna, em 1922, em São Paulo. A partir dos anos 1930, os artistas passaram a vender seus trabalhos em comissionamentos públicos, uma vez que o comércio privado de obras ainda era incipiente. A fundação da Universidade de São Paulo (USP), em 1934, e a criação do Departamento de Cultura em São Paulo, em 1935, são marcos importantes para se compreender as transformações que ocorreram na sociedade nos anos seguintes (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018).

A chegada de imigrantes no Brasil, principalmente, italianos e franceses, que “vinham de uma longa tradição de fomento, produção e apreciação das artes visuais e buscaram replicar o ambiente intelectual e de sociabilidade de sua terra natal” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018, p. 21). alavancaram a organização da arte e da cultura no país. Nesse contexto, observa-se a criação de instituições culturais e seu gerenciamento por agentes culturais estrangeiros qualificados, como o Museu de Arte de São Paulo, (MASP), em 1947; o Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP), em 1948; e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1949.

A primeira galeria comercial especializada em Arte Moderna, a Domus, foi inaugurada em São Paulo, em 1947, por um casal de italianos. Em Belo Horizonte, entre 1942 e 1945, a



cidade “viveu um surto de realizações e eventos nos campos das artes plásticas e da arquitetura” (ANDRÉS RIBEIRO, 2013, p. 9), que inclui a inauguração, em 1944, do Instituto de Belas Artes, que deu início à formação acadêmica de artistas na capital mineira e aos salões promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte. Este período é visto como o de: “autonomização do campo artístico brasileiro, quando aparecem instâncias de consagração propriamente modernas, agentes especializados e locais de exposições fixos, como museus e galerias de arte”. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018, p. 22). Estes eram financiados em São Paulo pela burguesia local e, no Rio de Janeiro, financiados, em parte, pelo Estado.

Paralelamente à 1ª Bienal de São Paulo, realizada em 1951, houve o 1º Congresso Internacional de Críticos de Arte no MASP. O crescimento das empresas de mídia na década de 1950 favoreceu o desenvolvimento e a profissionalização da crítica de arte no país. A Bienal é um marco importante nas artes visuais no Brasil, pois promoveu mudanças, dinamizou intercâmbios entre agentes culturais, atualizou discussões estéticas e democratizou “informações visuais e teóricas que até então só se conseguiam em viagens à Europa e aos Estados Unidos”. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018, p. 23). Observa-se que jornais e revistas publicavam reportagens e propagandas que conferiam às artes visuais como um investimento seguro e em ascensão. Um espaço digno para as elites depositarem seus ganhos e auferirem um status social (BULHÕES *et. al.*, 2014).

O sistema da Arte Moderna brasileira se consolidou nos grandes centros urbanos a partir dos anos 1960, com a fundação de museus e suas coleções, salões e galerias. Nessa década, foram inaugurados o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em 1961; o Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1963, em São Paulo; e no Rio de Janeiro, o MAM inaugurou seu bloco de exposições em 1967. Assim como o Estado, essas instituições foram “responsáveis pela difusão e legitimação das novas tendências, articulando-se entre si, o que era necessário para fortalecer suas atuações inovadoras” (BULHÕES *et al.*, 2014, p. 391). Por sua vez, essas instituições, muitas vezes, desprendiam de verbas públicas para a sua manutenção, formação de acervo e realização de eventos. (BULHÕES *et al.*, 2014).

O surgimento das galerias de arte com padrão empresarial forma a base para o mercado tal como conhecemos hoje, que exerce um “papel fundamental na comercialização, na determinação de valores artísticos e na consolidação de artistas vivos e atuantes”. (BULHÕES *et al.*, p. 313). Dentre as galerias inauguradas nos anos 1960, destacam-se a Selearte (RJ), a

filial da Petite Galeria (SP), Atrium (SP), Ambiente (SP) e as galerias Grupiara e Guignard em Belo Horizonte (MG). Bulhões, Rosa, Rupp e Fetter apontam que os *marchands de tableaux* exerciam um papel importante junto às galerias, ao investirem capital, financiarem a produção de alguns artistas e adquirirem obras. As galerias, por sua vez, trabalhavam também em colaboração com críticos, museus, salões, etc.; e já eram vistas como instâncias legitimadoras e não apenas como intermediários na comercialização. “Eles interferiam na determinação de padrões de arte e na criação de valor para a obra a partir de sua circulação [...] criando um novo estilo de relações no sistema da arte”. (BULHÕES; *et al.*, 2014, p. 348).

Na década de 1970, assistimos ao crescimento do volume e da dimensão empresarial no mercado de arte, que priorizava a elite e os grupos financeiros como os principais consumidores da obra de arte, que passara a ser vista como investimento, da mesma forma em que se investia, por exemplo, em aplicações imobiliárias. Bulhões *et al.* (2014, p. 458) explicam que o “valor da obra não era estabelecido pela concorrência de mercado e aceitação do público, mas pela sua inserção no circuito de difusão que a legitimava”. O circuito de difusão, por sua vez, era composto por *marchands*, críticos e diretores de instituições. A maioria das obras era absorvida no mercado local e os altos valores obtidos nas vendas, junto aos altos impostos de importação de obras estrangeiras, desestimularam os galeristas a expandir para o mercado internacional. (BULHÕES *ET AL.*, 2014, p.476).

## **2.2. Cultura = Capital**

Para se entender como o sistema das artes se configura e qual sua relação com o capital, partiremos de dois marcos-teóricos: a dos “bens simbólicos”, termo cunhado por Pierre Bourdieu (1930-2002), no livro *A economia das trocas simbólicas*; e “capitalismo artista”, conceito concebido por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, na publicação *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, de 2015.

Segundo Sérgio Sá Leitão, Ministro da Cultura entre julho de 2017 e dezembro de 2018, as práticas culturais e criativas são responsáveis por 2,64% do PIB brasileiro, que geram renda e colaboram para a formação e qualificação dos indivíduos, o “reforço dos elos identitários e a construção de uma imagem positiva para o Brasil” (LEITÃO, 2018, p. 7).

**Figura 1** – Cultura = Capital. Letreiro em vermelho neon na área de convivência da unidade, parte da exposição de Alfredo Jaar, no SESC Pompéia, em São Paulo



Fonte: SESC POMPEIA, 2021.

No quarto trimestre de 2021, a economia criativa gerou 7.535.503 empregos; 2.921.108 trabalhadores especializados (aproximadamente 38,5% do total entre divididos entre 2.197.421 criativos e 723.687 cultura), 1.866.246 trabalhadores incorporados (aproximadamente, 24,5%) e 2.748.151 trabalhadores de apoio (aproximadamente, 37%). São consideradas as seguintes atividades desempenhadas na economia criativa (especializados ou incorporados): Arquitetura; Artes Cênicas e Visuais; Cinema, Música, Fotografia, Rádio e TV; Design; Editorial; Gastronomia; Moda; Museus e Patrimônio; Publicidade e serviços empresariais e Tecnologia da informação. Apesar de a cultura abranger todas as esferas citadas acima, focaremos no setor de Artes Visuais e seus agentes ao falarmos de cultura (ITAÚ CULTURAL, 2022).

Ao longo dos séculos, a associação entre cultura, estética e capital vem se modificando e espelhando as crenças de sua época. O Banco Mundial estabeleceu, em 2002, quatro tipos de capital decisivos para o desenvolvimento de uma nação, sua qualidade de vida e seu desenvolvimento cultural: o *natural* (referente aos recursos naturais de uma região), o *físico* (constituído pelo ser humano como o econômico, comercial, infraestrutura etc.), o *humano*

(definido pelo grau de nutrição, saúde, educação, lazer e trabalho da população) e o *social* (grau de confiança estabelecidos entre relações pessoais e “redes de cooperação com vistas à produção de bens coletivos”). Clarissa Diniz (2008, p. 55) explica que:

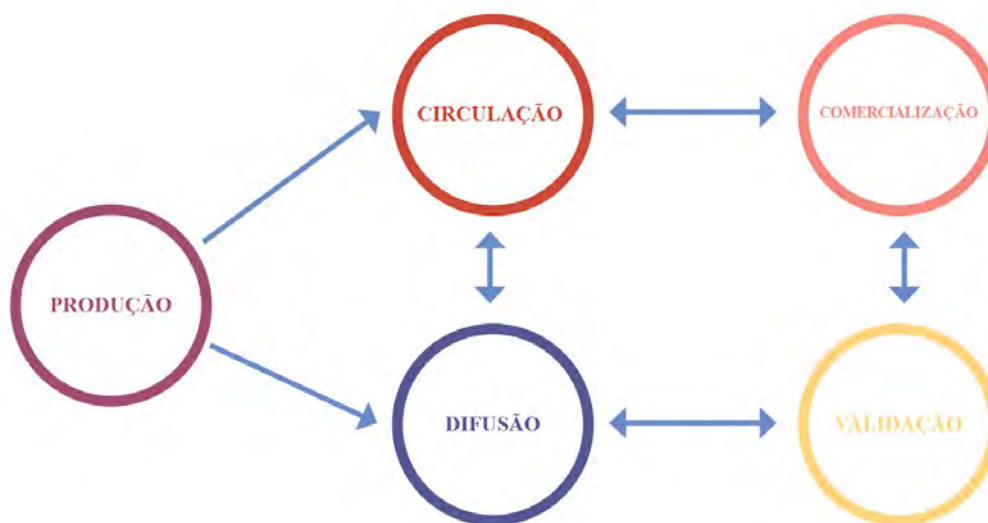
Como forma de capital não inerente a bens, serviços ou indivíduos, mas às relações tecidas entre os últimos, o capital social exige, para a sua produção, uma rede de interações sociais sedimentadas. É a partir dessas relações que ele nasce, e é essa uma de suas particularidades: o capital social é um tipo de capital que se encontra apenas nas relações, na estrutura do sistema social – no espaço, portanto, do entre -, sendo ele um tipo de ‘valor’ que não pode ser apropriado privadamente, e mais: é passível de ser utilizado por todos aqueles que o produzem.

As relações construídas entre os diversos indivíduos atuantes no sistema das artes são regidas pelo capital social, pautado pelas relações de confiança estabelecidas entre eles. “As lutas no campo artístico se realizam em torno do controle do capital cultural” (BOURDIEU, 1983) *apud* (BULHÕES *et al.*, 2014) e, conseqüentemente pelo poder político. As diferenças hierárquicas entre os agentes atuantes no sistema das artes são determinadas pela quantidade de capital econômico, social e cultural associadas a estes indivíduos. O Guia do Artista Visual, produzido pelo Ministério da Cultura em parceria com a Unesco, em 2018, setoriza as dinâmicas exercidas pelo sistema de arte em cinco etapas (Quadro 1):

1. Produção - exercida por artistas ou coletivos de arte em ateliês ou residências a etapa da produção consiste na “criação, elaboração, desenvolvimento e execução de proposições artísticas que podem se materializar em forma de projeto, ação, ocupação ou objeto artístico”.
2. Difusão - consiste na “expansão ou transbordamento do conteúdo e pensamento crítico sobre a obra produzida pelo artista e formadores de opinião para atingir outros agentes do sistema e o público”, através dos próprios artistas, críticos e curadores em publicações (impressas ou digitais), imprensa (TV, rádio, jornais etc.) e em redes sociais.
3. Circulação - etapa em que a obra, em seus diversos formatos, é apresentada ao grande público em exposições (individuais ou coletivas), salões, bienais, feiras e salões de arte, ateliês abertos e *happenings* organizados por artistas ou coletivos de artistas, produtores culturais, galerias de arte ou museus.

4. Validação: ligada à dimensão simbólica do sistema das artes o caminho de legitimação percorrido por um artista ou uma obra se ampara no capital social de seus colaboradores, que passam por “filtros que não estão relacionados somente à relevância cultural da obra ou ideia, mas também por chancelas ligadas à notoriedade, reputação e rede de relacionamento dos agentes validadores”.
5. Comercialização: etapa desempenhada pelo mercado das artes onde ocorre a “precificação e o vínculo entre a construção de valor econômico e simbólico” bem como a aquisição da obra através de trocas monetárias seja ela por uma esfera pública (museus ou instituições culturais) ou privada (colecionadores privados ou corporativos e o público em geral).

**Quadro 1** – Diagrama das dinâmicas dos sistemas da arte



Fonte: Adaptado do Ministério da Cultura, 2018.

### 2.3. Rede legitimadora

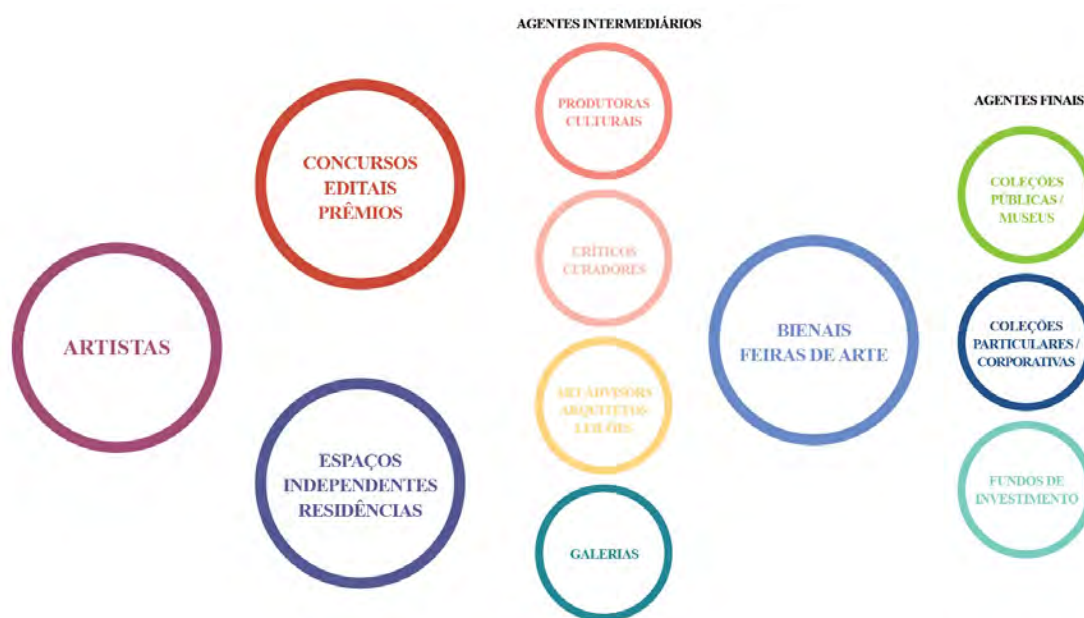
Podemos compreender a arte como uma "manifestação cultural própria da vida urbana" (ANDRÉS RIBEIRO, 1997, p. 15), cuja cultura está inserida em um circuito. Seu desenvolvimento se dá a partir da interação de diversos atores que juntos elaboram “um código específico, que possui significado dentro de um contexto social e histórico circunstancial, e tecem a cultura artística de uma cidade, de uma região ou de um país”.

(ANDRÉS RIBEIRO, 1997, p. 17). Seus agentes interagem entre si e formam uma rede legitimadora que atua em torno da produção artística. Esta rede é composta por artistas, galerias, museus, instituições culturais, residências artísticas, salões de arte, espaços independentes, curadores, críticos, colecionadores, produtores culturais, professores, empresas patrocinadoras, arquitetos, jornalistas/mídia, festivais e o público.

A transição entre o Academicismo à Arte Moderna, estudada por Bourdieu na França, no século XIX, elucidada o fato de que, até a Arte Moderna, todo o poder de legitimação dado à “arte oficial” era conferido à academia, que se impunha e estabelecia os valores simbólicos e econômicos dos seus produtores. O Estado detinha o monopólio por meio das instituições, de certificar e consagrar os produtores legítimos, ou pintores autorizados, como “conhecidos e reconhecidos por todos”. O novo modelo de legitimação surge em contraposição à arte acadêmica, através de uma arte não oficial (a Arte Moderna), que passa a considerar outras formas de funcionamento, que incluem a sociedade civil, notadamente, a burguesia (MELO, 2012). Melo (2012, p.22) explica:

O universo de produtores de obras de arte, deixando de funcionar como aparelho hierarquizado controlado por um corpo, institui-se pouco a pouco como campo de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do *nomos*, mesmo que todos tenham pretensões a tal título.

#### Quadro 2 – Diagrama dos agentes do sistema da arte



Fonte: Adaptado do Ministério da Cultura, 2018.

No entanto, durante as décadas de 1960 e 70, a presença do Estado volta a ser considerada uma importante instância legitimadora, por meio das instituições que apoiavam os artistas de vanguarda, ao oferecer-lhes subsídios. Essas instituições absorviam a produção artística recente. Observa-se aqui o início da consolidação do modelo de legitimação que segue até a atualidade e inclui o artista, os especialistas, as instituições, o Estado e o público. O Quadro 2 mostra os agentes do sistema e suas etapas de legitimação.

Segundo a crítica e curadora Clarissa Diniz (2008, p. 14), os processos de legitimação podem ser divididos nas seguintes categorias:

1. Autolegitimação: o artista se autodistingue “artista”, ao mesmo tempo em que se autodiferencia daqueles que se consideram como “não-artistas”.
2. Legitimação pelos pares: um artista é legitimado por outro através da sua aproximação física ou simbólica.
3. Legitimação pelos especialistas: curadores, críticos e outros especialistas validam a produção do artista.
4. Legitimação pelas instituições: museus, instituições culturais e bienais de arte certificam o artista tanto ao mostrarem seus trabalhos em sua programação de exposições quanto ao incluírem suas obras em seus acervos.
5. Legitimação pelo mercado: galerias primárias exercem um papel fundamental no processo de construção da carreira de um artista ao mesmo tempo em que sua participação em feiras de arte locais, nacionais ou internacionais consolidam sua presença no sistema de arte.
6. Legitimação pela mídia: jornais, revistas, *websites* e perfis nas redes sociais dos artistas, locais e nacionais, impressos e/ou digitais, especializados ou não em arte, bem como programas de TV e rádio, agem como instância legitimadora, ao cobrir ou noticiar a produção artística ou participação em exposições ou eventos de arte.

7. Legitimação pelo público: o público, em geral, ao consumir a cultura de sua cidade; ao visitar exposições, festivais, feiras e compartilhar com sua rede de amigos, entre outros, e o colecionador de arte ao adquirir uma obra para sua coleção consolida a legitimidade de um determinado artista.
8. Legitimação pelo ensino: à medida que existem cursos superiores de artes visuais, artistas são legitimados por professores, pesquisadores e alunos ao frequentarem e se graduarem em Bacharelado, Licenciatura ou pós-graduarem em Artes Visuais - além das universidades que têm galerias e centros culturais em seus campos e exibem os trabalhos de seus alunos e professores.

Se pensarmos na lógica de funcionamento do sistema hoje, é importante adicionar ainda outras quatro categorias às citadas por Diniz: Legitimação pelo Estado, Legitimação empresarial, Legitimação por iniciativas independentes, Legitimação por prêmios e residências artísticas:

9. Legitimação pelo Estado: instâncias governamentais sejam municipal, estadual e/ou federal certificam a produção local, ao fazerem suas seleções de projetos curatoriais ou artísticos, que apresentam o trabalho de um artista, ou coletivo e lhes concedem uma verba direta ou via incentivo fiscal; ou ainda museus e galerias de empresas estatais, como Banco do Brasil (CCBB), Petrobrás, Cemig (Galeria da Cemig); como também agências ou projetos nacionais, como a Funarte, Latitude, Abact entre outros. Em algumas cidades, há também os salões municipais de arte, propostas mantidas e executadas pelos governos locais;
10. Legitimação empresarial/financeira: empresas e grupos financeiros reconhecem o valor de uma manifestação artística ao mostrarem-na em seus centros culturais, como são os exemplos dos bancos Itaú, Caixa e BDMG, nos centros Itaú Cultural, Caixa Cultural, e Galeria do BDMG; das mineradoras Vale (Instituto Cultural Vale); das empresas de telecomunicações Oi (Oi Futuro); ou ao apoiarem, por meio da Lei de Isenção Fiscal, determinadas instituições, projetos, artistas, exposições, museus, festivais, filmes, entre outros, iniciativas em que se escolhem quais artistas ou manifestações artísticas serão associadas à sua marca;



11. Legitimação por produtores culturais: feiras livres, bazares, leilões, ateliês coletivos, festivais e espaços expositivos, organizadas normalmente por produtores culturais ou artistas de forma independentes, podem também agir como catalisadores de um processo de legitimação de artistas;
12. Legitimação por prêmios e residências artísticas: espaços que acomodam artistas e favorecem colaborações interculturais. Os encontros proporcionam a troca de informações entre artistas, críticos e curadores, que, muitas vezes, acompanham o processo criativo e ampliam a criação de redes locais, nacionais ou internacionais. Os prêmios por sua vez, por exemplo o Prêmio Pipa, seleciona e premia artistas, com bolsas de estudo, aquisição de obras ou cachês, avaliando ora um conjunto de obras ora a própria trajetória dentro do mercado das artes;

Trigo (2009) explica que grupos financeiros, megacolecionadores, museus, galerias e o Estado, muitas vezes, se unem para juntos determinarem os valores das obras, os temas pertinentes e a dinâmica do mercado, sem muita consideração para o lado estético da arte. Empresas investem, na maioria das vezes, via lei de incentivo fiscal: “Em patrocínios e coleções corporativas que melhoram sua imagem e, no mesmo movimento, conferem legitimidade a uma determinada produção artística em detrimento de outra, fabricando gostos e convicções coletivas”. (TRIGO, 2009, p.27).

Cabe ressaltar que o processo de legitimação de uma obra ou de um artista pode ser longo e que nem sempre o artista será legitimado por todas as instâncias citadas acima, ao longo de sua trajetória e vida. No entanto, há alguns caminhos que, quando percorridos, podem garantir maior visibilidade e, conseqüentemente, uma legitimação em um prazo mais curto. Sarah Thornton (2009, p. 111) afirma que uma trajetória ideal na carreira de um artista se inicia com o título de graduação de uma universidade de artes respeitada e atinge seu ápice em uma mostra individual retrospectiva em um grande museu. Além disso, as premiações, bem como obras em acervos de museus, são também importantes, pois atestam o valor cultural e o prestígio de um artista, e seu potencial para um reconhecimento duradouro.

Se pensarmos em nível local, ou seja, nas instâncias legitimadoras que estão presentes em Belo Horizonte, veremos que a rede criada é complexa, interligada e em constante evolução.

Ela se expande e se transforma à medida que novos agentes surgem e interagem entre si. Lipovetsky e Serroy (2015, p. 241) avaliam o chamado capitalismo artista:

estamos num novo ciclo marcado por uma relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, pela desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura: doravante, nas economias da hipermodernidade, essas esferas se hibridizam, se misturam, se curto-circuitam, se interpenetram.

Convém, assim, olharmos historicamente como se deu o surgimento do que chamamos de “mercado de artes belo-horizontino”, de forma a entender quais os processos percorridos pelo artista em busca de sua inserção no sistema e, conseqüentemente, sua legitimação. Pode-se afirmar que não há mercado sem o artista, peça central desta rede, bem como não há mercado sem o público.

Assis (2017, p.9) ressalta que a “oferta e o volume de produção de bens simbólicos contribuíram para estimular mudanças significativas na vida social contemporânea”. A cultura passou a ser associada ao lazer e à construção do gosto estético, agindo como “‘agência socializadora’ da vida nos grandes centros urbanos”; assumindo então um papel principal no “desenvolvimento de uma nação”, tornando-se, assim, uma “importante força propulsora do mercado”. (ASSIS, 2017, p.9).

#### **2.4. Contextos locais como ativadores de mercado**

Antes da década de 1990, grande parte do mercado de Arte Contemporânea no mundo se concentrava na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. A partir desse momento, começaram a surgir ou emergir os “mercados de arte emergentes”, categoria geral criada por especialistas para definir os mercados de países como China, África do Sul, Vietnã, Rússia, Índia (JOY; SHERRY, 2004) *apud* (KOMAROVA; VELTHUIS, 2018, p.1) e também o Brasil. Neste contexto, as tendências comuns impulsionaram o crescimento desses mercados, associadas às mudanças socioeconômicas no nível macro. Como exemplo, situam-se o crescimento e a estabilidade econômica e o aparecimento de novas culturas e elites com gosto pela arte, bem como as formas organizacionais semelhantes adotadas entre eles, com as galerias comerciais, casas de leilão ou feira de artes, que passaram a ser consideradas as mais importantes (VELTHUIS; BAIA CURIONI, 2015) *apud* (KOMAROVA; VELTHUIS, 2018, p.1).

A forma como os contextos e seus agentes locais contribuem para o desenvolvimento dos mercados é chamada de “mecanismos de ativação”. O termo, cunhado por Komarova e Velthuis (2018, p.2), é definido por um recurso ou conjunto de recursos que possibilitam agentes culturais a explorarem e, conseqüentemente, transformarem condições socioeconômicas favoráveis em nível macro, no surgimento e na expansão do mercado ao nível micro ou local. Para os autores, os agentes principais nesse processo são os *art dealers*, em especial, os galeristas, que não só agem como intermediários entre artistas e colecionadores, como também ajudam a lançar novos artistas no mercado e a constituir o valor de suas obras. Ao abrir um espaço e apresentar exposições individuais ou coletivas ao público, galeristas criam redes de colaboração entre curadores, críticos, diretores de museus e colecionadores, ou seja, todas as instâncias necessárias que possuem, segundo Bourdieu (1982), o capital simbólico necessário para legitimar a arte e, assim, consagrar os artistas representados.

Komarova e Velthuis (2018) argumentam que as pesquisas acerca de como novos mercados são construídos deveriam contemplar o estudo das instituições, uma vez que estas agem de formas mais previsíveis e coordenadas (FLIGSTEIN, 2002) *apud* (KOMAROVA; VELTHUIS, 2018, p. 2), como também é o que motivou agentes individuais a entrarem no mercado. Para eles, recursos culturais e contextos locais são imprescindíveis nessa tomada de decisão, por mais que, no caso da Arte Contemporânea, haja um modelo internacional de mercado adotado por grande parte dos países emergentes no mundo.

## **2.5. Como se configura o mercado de Belo Horizonte**

### ***2.5.1. Antecedente e contexto***

O recorte utilizado nesta tese estabelece o mercado ou contexto local a partir do sistema de Arte Contemporânea que se configurou em Belo Horizonte a começar pela década de 1960, com a abertura de duas galerias: a Galeria Grupiara, em 1963, e a Galeria Guignard, em 1964, que inauguram, assim, as atividades comerciais que seguiram os modelos internacionais na capital mineira. No entanto, focaremos, especificamente, nas relações estabelecidas entre os artistas contemporâneos em exercício, hoje, e as relações com o mercado de arte em Belo Horizonte nos últimos cinco anos.

Rubião (2018, p.3) considera o mercado de artes em Belo Horizonte “a periferia da periferia”, especialmente se comparado com o do Rio de Janeiro e de São Paulo. Seu artigo *A short but deep dive into the economics of arts: art entrepreneurs in a peripheral Market* é resultado de uma pesquisa sugerida à Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG pelos professores da Escola de Belas Artes da UFMG em 2013. Eles estavam “preocupados com a falta de consciência de seus alunos sobre o lado comercial de suas carreiras” e as perspectivas de venda de seus trabalhos, uma vez graduados. Para isso, o estudo de Rubião analisou o funcionamento do mercado de artes na capital mineira a partir do novo campo intitulado “empreendedorismo artístico” (GARTNER, 2015) *apud* (RUBIÃO, 2018). Entrevistas foram realizadas, entre 2014 e 2015, com grande parte das galerias de Belo Horizonte, com o intuito de entender o possível caminho da inserção da arte no mercado. Rubião classificou as galerias da cidade nos seguintes grupos:

1. Galerias de arte comerciais<sup>11</sup>: não têm como foco o mercado de arte primário, não mantêm acordos de exclusividade com os artistas. Não investem em jovens artistas, preferem não assumir riscos e comercializar obras mais tradicionais e de artistas já estabelecidos. São espaços sem estilo definido, que tentam sobreviver no mercado belo-horizontino, evitam riscos e investimentos e, em sua grande maioria, sem grandes espaços expositivos. Trabalham com mercado secundário, cujo modelo de negócio é diversificado, que pode incluir outras atividades e serviços, como leilões, molduras etc. (RUBIÃO, 2018, p.11). Realizam em média 2.2 exposições anuais<sup>12</sup>. São normalmente chamadas de Galerias Secundárias, dentro do sistema de artes.
2. Galerias de Arte Contemporânea: adaptam seus modelos de negócio aos padrões internacionais, têm espaços com arquitetura no estilo cubo-branco. Têm como foco o mercado primário e a Arte Contemporânea, assumindo riscos e oferecendo oportunidades<sup>13</sup> a jovens artistas emergentes. Renovam, assim, a demanda imposta pelo mercado. Representam com exclusividades seus artistas em acordos (na grande maioria, verbais), baseados na confiança e

---

<sup>11</sup> No artigo original do artigo de Rubião, ele descreve essas galerias como *Retail Art Galleries*.

<sup>12</sup> Rubião (2018, p. 13) afirma que a realização de exposições demonstra a disposição das galerias em promover e investir em arte e em artistas.

<sup>13</sup> Apesar disso, Rubião (2018, p. 11) aponta que as galerias de Arte Contemporânea em Belo Horizonte, em sua maioria, não se arriscam ou investem como as suas correspondentes nos mercados dos países desenvolvidos.

na cooperação (RUBIÃO, 2018, p.11). Realizam em média 4.3 exposições anuais, que incluem a participação em feiras de arte. São as galerias comumente chamadas no sistema de artes como Galerias Primárias.

3. Galerias de Arte Alternativas: são inovadoras, com propostas subversivas. Têm como objetivo fomentar arte e cultura e trabalham com jovens artistas, sem acordos formais em projetos de vanguarda, oferecem outra opção ao mercado tradicional. São também consideradas galerias primárias, no entanto, buscam novas maneiras de sustentar a inovação (RUBIÃO, 2018, p.12). Realizam em média 8.7 exposições anuais. Podem ser chamadas também de galerias independentes ou *grassroot galleries*.
4. Galerias de Arte Institucionais: vinculadas a instituições ou grandes empresas, são mantidas por parcerias privadas, públicas ou público-privadas, sem fins lucrativos. Organizam exposições, através de editais e processos seletivos, validam e divulgam não só a carreira de jovens artistas, como também a Arte Contemporânea regional e local (RUBIÃO, 2018, p.12). Realizam em média 6.5 exposições anuais.

Winkleman e Patton (2018, p.38) afirmam que, no sistema internacional de artes, há dois tipos de modelos de negócios que são usados: galerias primárias e galerias secundárias. A primeira trabalha em contato direto com os artistas que fazem parte do seu *casting*, ou seja, com os que mantêm acordos de exclusividade e de representação e cujas obras são consignadas às galerias. A segunda compra obras dos artistas para depois revendê-las e não mantém vínculos ou contratos com os artistas. Segundo eles, o maior desafio das galerias primárias é ter dois tipos de clientes: os artistas e os colecionadores. É necessário muito compromisso, diplomacia e persuasão para agradar aos dois.

Por outro lado, o maior obstáculo para se trabalhar no mercado secundário é ter o capital para comprar as obras certas, no momento quando elas estão disponíveis. Prática essa que garante ao galerista uma margem de lucro muitas vezes maior do que as praticadas pelas galerias primárias, que, frequentemente, adquirem grande parte da produção de jovens artistas para, depois de algum tempo, inseri-las no mercado com total controle sobre o preço de venda.

Como forma de analisar o atual mercado de arte existente em Belo Horizonte adicionaremos outros agentes à lista proposta por Rubião (2018): os *art advisors*, os arquitetos/decoradores e os escritórios de arte:

5. *Art advisors x art consultants*: trabalham como consultores de arte, assessorando novos colecionadores a iniciarem uma coleção de arte ou colecionadores já estabelecidos a expandirem seus acervos, buscando oportunidades nos mercados primários e secundários para seus clientes. Podem também gerenciar e catalogar coleções, negociar vendas, organizar a logística de transporte, montagem, armazenamento, limpeza, conservação, restauro, seguro e empréstimo das obras. Procuram estabelecer e intermediar relações entre colecionadores, arquitetos, curadores, galeristas e diretores de museus (ART COOL, s/d; CHRIST, 2020). De acordo com o *Sotherby's Institute of Art* (WHAT YOU..., s/d), o *art advisor* é um especialista em arte, idealmente com experiência prévia no mercado (em galerias, museus ou instituições) e conhecimento de história da arte, que sabe identificar as necessidades de seu cliente e aconselhar sobre o valor de mercado das obras, sua qualidade, autenticidade e proveniência. Como regra de conduta dos profissionais que atuam nesse campo, espera-se que o *art advisor* sirva às necessidades do cliente ao não aceitar comissões extras dos artistas e galeristas, o que poderia criar um conflito de interesse. Podem receber salários fixos ou trabalhar como *freelancer* a partir de demandas específicas, calculadas por hora ou por uma porcentagem da obra adquirida. Por outro lado, o *art consultant*, normalmente, se concentra no mercado de Arte Contemporânea. Ele pode comissionar obras para projetos específicos (THE DIFFERENCE..., 2020).
6. Arquitetos e decoradores: trabalham como especificadores de arte para seus clientes, ao selecionarem obras que se encaixem em seus projetos (de arquitetura de interiores ou decoração) do ponto de vista estético. Trabalham em proximidade com galeristas e escritórios de arte, indicando uma seleção de obras para seus clientes escolherem. Não intermedeiam a venda, mas recebem uma comissão das galerias/escritórios, que normalmente varia entre 5% ou 10% do valor da obra. Apesar de não ser um dado oficial, galerias relatam que

a indicação dos arquitetos representa em torno de 60% das suas vendas mensais<sup>14</sup>.

7. Escritórios de Arte: são normalmente *dealers* de arte, com seus próprios escritórios, que podem ou não ser exclusivos para venda de arte, sem espaços expositivos ou acervo. Trabalham com um grande número de artistas simultaneamente - sem vínculos ou acordos de exclusividade -, que agem como intermediários comerciais entre obras disponíveis e possíveis compradores. Recebem uma comissão sobre as vendas que normalmente varia entre 30 e 50%<sup>15</sup>, não investem na carreira dos artistas e, normalmente, não participam de feiras de arte, pois, muitas vezes, não são aceitos pela comissão organizadora.

Rubião (2018, p.13) explica que expor em uma feira de arte é um investimento adotado pelas galerias para aumentar as vendas e a visibilidade de seus artistas; também simboliza a inserção da galeria no circuito internacional de Arte Contemporânea - perfil cujas galerias primárias buscam se encaixar.

Os principais temas levantados pelo autor, em sua pesquisa acerca do mercado de artes em Belo Horizonte, são a relação entre os incentivos e valores simbólicos que movem os agentes do mercado; o retorno monetário - que nem sempre é garantido -; e a ausência de hábitos culturais e de demanda por obras de arte, o que justificaria a falta de investimentos e de soluções inovadoras. O autor organiza as respostas para essas questões em “redes temáticas”, em que demonstra que essas asserções, apesar de terem como referência o mercado local, podem também ser associadas ao mercado internacional.

Rubião aplica a teoria de Komarova e Velthuis (2018) sobre a importância de se saber os motivos que levam galeristas a abrirem seu negócio, com o objetivo de se entender os contextos locais como mecanismos de ativação de mercados. Assim, Rubião (2018, p.15)<sup>16</sup> constata que há um vínculo pessoal precedente com a arte, como ser colecionador, ter um negócio anterior, experiência pessoal ou profissional (por exemplo, moldureiro, crítico, artista

---

<sup>14</sup> Dado relatado extraoficialmente em conversa com funcionários de duas das maiores galerias de arte contemporânea de Belo Horizonte.

<sup>15</sup> Informação obtida em depoimento de duas ex-funcionárias de galerias privadas em Belo Horizonte.

<sup>16</sup> Rubião (2018) afirma que os resultados encontrados por *Shubik & Shubik* (1992) são semelhantes aos encontrados por ele.

ou funcionário de galeria) na área ou contatos com *insiders* ou relacionamentos pessoais são os principais motivos que levaram os galeristas primários ou secundários a abrirem suas galerias. O “interesse pelas artes” foi unanimidade apenas para os responsáveis pelas galerias alternativas ou institucionais, o que demonstra o interesse genuíno desses espaços em promover a arte e os artistas.

A paixão impulsionada pelo gosto pela arte, a proximidade com os artistas, o reconhecimento social e a construção de uma reputação são fatores simbólicos importantes para as galerias se mantenham no mercado das artes. Contudo, os galeristas entrevistados reiteram a "importância da confiança entre artistas, clientes e *marchands*". Este tópico é levantado também por Velthuis (2005), Bianchi (2015) e Santagata (1995) *apud* (Rubião, 2018, p.16). Relatam ainda a hesitação dos artistas em acreditar em suas galerias no tocante aos seguintes pontos:

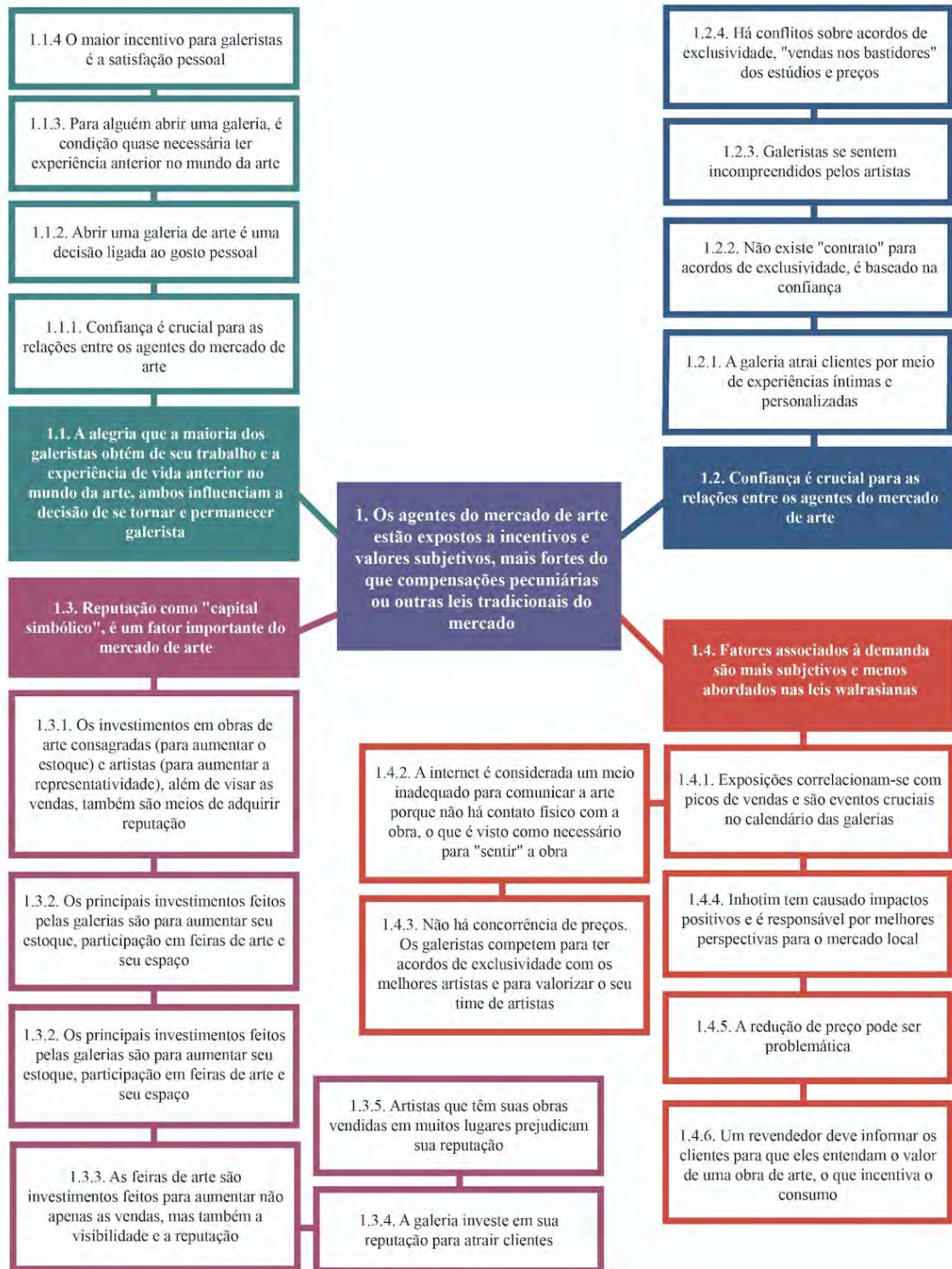
(1) o preço real pelo qual a galeria estava vendendo as obras, que pode ser maior do que o preço informado usado para calcular a comissão de ~50% do artista; (2) o desrespeito ao contrato de exclusividade; e (3) a visão dos artistas das galerias como “inimigos necessários” e não como parceiros importantes que agregam valor na promoção de suas obras.

Conseqüentemente, a falta de transparência em relação aos preços das obras acordados entre artista e galeria e o valor recebido na venda das obras; bem como a informalidade dos acordos - por exemplo, contratos formais assinados que poderiam esclarecer os deveres e as funções de cada uma das partes, e também o acesso às listas dos preços praticados pelas galerias -, contribuem para a insatisfação relatada.

Assis (2017, p.6) reitera que o mercado de Arte Contemporânea ainda é um tanto obscuro, desprovido de normas claras e sem conexão direta entre arte e economia “típica dos mercados de bens simbólicos” e que os galeristas, segundo Bourdieu *apud* (ASSIS, 2017, p. 26) são capazes de conciliar “numa combinação improvável, o realismo necessário para o sucesso de um empreendimento econômico, aliado à convicção desinteressada capaz de produzir o capital simbólico exigido pelo campo”.

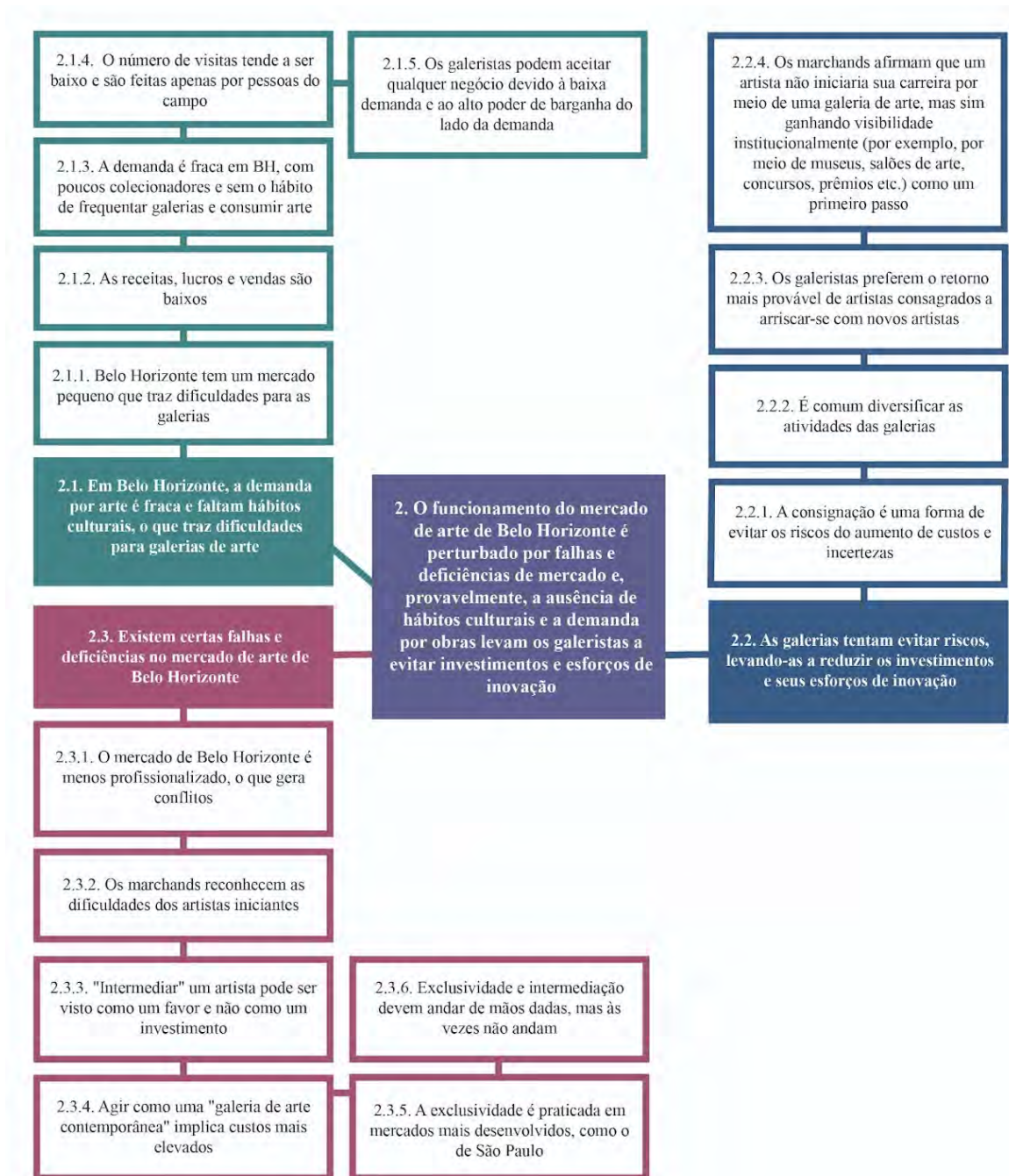


**Quadro 3 – Rede Temática 1: os agentes do mercado de arte estão expostos a incentivos e valores subjetivos, mais fortes do que compensações pecuniárias ou outras leis tradicionais do mercado**



Fonte: Adaptado de Rubião, 2018, p.14, tradução nossa.

Quadro 4 – Rede Temática 2



Fonte: Adaptado de Rubião, 2018, p.18, tradução nossa.

O diagrama apresentado por Rubião (Quadro 3) corrobora o fato de que, apesar de algumas galerias buscarem o lucro, o acúmulo de capital não é a principal força motora de seus empreendimentos, pois muitos deles se sustentam exercendo outros ofícios paralelos. Frequentemente, essas atividades são funções que se sobrepõem àquelas realizadas por outros agentes dentro do sistema: galerias primárias que intermedeiam vendas de obras de artistas

renomados, quando surge uma boa oportunidade de compra e venda pelo mercado secundário; galerias comerciais ou secundárias, que participam de feiras de arte nacionais, firmando contratos de representação exclusiva com jovens artistas e comprando toda sua produção adiantada por preços mais baixos; escritórios de arte com espaços expositivos e uma seleção de artistas exclusivos; artistas que atuam como curadores e curadores que exercem uma prática artística, arquitetos artistas que especificam seus próprios trabalhos.

A segunda rede temática (Quadro 4) organizada por Rubião (2018, p.16) gira em torno de questões sobre os desafios de se empreender nas artes visuais em Belo Horizonte, como a ausência de hábitos culturais e a baixa demanda por obras de arte, o que justificaria a ausência de inovação e investimento pelos galeristas. No entanto, o autor afirma que grande parte dos galeristas entrevistados identificou a abertura de Inhotim, em 2005, como um catalisador no aumento do interesse do público em artes visuais (RUBIÃO, 2018, p. 18).

É interessante observar que, muitas vezes, a questão da demanda é marcada, segundo Bulhões *et al.* (2014, p. 124), por uma lógica excludente na medida em que se tenta evitar a “apropriação de códigos da elite pelo grosso da população, o que determinaria sua dessacralização e a perda do seu status”. Isto responde, assim, às condições da sociedade de consumo, ao mesmo tempo em que resguarda à elite de um consumo popularizado.

No sistema capitalista, há três tipos de capital: o econômico, o social e o cultural; eles estão intimamente ligados ao poder político e às divisões existentes nas classes dominantes. O sistema das artes empenha-se em controlar o capital cultural (BULHÕES *et al.*, 2014, p. 186) ao tentar impor à sociedade “padrões que eram de uma minoria; no caso do mundo colonial, essa imposição ocorreu por parte dos colonizadores sobre os povos colonizados”. (BULHÕES *et al.*, 2014, p. 205).

As galerias belo-horizontinas entrevistadas por Rubião (2018, p.16) afirmam que conquistar visibilidade institucional, por meio da participação em editais, salões de arte, prêmios e concursos, é o primeiro passo para jovens artistas iniciarem suas carreiras artísticas. Nesse cenário, quem também normalmente oferece apoio a artistas jovens e em início de carreira são as galerias alternativas; agentes importantes neste processo de inserção no mercado, que trabalham em proximidade com os artistas e incentivam suas “pesquisas inovadoras, servindo de algum modo como viveiro para as grandes galerias” (MOULIN, 2007, p.87).

Como forma de se entender as estratégias estabelecidas pelos artistas neste percurso de autoinserção no mercado, deve-se considerar também a necessidade de organização e de sistematização de suas práticas artísticas. Portanto, há várias estratégias para isto: criar redes de colaboração com artistas, jovens curadores e produtores a fim de conseguir apoio de espaços independentes para participar de exposições coletivas; determinar possíveis caminhos para suas pesquisas; escrever projetos de exposições e inscrever em residências; investir tempo e dinheiro na produção e na finalização das suas obras. Também é necessário entender como o circuito local de artes funciona e quais os editais existem, quem são os curadores em atividade e quais mostras estão acontecendo em sua cidade. Aliado a todos esses itens, estão ainda montar um bom portfólio, com boas fotografias; criar um *website* e divulgar o seu trabalho nas redes sociais, produzir e montar suas exposições.

Portanto, além das galerias primárias, chamadas abertas, editais, residências, concursos e mostras autônomas são também dispositivos catalisadores que agem como legitimadores primordiais para se começar a estabelecer o valor artístico de um artista e sua pesquisa antes mesmo dele receber o convite a ser representado por uma galeria e ingressar no mercado. Assim sendo, para além das galerias primárias, as galerias independentes são essenciais, para se entender o mercado de Arte Contemporânea em Belo Horizonte. Esses espaços autônomos não possuem acervo ou acordos de exclusividade com os artistas, mas fomentam a produção e realizam exposições individuais e coletivas, comercializam as obras em torno do período da mostra. Podemos citar aqui a Galeria Mama Cadela, uma das principais galerias independentes da cidade.

O Quadro 5 mostra um diagrama com as principais galerias comerciais em Belo Horizonte: primárias, secundárias e independentes, bem como os escritórios de arte e *art advisers* em atividade em 2022. Todavia, como estabelecemos como foco da pesquisa a Arte Contemporânea, não levaremos em consideração as galerias secundárias e os escritórios de arte, pois estes não investem nas carreiras dos artistas, agem somente como intermediadores de venda entre o artista e o público, ou entre consumidores de arte/colecionadores e o público.



**Quadro 5** – Mercado das Artes em Belo Horizonte, separado por galerias primárias, secundárias, espaços independentes e escritórios de Arte

GALERIAS PRIMÁRIAS	<p>AM GALERIA ARTE FASAM CELMA ALBUQUERQUE GALERIA DE ARTE DOT ART GALERIA ACAIACA GAL ARTE &amp; PESQUISA GALERIA MURILO CASTRO LEMONS DE SÁ GALERIA DE ARTE MANOEL MACEDO GALERIA ORLANDO LEMOS GALERIA PERISCÓPIO GALERIA RODRIGO RATTON GALERIA</p>	<p>AGUINALDO ART GALLERY ESPAÇO 670 ERROL FLYNN GALERIA DE ARTE FIRENZE GALERIA DE ARTE GALERIA DE ARTE BEATRIZ ABI-ACL GALERIA DE ARTE GESTO GRÁFICO MINAS CONTEMPORÂNEA QUADRUM GALERIA DE ARTE</p>	GALERIAS SECUNDÁRIAS GALERIAS COMERCIAIS
ESPAÇOS INDEPENDENTES	<p>CASA POLIFÔNICA CASA J ESPAÇO QUEBRA ESPAÇO ATELIÊ GALERIA MAMA/CADELA GALERIA QUARTO AMADO VIADUTO DAS ARTES</p>	<p>BRUNO REIS ESCRITÓRIO DE ARTE CASA FAUSTA MARCELA BARTOLOMEU ESCRITÓRIO DE ARTE STUDIO CÍCERO MAFRA</p>	ESCRITÓRIOS DE ARTE

Fonte: Elaborado pela autora.

Outro ponto importante observado por Rubião (2018, p.16), em sua Rede Temática 2 (Quadro 4), é a “falta de hábitos culturais e de demanda por obras de arte”. Podemos entender ambas as afirmações como interligadas, uma vez que talvez não seja possível haver demanda sobre um produto que não conhecemos ou temos familiaridade. Mercados incipientes carecem da participação de artistas, galeristas, colecionadores e instituições para desenvolver seu potencial. Ao priorizarem dois objetivos interligados, fomentam a relevância da arte na sociedade e sustentam a legitimidade de um circuito comercial, principalmente, onde há carência de instituições consolidadas e de discurso crítico. (BRANDELLERO, 2020).

### 2.5.2. Galerias Primárias

“No Ocidente, a grandeza é definida desde a antiguidade como branca, Ocidental, privilegiado e, acima de tudo, masculino.”  
Linda Nochlin *apud* (REILLY, 2018, p.17, tradução nossa<sup>17</sup>)

Antes do estabelecimento das galerias com padrão empresarial, a arte era comercializada em leilões, ao lado de antiguidades e objetos de luxo. *Marchands* inovadores do Rio de Janeiro e

<sup>17</sup> In the West, greatness has been defined since antiquity as white, Western, privileged and, above all, male.

São Paulo abriram galerias que “dinamizaram e modificaram o panorama” de um novo mercado ao promover *vernissages* que se tornaram eventos culturais e sociais (BULHÕES *et al.*, 2014, p.313). É nesse contexto que as primeiras galerias comerciais foram inauguradas em Belo Horizonte no início da década de 1960, iniciando, assim, o que entendemos por mercado de arte local. A Linha do Tempo (APÊNDICE A) demonstra a consolidação da presença das galerias de arte em Belo Horizonte desde a segunda metade do século XX até a atualidade.

A Galeria Grupiara, inaugurada em 1963, era dirigida por Isar Bias Fortes, Hélio Adami de Carvalho e Palhano Jr. Ela lançou artistas como Jarbas Juarez, Paulo Laender, Vicente Sgreccia, Carlos Wolney, Mariza Trancoso e Marlene Trindade. Em 1964, a Galeria Guignard foi inaugurada por Sálvio de Oliveira, ampliando o potencial comercial e cultural das artes na cidade. Sálvio realizou exposições não só de artistas consagrados, como Darcy Penteado, Aldemir Martins, Augusto Rodrigues, Vasco Prado e Manabu Mabe, mas abriu espaço para os mais jovens, como Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antônio Dias, Ângelo Aquino, Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Teresinha Soares e Lotus Lobo; além de promover leilões, cursos e salões de arte, tornando-se, assim, um local de referência para a cena artística da cidade (ANDRÉS RIBEIRO, 1997, p. 256).

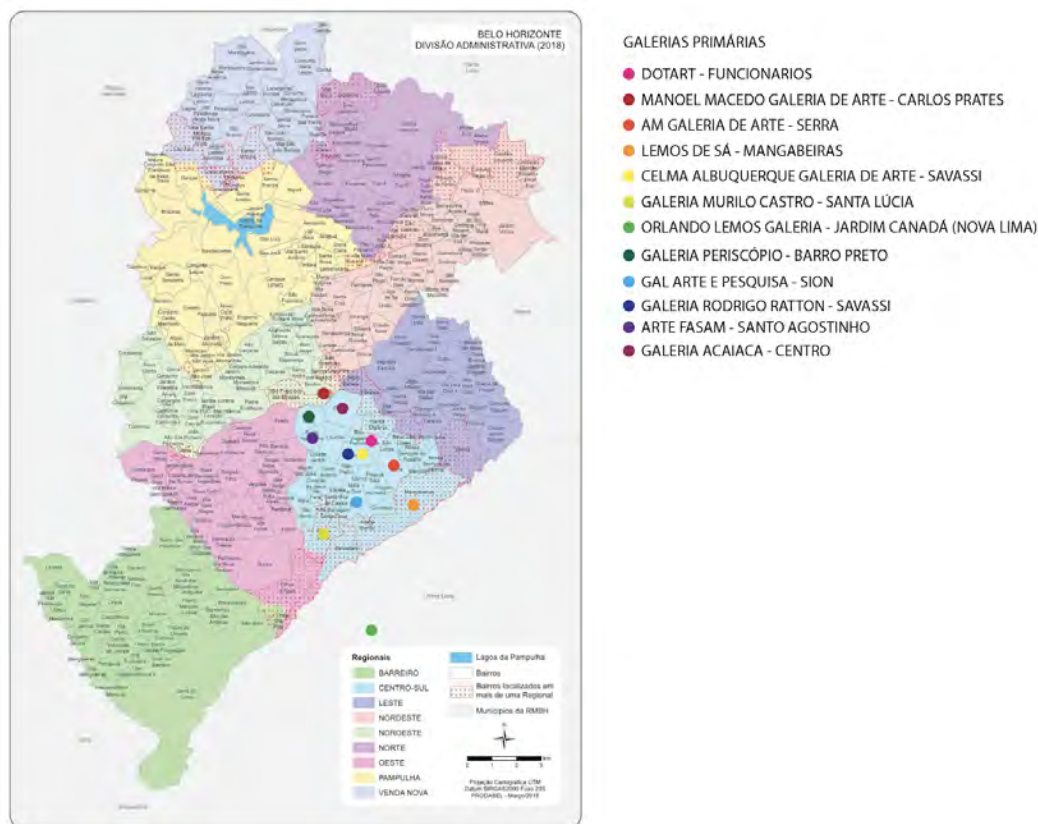
Pode-se diferenciar um galerista de um *marchand* na medida em que o primeiro descobre, acompanha e desenvolve a carreira de novos artistas, enquanto o segundo intermedeia a venda de obras de arte. Thornton (2009, p. 91) apresenta três tipos básicos de galeristas: aqueles que pretendiam ser artistas, mas descobrem uma aptidão para organizar exposições; outros que entram no mercado inicialmente como colecionadores ou curadores. A ausência de um treinamento ou certificação formal sugere que qualquer pessoa com aptidão para negócios ou conhecimento em arte pode se tornar galerista.

As galerias primárias em atividade hoje, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, se encontram localizadas, em sua grande maioria, na região centro-sul da cidade (Mapa 1). Assis (2017, p.26) explica que:

A distribuição geográfica dos empreendimentos culturais que se dá no espaço urbano, é também uma expressão visível da distribuição que acontece dentro do campo, e que opõe agentes legítimos e ilegítimos de forma clara (Bourdieu, 2001, p.38). É desta forma que os comerciantes de arte instauram-se no campo cultural e adquirem prestígio social, seja, por exemplo, como agentes de vanguarda escolhendo

um lugar inusitado da cidade para empreenderem seus comércios, seja como agentes tradicionais, permanecendo longos anos no mesmo endereço.

### Mapa 1 – Localização das galerias de arte na Região Metropolitana de Belo Horizonte



Fonte: Elaborado pela autora

A maior parte das galerias contemporâneas seguem ainda uma proposta arquitetônica em conformidade com o modelo de galeria internacional, cujo espaço é caracterizado por sua neutralidade, o cubo branco. O Apêndice B - Relação das Galerias de Arte Contemporânea Primárias em Belo Horizonte, demonstra as características arquitetônicas e a relação dos artistas representados nas galerias DotArt, Manoel Macedo Galeria de Arte, AM Galeria de Arte, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Galeria Murilo Castro, Lemos de Sá Galeria, Orlando Lemos Galeria, Galeria Periscópio, Gal Arte & Pesquisa, Arte Fasam, Galeria Acaiaca e Galeria Rodrigo Ratton.

Assis (2017, p.22) aponta que essa arquitetura “minimalista [...] se assemelha tanto ao espaço intocado dos museus, quanto a espaços voltados para o comércio de objetos exclusivos e de luxo”. Foi assim descrito pelo artista Brian O’ Doherty no ensaio de 1976 *No interior do cubo branco*:

Para muitos de nós, o recinto da galeria emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada num elitismo social - o espaço da galeria é exclusivo [...] Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender - temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela nosso modo de determinar valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência (O'DOHERTY, 1976) *apud* (ASSIS 2017, p.22).

Além disso, entende-se que o interior das galerias seja normalmente dividido em dois espaços: a área expositiva, aberta ao público em geral, e a comercial, restrita aos funcionários e as atividades relacionadas à venda e ao armazenamento das obras no acervo. Desta forma, o partido arquitetônico das galerias vislumbra o afastamento entre o comércio e o espaço propriamente cultural, prioriza o “aspecto criativo e artístico de seus empreendimentos, enquanto o caráter econômico dos negócios jamais é claramente abordado”. (ASSIS, 2017, p.23).

Outro fator importante para se pensar sobre as características de uma galeria primária é seu time de artistas representados. Individualmente, tanto a qualidade e a originalidade da produção artística, suporte utilizado, linguagem e técnicas trabalhadas, amparadas a uma pesquisa consistente; quanto sua trajetória dentro do sistema das artes, todos estes fatores influenciam diretamente na valorização e na procura por um determinado artista. Além do mais, quando falamos especificamente de artistas em início de carreira, a seleção deve também ser amparada pelo portfólio - que muitas vezes ainda é insuficiente em termos de experiência - e também na confiança do seu potencial criativo. Consequentemente, os investimentos de tempo e de capital na carreira de um artista emergente são, frequentemente, maiores do que o despendido com artistas consagrados. Por sua vez, esses apresentam um risco menor e um lucro maior, já que há demanda e reconhecimento pelo seu trabalho no mercado.

Brandellero (2020) afirma que galeristas paulistas e cariocas, especialmente os mais estabelecidos, se preocupam em representar um conjunto de artistas diversos, como forma de se diferenciar entre seus competidores e garantir uma variedade de produção artística para seus clientes, ao mesmo tempo em que desenvolvem a marca e a identidade de sua galeria, o que, em longo prazo, pode resultar em maior prestígio. No entanto, não abrem mão do “valor universal de uma boa arte, independente da mídia, nacionalidade ou experiência artística” (BRANDELLERO, 2020, p. 8, tradução nossa)<sup>18</sup>. Neste processo seletivo, muitas vezes, o

---

<sup>18</sup> universal value of good art, irrespective of media, nationality or artistic background.



currículo do artista e sua trajetória dentro do circuito nem sempre é essencial. Construir um *casting* que leve em consideração as questões já levantadas, ao mesmo tempo em que se considera gênero, raça, classe social, regionalidade, de forma a atingir um grupo diverso não é tarefa fácil.

Normalmente, as galerias caracterizam seus artistas como “representados” ou “acervo”. Na maioria das vezes, as galerias tem um número limitado de obras consideradas de acervo, cuja quantidade pode variar de acordo com o número de obras disponibilizadas pelos artistas ou, no caso de obras adquiridas pela galeria, pelo investimento efetuado ao longo dos anos. Cabe ressaltar ainda que, apesar de as galerias primárias não divulgarem as obras disponíveis através do mercado secundário, elas frequentemente atuam como intermediárias nas vendas de obras raras que, geralmente, são ofertadas à galeria por colecionadores e têm um mercado garantido. Usualmente, os acordos de representação entre galerias e artistas são exclusivos ao nível local (cidade ou região), estadual ou nacional. No entanto, vê-se nos itens B3 - AM Galeria de Arte e B19 - Gal Arte & Pesquisa, parte do Apêndice B - Relação das Galerias de Arte Contemporânea Primárias em Belo Horizonte, que as artistas Carolina Botura e Andrea Azzi são representadas, em Belo Horizonte, por duas galerias, AM Galeria de Arte e Gal Arte & Pesquisa, o que não é comum.

Na pesquisa intitulada *Inside and Outside the Market for Contemporary Art in Brazil, through the Experience of Artists and Gallerists*, realizada em 2013 com 50 galeristas, *art dealers*, curadores de espaços não comerciais e artistas baseados em São Paulo e no Rio de Janeiro, Brandellero (2020) conclui que normalmente os galeristas não ficavam satisfeitos de seus artistas serem representados em outros estados, uma vez que o mercado é percebido como sendo o mesmo. Por outro lado, do ponto de vista do artista, ser representado por diversas galerias é uma forma de ampliar o alcance comercial de seu trabalho e um desenvolvimento positivo em sua carreira, por mais que a consequente concorrência entre as galerias resulte em situações desagradáveis.

Apesar de não acontecer de forma tão frequente, é possível que o artista troque de galeria ao longo de sua carreira. Este fato, normalmente, se sucede uma vez que o artista considera que a galeria não é mais capaz de “desenvolver um mercado” (BRANDELLERO, 2020) ou mesmo quando a galeria deixa de investir na carreira, seja não realizando exposições individuais ou

---

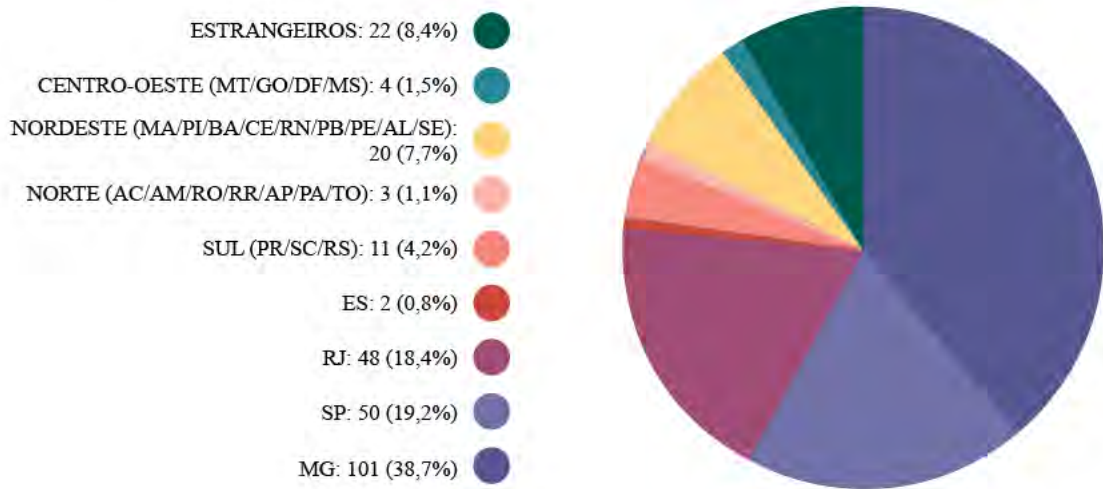
não selecionando obras para mostras coletivas, feiras ou outras ações realizadas. Consequentemente, os artistas entendem que suas obras fazem somente parte do acervo comercial da galeria e passam a não se sentir mais representados por elas.

Como grande parte dos acordos entre as partes se consolida de maneira informal, não é demandado ao artista, bem como à galeria, um aviso prévio para tal prática. Nos últimos cinco anos, foi possível verificar, entre as galerias de arte belo-horizontinas, as seguintes migrações de artistas: Manuel Carvalho deixou a Galeria Celma Albuquerque e passou a ser representado pela Galeria Rodrigo Ratton (2022); Renata Laguardia deixou a Galeria Celma Albuquerque e passou a ser representada pela Gal Arte & Pesquisa (2021); Andrea Azzi, artista representada pela AM Galeria, passou a ser representada também pela Gal Arte e Pesquisa (2021); e Carolina Botura, artista representada pela Gal Arte & Pesquisa, passou a ser representada também pela AM Galeria (2019).

Atualmente, Belo Horizonte conta com 12 galerias em funcionamento, que atuam no mercado primário (Quadro 5), com foco em Arte Contemporânea. A pesquisa realizada entre abril e junho de 2022 acerca dos artistas representados por essas galerias (Apêndice C - Perfil dos Artistas Representados pelas Galerias Primárias em BH) se deu inicialmente através de visitas ao website das galerias seguidas por depoimentos, via e-mail, ligação telefônica, *chat* em redes sociais ou *Whatsapp* como forma de confirmar a veracidade da lista de artistas disponíveis nos sítios eletrônicos. Posteriormente foi necessária uma pesquisa na internet para levantar dados como ano e local de nascimento, local onde vive e trabalha e cor/raça. Desta forma é possível traçar as características dessas galerias e seu posicionamento diante do mercado local, nacional e internacional ao traçarmos um perfil etário, racial, de gênero e de naturalidade de seus artistas.

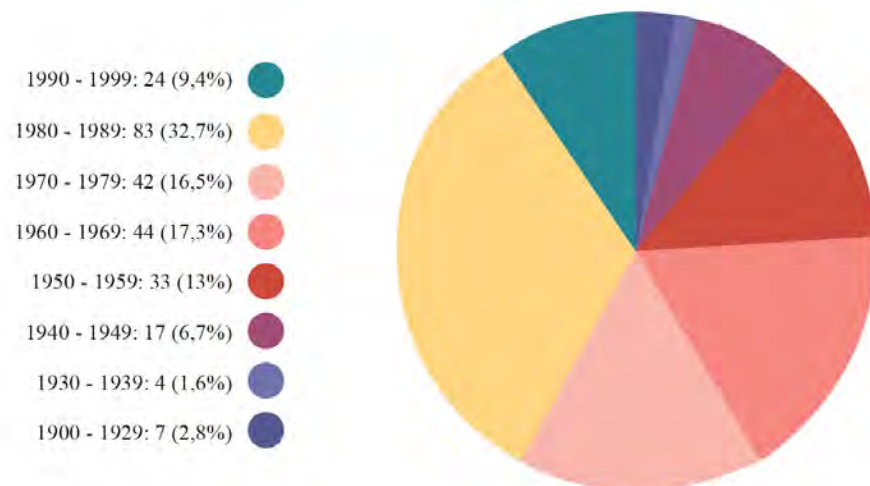
Representar artistas é uma forma de incentivar a produção aos níveis local e nacional, uma vez que “galerias funcionam como *gatekeepers*, regulando a entrada de novos artistas no mercado ao mesmo tempo em que promovem e investem de forma ativa na carreira e na valorização das obras dos artistas representados” (BRYSTIN, 1978; GIUFFRE 1999; MOULIN, 1987) *apud* (BRANDELLERO, 2020).

**Gráfico 1** – Naturalidade dos artistas representados pelas galerias em BH

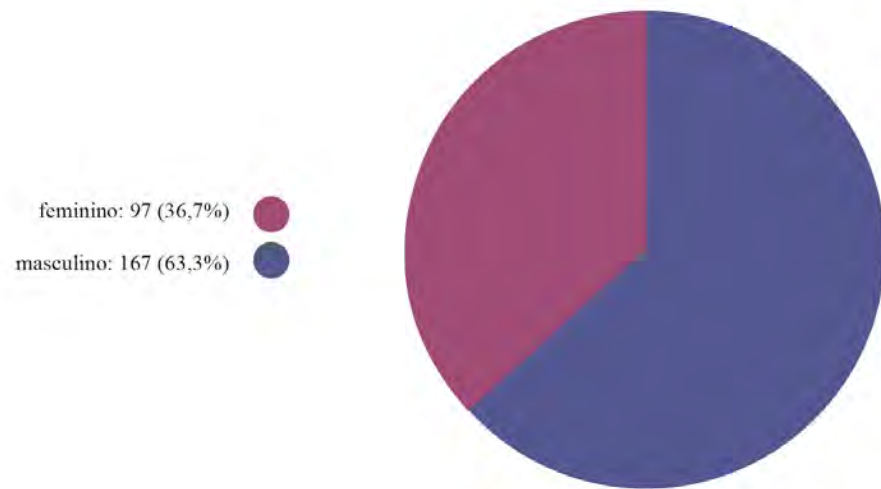


Fonte: Elaborado pela autora.

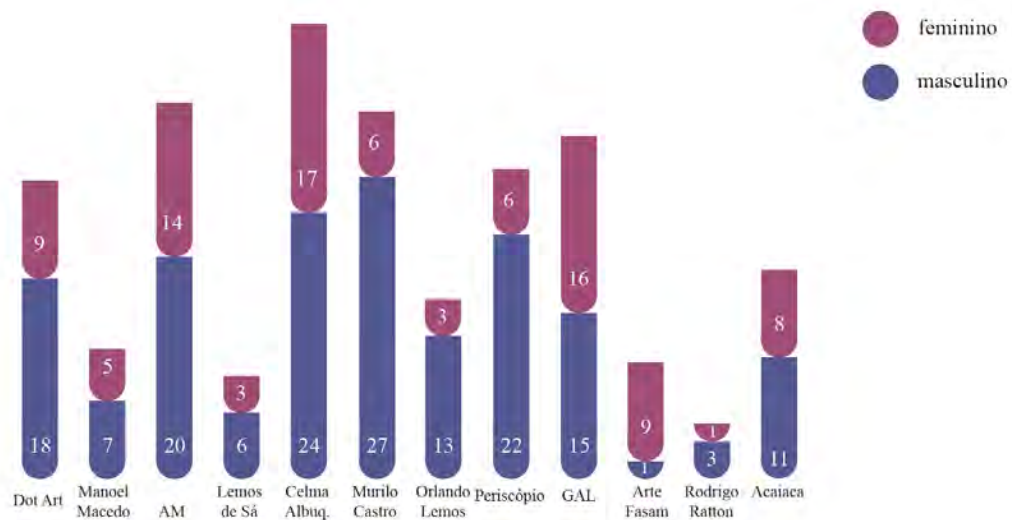
**Gráfico 2** – Ano de nascimento dos artistas representados pelas galerias em BH



Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 3** – Gênero dos artistas representados pelas galerias primárias em BH<sup>19</sup>

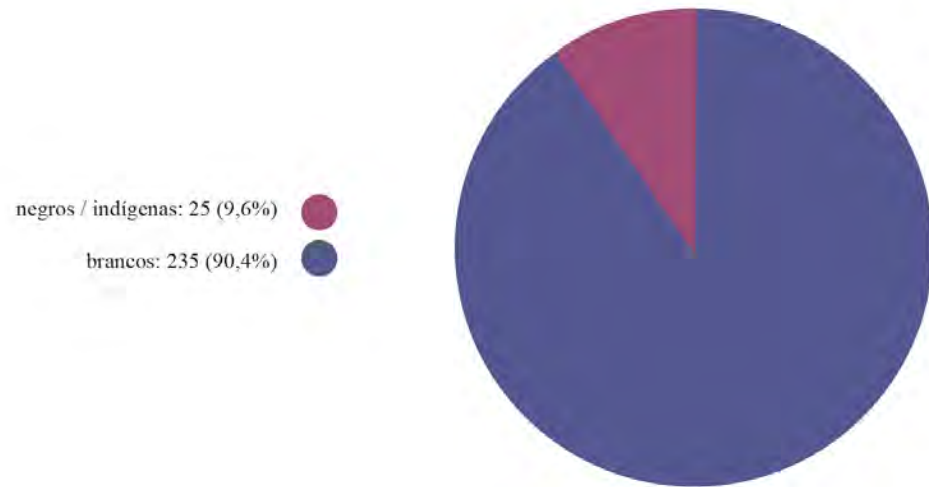
Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 4** – Gênero dos artistas representados, divididos por galeria primária em BH<sup>20</sup>

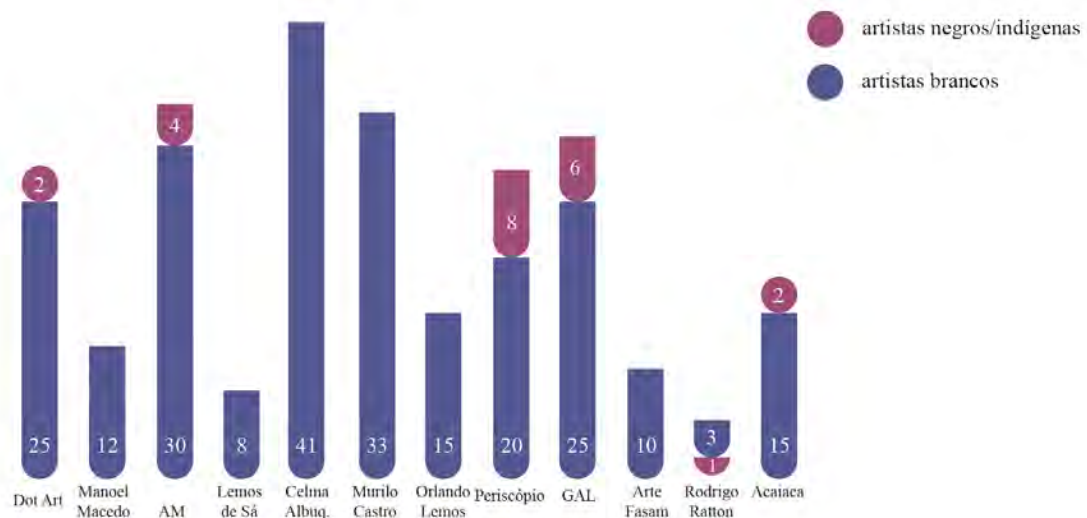
Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>19</sup> Os dados foram obtidos a partir da análise de fotografias dos artistas representados pelas galerias. Seria necessário o contato direto com todos os artistas de modo a obter uma autodeclaração a respeito do gênero como forma de obter um número exato.

<sup>20</sup> Os dados foram obtidos a partir da análise de fotografias dos artistas representados pelas galerias. Seria necessário o contato direto com todos os artistas de modo a obter uma autodeclaração a respeito do gênero como forma de obter um número exato.

**Gráfico 5** – Cor ou raça dos artistas representados pelas galerias em BH<sup>21</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 6** – Cor ou raça dos artistas representados pelas galerias em BH<sup>22</sup>

Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>21</sup>Os dados foram obtidos a partir da análise de fotografias dos artistas representados pelas galerias. Seria necessário o contato direto com todos os artistas de modo a obter uma autodeclaração a respeito da cor/raça como forma de obter um número exato.

<sup>22</sup>Os dados foram obtidos a partir da análise de fotografias dos artistas representados pelas galerias. Seria necessário o contato direto com todos os artistas de modo a obter uma autodeclaração a respeito da cor/raça como forma de obter um número exato.

Os Gráficos 1 a 6 demonstram que, entre os 264 artistas representados pelas galerias mineiras:

- 38,7% (101 artistas) são naturais de Minas Gerais, 19,2% (50) de São Paulo, 18,4% (48) do Rio de Janeiro e 0,8% (2) do Espírito Santo; seguidos por 8,4% (22) artistas estrangeiros, 7,7% (20) de artistas nordestinos, 4,2% (11) sulistas, 1,5% (4) centro-oestinos e 1,1% nortistas.
- 32,7% (83) tem entre 33 e 42 anos, seguido por 17,3% (44) com 53 a 62 anos e 16,5% (42) com 43 a 52 anos de idade.
- 63,3% (167) são do sexo masculino e 36,7% (97) são do sexo feminino.
- 90,4% (235) são brancos e 9,6% (25) são negros ou indígenas.
- 

No que se refere ao gênero e raça, (Gráficos 3 a 6) o levantamento traçou um perfil de forma subjetiva através da avaliação dos nomes e das fotografias encontradas em *websites* dos artistas em questão. Sendo assim, os dados podem traçar um retrato aproximado, o que sugere a necessidade de uma verificação individual, com a autodeclaração dos artistas como forma de confirmar esses dados e delinear um perfil exato dos artistas representados pelas galerias primárias em Belo Horizonte.

Desta forma, o que esse inventário indica é que as galerias de BH representam, em sua grande maioria, artistas naturais da região sudeste do Brasil (77,1%), com idade entre 33 e 62 anos (66,5%), do sexo masculino (63,3%) e brancos (90,4%). Essa preferência por artistas do sudeste pode ser explicada não só pela proximidade geográfica, facilitando, assim, a logística de transporte das obras e o estabelecimento de relações pessoais, mas também por ser a região no Brasil, onde o mercado de artes está mais fortalecido.

A relação com a idade diz respeito à experiência e trajetória artística, uma vez que “artistas mais velhos tiveram mais tempo de expor e produzir, assim como os trabalhos feitos em idades mais avançadas tendem a ser considerados produções mais maduras” (ASSIS, 2017, p.74) e, portanto, sua produção é mais valorizada se comparada à de jovens artistas. Inserir um novo artista no mercado compreende um maior investimento, uma vez que ele precisa

ainda ser legitimado por outros agentes do sistema e conseqüentemente a perspectiva de retorno financeiro é mais demorada. (ASSIS, 2017, p.46)

O dado em relação ao gênero corrobora com os fatos descritos por Lucy Lippard no prólogo do livro *Curatorial Activism* (REILLY, 2018), onde a *gallery tally* ou contagem de galerias, feita em 2013 pela artista Micol Hebron, verificou que “menos de um terço os artistas representados pelas galerias comerciais americanas são mulheres”<sup>23</sup> (LIPPARD, 2018, p.8, tradução nossa), dado semelhante ao nosso levantamento.

A Figura 2 mostra a imagem do cartaz de 2017, de autoria do grupo de artistas ativistas *Guerrilla Girls*, parte da mostra itinerante *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta e organização do *Hammer Museum* de Los Angeles, em cartaz na Pinacoteca de São Paulo em 2018, (SEMINÁRIO HISTÓRIAS FEMINISTAS, MULHERES RADICAIS, 2018). Com isso, as *Guerrilla Girls*, que “vêm protestando contra as igualdades de gênero e raça há décadas” (REILLY, 2018, p.19, tradução nossa)<sup>24</sup> fazem uma crítica ao sistema das artes e sua preferência por artistas homens e brancos.

A Figura 3 mostra o levantamento feito pelo coletivo ativista *Pussy Galore*, em 2016, acerca da porcentagem de artistas brancos representados por 34 galerias novaiorquinas. O resultado foi que “apenas 21% dos artistas representados não são brancos” (REILLY, 2018, p.20); quando comparados ao dado levantado nesta pesquisa, onde apenas 9,4% dos artistas são negros ou indígenas, demonstrando a discriminação racial presente também no sistema das artes.

O autor acima atenta para o fato de que

é importante não se deixar seduzir pelo que parece ser sinais de igualdade - mulheres e não-brancos nunca foram, nem são tratados em pé de igualdade com os homens brancos. A existência de algumas superestrelas ou conquistadores simbólicos não significa que outros artistas tenham alcançado a igualdade. O mundo da arte ainda não incorporou totalmente vozes diversas ou outras ao discurso mais amplo (REILLY, 2018, p.20, tradução nossa)<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Less than a third of artists represented in US commercial galleries were women.

<sup>24</sup> have been protesting gender and race equalities for decades.

<sup>25</sup> it is important not to be seduced by what appears to be signs of equality - women and non-whites have never been, nor are they yet, treated on a par with white men. The existence of a few superstars or token achievers does not mean that Other artists have attained equality. The art world has not yet fully incorporated diverse or Other voices into the larger discourse.



Figura 2 – As vantagens de ser uma artista mulher

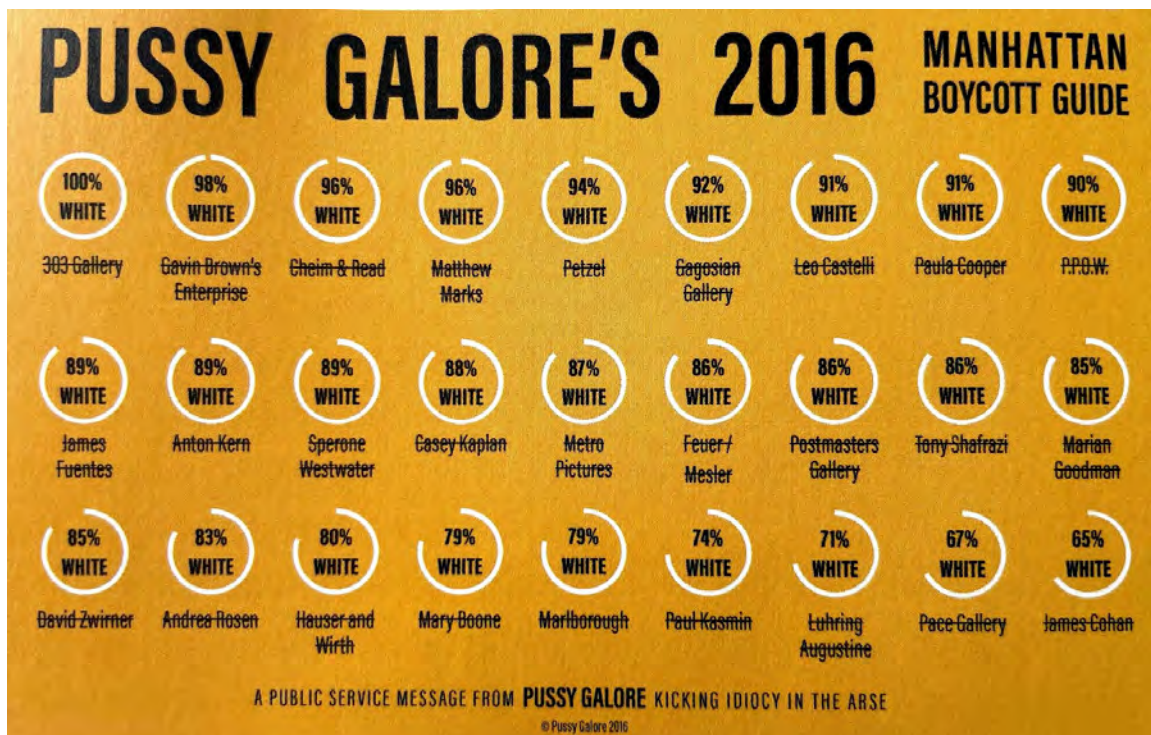
# AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem a pressão do sucesso  
 Não ter que participar de exposições com homens  
 Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer  
 Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos  
 Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina  
 Não ficar presa à segurança de um cargo de professor  
 Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros  
 Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade  
 Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos  
 Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova  
 Ser incluída em versões revistas da história da arte  
 Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio  
 Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCÍENCIA DO MUNDO DA ARTE

Fonte GIRLS, 2017.

Figura 3 – Pussy Galore's 2016 Manhattan Boycott Guide



Fonte: REILLY, 2018, p.19

Os curadores Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos (2021, p.270) afirmam que é indispensável as “instâncias que produzem as condições de centralidade e de visibilidade” a



questionarem e repensarem para que ou para quem se faz curadoria hoje, uma vez que “historicamente, mulheres, indígenas, negrxs e trans – dentre tantxs – foram marginalizadx e invisibilizadx na vida social e na arte, é com dor e indignação que chegamos em 2019 com as mesmas estatísticas, numa incontornável evidência da perpetuação da colonialidade.”

Muito tem se falado nos últimos anos em diversidade e decolonialismo no sistema das artes. Porém a realidade é que, a discrepância em relação à representação comercial de artistas conforme levantado nessa pesquisa deve ser combatida não só pelas galerias, que são responsáveis, em sua grande maioria, por apresentar novos artistas ao grande público, mas também pelos demais agentes da arte. Curadores, museus e instituições, para mencionar alguns, também devem se atentar ao fato da importância de selecionar e mostrar obras de artistas mulheres, negros e LGBTQIAPN+, desafiando os cânones presentes no mundo das artes ao pensar sobre gênero, raça e sexualidade.

## 2.6. Instituições culturais

“A instituição de arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte”.  
 Andrea Fraser (2008, p.184).

As instituições culturais desempenham papel importante na preservação da memória e na formação cultural de uma sociedade. São também espaços destinados à exposição, que possibilitam a interação entre a obra de arte e seu público, em um contexto institucional que produz e dissemina conhecimento (CUNHA DE ARAÚJO, 2018). São entidades legais instituídas de forma a garantir que a permanência de suas operações não seja afetada por questões efêmeras com seus diretores ou beneficiários, assegurando, assim, sua continuidade (FALGUIÈRES, 2017, p.30). Petresin-Bachelez (2017, p.38, tradução nossa<sup>26</sup>) descreve as instituições de Arte Contemporânea como: “espaços públicos, cívicos ou comuns, coproduzidos por seus funcionários e pelos agentes que são convidados a habitá-lo temporariamente e de forma contínua, e pela variedade de públicos que se envolvem com elas em diferentes ocasiões e em diferentes momentos”.

---

<sup>26</sup> public, civic, citizen or common space, co-produced by its staff, by the continuous line of actors who are invited to inhabit it temporarily, and the variety of constituencies that engage with it on different occasions and at different times.

O termo museu é originário das palavras gregas *Mousa* e *Mouseion*, usadas para descrever os locais destinados à contemplação de objetos e aos estudos científicos. Nos séculos XVI e XVII, os gabinetes de curiosidades eram espaços destinados à coleção de objetos, que se dividiam em dois grandes eixos: *Naturalia*, vindos dos reinos animal, vegetal e mineral; e *Mirabilia*, produzidos pelo homem. Possas (2013, p.150) nos diz que “nos gabinetes, a tradição divina e sagrada abriga o novo, evidenciando uma articulação entre o que se conhece e o que se está por conhecer, a ciência que se conhecia e a que se está por construir”.

Os primeiros museus surgiram no século XVII, a partir de doações ou aquisições de coleções particulares, como foi o caso do *Ashmolean Museum*, em Oxford, coleção de John Tradescant; e do que se tornou o Museu Britânico, coleção de Hans Sloane; ambos na Inglaterra. No entanto, o primeiro museu público, criado na França em 1793 com o intuito cultural, foi o Museu do Louvre (ALVES, 2021).

Os museus de arte salvagam, conservam, estudam e divulgam tanto suas ações temporárias, mostras e exposições, quanto seu acervo. Segundo o Guia do Artista Visual (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018, p. 29), eles podem ser públicos, ou seja, geridos pelos poderes municipal, estadual ou federal; privados, derivados de uma coleção particular ou da doação de vários colecionadores; ou público-privados, administrados como organizações sociais. No Brasil, o Estatuto de Museus, instituído através da Lei n. 11.904 de 14/01/09 define:

Art. 1º: Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009).

A coleção é parte constituinte do museu, pois é o que o diferencia de um centro cultural, instituição não dotada de um acervo próprio. Por sua vez, o acervo de um museu é formado através da compra, do comissionamento, da doação ou do comodato de obras:

- aquisição: compra feita diretamente com o artista, galeria, colecionador ou outra instituição que gere o patrimônio de um artista. No Brasil, os prêmios aquisitivos, normalmente atrelados a salões e prêmios de arte, são vistos como peça fundamental para a construção do acervo;

- comissionamento: encomenda de obras de arte para um determinado fim, feitas por instituições públicas, privadas ou colecionadores;
- doação: cessão de obras, através de artistas, galerias e colecionadores, sem troca de recursos;
- comodato: empréstimo temporário de uma obra ou coleção privada.

As instituições influenciam tanto nos valores estéticos, quanto econômicos, que legitimam e valorizam artistas ou obras de arte (MOULIN, 2007, p. 31), motivo que justifica a doação e o comodato de obras. Segundo Lipovetsky e Serroy (2015, p.362), o museu “transforma objetos práticos ou culturais em objetos estéticos que devem ser admirados, contemplados por si mesmos, por sua beleza que desafia o tempo”. Assim, ele testemunha o *gênio criativo da humanidade*. Todavia, aponta Melendi (2018, p18):

O arquivo, a biblioteca e o museu, repositórios de memórias materiais, foram criados como formas emotivas, objetos do afeto que nos fariam refletir sobre um mundo que utilizara os dispositivos de coleção, da acumulação e do arquivamento para fazer memória. A alegorização da coleção, do inventário, do arquivo, dos museus e da biblioteca, num momento em que todos eles parecem estar em processo de obsolescência ou desintegração, marcaria não só o final de uma época, como também o colapso das atuais formas de vida e de sociabilidade.

Em seu artigo *Institution Invention, Possibility*, Falguières (2017) aponta a diferença entre memória e arquivo, bem como a distinção entre o museu e a sua coleção. “O arquivo não é a memória: pelo contrário, supõe a ausência de si” (FALGUIÈRES 2017, p.33, tradução nossa)<sup>27</sup>. Isto ocorre ao mesmo tempo em que registra ações internas e os trabalhos de artistas conceituais, incluindo seus processos.

Os artistas e curadores Frederico Morais e Walter Zanini, questionaram e repensaram, na década de 1970, a relação entre arte e sociedade mantidas pelos museus no Brasil. Para Morais *apud* (NUNES; ARAÚJO, 2013, p.27) “o museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva”.

Os museus tais como conhecemos são fruto das parcerias estabelecidas, a partir dos anos 1980, entre as instituições e grandes corporações, que se tornaram grandes espaços de entretenimento para as massas (TRIGO, 2009, p.26). Sua gestão é normalmente composta por

---

<sup>27</sup> The archive is not the memory: on the contrary, it assumes the absence of self.

profissionais especializados, atuantes no sistema das artes, como curadores, críticos, professores e artistas, (DINIZ, 2008, p. 85).

Moulin atenta para o fato de que hoje os museus, as instituições e as exposições de arte são organizadas em redes (MOULIN, 2007, p.64), fruto de convenções sociais estabelecidas por essas relações (DINIZ, 2018, p.85). Tornaram-se tanto o espaço em que toda a arte existe quanto o local revelador dessas artes (BUREN, 2014, p. 34). Já Frase avalia que:

A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação (FRASER. 2008, p.184).

Desde o final do século XX, os museus assumiram um novo papel, que é fundamental como ponto turístico e cultural de uma cidade, com suas exposições itinerantes e parcerias multinacionais e institucionais. A *Tate Modern* atrai mais de quatro milhões de visitantes por ano, portanto, é considerada a maior atração turística de Londres; enquanto a *Tate Britain* recebe quase dois milhões; o *MoMA*, em Nova Iorque, 2,67 milhões; o *Centre Pompidou*, 2,5 milhões; e o *Guggenheim*, de Nova Iorque e de Bilbao/Espanha, 900 mil visitantes anuais cada um deles (THORNTON, 2009, p. 117).

Como consequência, cidades apostam nessa nova economia do turismo cultural, ao comissionar arquitetos renomados para projetarem museus como ícones esculturais. Por exemplo, o *Guggenheim* de Bilbao do arquiteto Frank Ghery; o MAXXI Museu de Arte do Século 21, em Roma/IT, da arquiteta Zahar Hadid; de 2010; o Instituto de Arte Contemporânea, em Boston/EUA, do escritório Diller Scofidio + Renfro. Eles são tão voltados para o *poder do design* que o visitante acaba por se distrair da programação cultural em si, o que nos faz questionar: qual seria o espaço adequado para expor obras de arte que ainda não exista cuja forma não pode ser antecipada? (FOSTER, 2020, p. 1097).

Mais de 700 museus são inaugurados anualmente no mundo, parte deles abriga coleções privadas de mega colecionadores; outra parte inicia novo acervo, o que aumenta a “demanda de obras para estes novos polos de cultura, sustenta o mercado de arte atual e evidencia o papel dos museus como um segmento que tem capacidade de movimentar somas

consideráveis de capital” (ASSIS, 2017, p.12). No Brasil esse não é o cenário, pois as instituições nacionais são responsáveis apenas 4% das compras. Brandellero e Velthuis (2018) afirmam ainda que a *presença* e a *visibilidade* de artistas brasileiros, em coleções de museus e galerias internacionais, ainda são relativamente pequenas e pouco conhecidas pela audiência na Europa e nos Estados Unidos (2018, p. 55). Isto demonstra que trabalhos de artistas brasileiros tampouco são adquiridos em larga escala por instituições sediadas no exterior.

O Museu de Arte do Rio (MAR) criou uma *wishlist* de obras de arte expostas durante a feira de arte ArtRio em 2016, o que indicava a possíveis colaboradores, artistas, galeristas e empresários sua vontade em tê-las em sua coleção (SCOVINO, 2021, p.258). Esta ação indica a problemática resultante da ausência de políticas institucionais de aquisição, expõe sua “fragilidade financeira” e, conseqüentemente, a “pouca representatividade da arte contemporânea nesses espaços” (FIALHO, 2012) *apud* (ASSIS, 2017, p. 62).

Foster (2020) atenta ao fato de que a mudança na escala e na mídia das obras de arte produzidas ao longo dos últimos 70 anos demandou dos museus e das instituições uma adequação dos espaços expositivos. Inicialmente o cubo branco foi a solução encontrada para expor pinturas e esculturas de grande formato, enquanto a caixa preta exhibe projeções de filme e vídeo.

Recentemente, o *MoMA* propôs, em seu plano de expansão, um espaço chamado de *caixa cinza*<sup>28</sup>, um híbrido do cubo branco e caixa preta destinado a performances e apresentações de dança. Independente das denominações, entende-se os museus e instituições culturais atuais devem dispor de uma multiplicidade de espaços adequados aos mais diversos tipos de manifestações artísticas. Tal problema não é somente arquitetônico, mas uma questão coletiva que envolve também diretores, curadores, artistas e críticos acerca da melhor maneira de se exhibir obras de arte tão diversas (FOSTER, 2020, p. 1076).

Os museus e as instituições resistem, pois “ainda mantêm uma posição simbólica cujas raízes estão profundamente fincadas na cultura democrática e no espaço público: de fato na própria noção de cidadania” (SHOLETTE, 2004) *apud* (MELENDI, 2018, p. 339). Portanto, faz-se necessário repensá-los como espaços para o *encontro* e a *negociação*, ou seja, manter parte de

---

<sup>28</sup> Foster explica que, no projeto arquitetônico final, esse espaço foi então denominado de *studio*.

seu poder institucional e ao mesmo tempo em que se garanta autonomia e liberdade. (MELENDI, 2018, p.340).

No catálogo editado pela pesquisadora Marília Andrés Ribeiro, *Arte e Política no Acervo do MaP*, a curadora Renata Marquez analisa a relação entre o *museu*, o *visitante*, o *tempo cotidiano* e *tempo expositivo*, *política* e *estética* e propõe o conceito de um espaço expositivo como espaço comum: “Como um lugar para a experiência subjetiva do conhecimento sobre o mundo, acolhendo múltiplas vozes, inclusive vozes do dissenso, num ensaio político de interlocução e prospecção”. Este deve entender a *arte como prática de fronteira*, transformando as práticas artísticas, que crie “linguagens híbridas e alargadoras do que pode ser arte e de como podemos viver na cidade” (MARQUEZ, 2016, p.28).

#### Quadro 6 – Relação dos museus e das instituições culturais/galerias institucionais na RMBH



Fonte: Elaborado pela autora.

Nos últimos 20 anos em Belo Horizonte, houve uma expansão não só na oferta de museus como também de centros culturais. Entre os 23 museus e instituições culturais e galerias institucionais (Quadro 6) mais importantes em atividade hoje na capital, 14 foram abertos depois de 2012. A maioria deles ocupa edifícios pré-existentes que foram adaptados para a nova finalidade. Dentre os museus contabilizados está o Instituto Inhotim, que apesar de estar localizado no município de Brumadinho, situado a uma distância de 60 km do centro de Belo Horizonte, deve ser considerado devido a sua relevância no sistema das artes como um todo.

As informações completas sobre esses museus e instituições podem ser acessadas no Apêndice D - Museus em Belo Horizonte e no Apêndice E - Instituições Culturais e Galerias Institucionais em Belo Horizonte.

O Instituto Inhotim, um dos maiores museus de Arte Contemporânea do Brasil, foi fundado em 2006, através do comodato da coleção, iniciada na década de 1980 pelo empresário Bernardo Paz à instituição. Somente em junho de 2022, depois de mais de 15 anos em funcionamento, Paz doou de forma definitiva a propriedade de 330 obras de artistas nacionais e internacionais de sua coleção, além das 23 galerias e 140 mil hectares que compõem o instituto (AUGUSTO, 2022). Segundo Lucas Pessoa, diretor-presidente de Inhotim:

a doação e a abertura de Inhotim à sociedade são um processo que começou há muito mais tempo, quando Bernardo decidiu generosamente abrir sua coleção privada à visitação pública, em 2006. De lá pra cá, foram quase quatro milhões de visitantes em 15 anos, além de mais de 800 mil crianças, adolescentes e adultos atendidos em programas socioeducativos. Portanto, apesar de ser instituição privada, sua atividade-fim é pública. (PAZ..., 2022).

Segundo Fróis (2011) *apud* (ARAÚJO, 2018, p.3), os museus vêm passando por mudanças que afetam o processo de visitação, com o intuito de aumentar a acessibilidade àqueles que nunca tiveram contato com a arte ou condições de os frequentarem. A internet, de fato, tem potencializado esse acesso, não só presencialmente, mas como fazem muitos museus que disponibilizam seu acervo para ser visitados remotamente, como é o caso da iniciativa sem fins lucrativos *Google Arts & Culture* (BRINGING..., s/d). Selli (2013) *apud* (ARAÚJO, 2018, p.3): destaca que “a cada ano os museus brasileiros vêm se aperfeiçoando no que diz respeito a receber o público, oferecer serviço de mediação, promover oficinas, cursos, atualização de professores e tantas outras coisas.”

Entender quais são os dispositivos legitimadores da arte ao nível local é passo importante para alargar o conhecimento não só do sistema, mas também entender quais as possibilidades de colaboração que estas instituições oferecem a artistas emergentes. A linha do tempo demonstra como o sistema das artes em Belo Horizonte foi estabelecido a partir da fundação do primeiro museu na capital, em 1943, o Museu Histórico Abílio Barreto, e as instituições culturais como dispositivos para a expansão do sistema das artes na capital.

## 2.7. Crítica: curadoria: crítica

“é olhar e olhar e olhar, e então olhar de novo, porque nada substitui o olhar.”  
Anne d’Harnoncourt *apud* (OBRIST *et al.* 2012, p. 19, tradução nossa)<sup>29</sup>.

“A curadoria é uma forma de escritura no espaço.”  
(Daniela Castro, 2020, p. 66)

A origem da palavra curadoria vem da palavra *cura*, que significa cuidado. Era empregada aos *curatores* ou os servidores públicos que “cuidavam de obras públicas como os aquedutos da Roma Antiga” (FOSTER, 2020, p. 953) ou aos *curati*, “padres que atendiam a assuntos da alma no período medieval”, aos guardiões das coleções de arte reais e os organizadores dos gabinetes de curiosidades (*Wunderkammers*) e de museus como o *Musée du Louvre*, em Paris (FOSTER, 2020, p. 953). Foster atenta ainda ao fato de que os acadêmicos que fundaram a disciplina de Arte Moderna também podem ser considerados importantes curadores de sua época.

O ofício de planejar exposições, evidentemente, “não nasce com o curador, mas sim com o próprio surgimento de um domínio chamado ‘arte’ na cultura ocidental, no século XVIII” (ROLNIK, 2020, p.133). A curadoria enquanto prática profissional legitimada surgiu na década de 1960, quando os tradicionais curadores de museus passaram a trabalhar em proximidade com os artistas, distanciando-se da vontade de “tratar objetos de arte como artefatos a serem adquiridos, catalogados, preservados e expostos” (HILL, 2019, p.3).

Naquele momento, começou-se a discutir os “parâmetros históricos e artísticos”, assim como a “implosão do triângulo ateliê-galeria-museu”, separando, assim, a função da crítica e do curador. A crítica pode ser vista, então, como a avaliação escrita, de forma supostamente autônoma, sobre as obras de arte, assegurada pelas instituições públicas e privadas e publicadas na mídia (FERREIRA, 2020, p.58). Uma reação ao trabalho, “um agudo exercício de interpretação e pensamento” ou ainda uma formalização do pensamento (FERREIRA, 2020, p. 91). Até esse momento, os críticos ocupavam posições de destaque, principalmente, na mídia impressa brasileira, pois escreviam sobre artistas e exposições e, conseqüentemente, legitimavam a obra artística e os artistas: “Consolidava seu próprio poder de influência junto a um mercado”. (HILL, 2019, p.6).

---

<sup>29</sup> it is to look and look and look, and then to look again, because nothing replaces looking.



Jane Rendell (2009, p. 23, tradução nossa<sup>30</sup>) desafia a crítica de arte a “ir além das noções de julgamento e discriminação”. Portanto, “considerar questões de relação e encontro, modos de investigação objetivos e subjetivos, bem como a tomada de posições distantes e íntimas” (RENDELL, 2009, p. 23, tradução nossa<sup>31</sup>).

Pensar a ideia da crítica como uma forma de conhecimento, cujo ponto de vista deixa de ser “singular e estático” para propor uma “multiplicidade de vozes” do ponto de vista

de quem teoriza a quem conta histórias, de quem lista itens a quem descreve memórias pessoais, de definições de dicionário a registros de conversas informais, de depoimentos de artistas a observações de críticos, do passeio pela galeria ou em um espaço alternativo para imaginar uma obra [...]. Tal abordagem pode valer-se do lembrado, do sonhado e do imaginado, bem como da observação do ‘real’. (RENDELL, 2009, p. 23, tradução nossa<sup>32</sup>).

A partir dos anos 1980, o curador passava a assumir um papel de protagonista nos *eventos artísticos*, ao mesmo tempo em que o neoliberalismo começava a ser implementado como sistema hegemônico, como nos governos Thatcher (1979-1990), no Reino Unido; e Reagan (1981-1989), nos Estados Unidos; com sua consequente “desregulamentação dos mercados, sobretudo, dos mercados de capitais e financeiros, a privatização das empresas estatais e a vampirização dos orçamentos públicos” (HILL, 2019, p.3). No Brasil, esse momento “coincide com a retomada do prestígio internacional da Bienal de São Paulo, após uma década sombria da Ditadura Militar e repressão às liberdades civis” (LAGNADO, 2021, p. 240).

LAGNADO, (2021, p.245) aponta como marco importante na trajetória da curadoria e da história das exposições brasileiras o “pensamento curatorial” do artista Frederico de Moraes, em *Do Corpo à Terra*, de 1970, no Palácio das Artes/BH; e *Domingos de Criação*, de 1971, no MAM/ RJ. O artista Marcos Hill destaca também o trabalho de Walter Zanini, que extrapolou a “consciência sobre o funcionamento do espaço expositivo” e nos conta que tanto Moraes quanto Zanini “caracterizam-se pela explícita clareza na elaboração de seus eixos curatoriais e pela vontade generosa de tornar visíveis todos os processos” (HILL, 2019, p.17).

---

<sup>30</sup> To move beyond notions of judgment and discrimination...

<sup>31</sup> Consider questions of relation and encounter, involves objective and subjective modes of enquiry as well as the taking of distant and intimate positions.

<sup>32</sup> From those who theorize to those who tell stories, from those who list items to those who describe personal memories, from dictionary definitions to records of informal conversations, from artists’ statements to critics’ observations, from the walk through the gallery to an alternative space from which to imagine a work. [...] Such an approach can draw upon the remembered, the dreamed and the imagined, as well as observations of the ‘real’

A partir da década de 1990, o termo *curador* passou a ser usado nos catálogos das exposições realizadas no Brasil (LAGNADO, 2021, p.245). Hill (2019, p.18) chama a atenção ao fato de que, até aquele momento, havia uma hegemonia, no circuito artístico, de um grupo fechado de “curadores-mediadores”, os quais detiveram “de modo impositivo, o poder de decisão sobre o que e quem deveria circular no meio artístico”.

No entanto, foi a transformação das “relações entre arte, instituições e público”, bem como a expansão do mercado internacional de arte, que possibilitaram o aparecimento dos primeiros cursos de formação de curadores (GLEADOWE, 2011) *apud* (HILL, 2019, p..4). A *École du Magasin*, em Grenoble, em 1982; o *Royal College of Arts*, em Londres, em 1992; e *Apple Arts*, em Amsterdam, 1994, são alguns exemplos dos primeiros cursos profissionalizantes em curadoria (LAGNADO, 2021, p.250).

Se, por um lado, hoje existem diversos cursos no Brasil e no mundo em torno dos *Estudos Curatoriais* ou *Curatorial Studies*, Gleadowe considera que esses profissionais veem a prática curatorial como forma de:

incomodar, desestabilizar e gerar dúvida no mundo “profissional”. O que me parece claro é que a tendência dos curadores de arte contemporânea educados através de programas curatoriais de vários tipos é, ao invés de seguirem as vias tradicionais do museu e da história da arte, gerar uma incrível ampliação da consciência sobre o funcionamento do espaço expositivo, que já vinha sendo proposto por artistas ao longo do último século, encorajando a incorporação das histórias das exposições nas histórias da arte. As histórias das exposições, e as trajetórias de curadores individuais, constroem uma base ética e estética para a “profissão do curador”, tornando mais visíveis os processos de pesquisa, conceptualização, administração, discussão, negociação e organização que contribuem para a produção de qualquer exibição ou evento, mas que antes eram mantidos escondidos. (GLEADOWE, 2011) *apud* (HILL, 2019, p.13).

Medina discorda dessa avaliação, pois diz que, por outro lado, ninguém seria habilitado a ensinar curadoria: “Apesar de ser perfeitamente viável (e altamente produtivo) educar curadores”, uma vez que se trata de “uma atividade contextual, estratégica, autocrítica e, sobretudo, uma atividade ad hoc”. (MEDINA, 2011) *apud* (Hill 2019, p.13). Caracterizada por sua função híbrida, “inerentemente indeterminada e em grande parte desregulada” (MEDINA, 2011) *apud* (HILL, 2019, p.13), que poderia buscar sua formação baseada em outros tipos de conhecimento. Entende-se, então, que parte da formação curatorial se dá por

meio da “visita a exposições e na leitura de catálogos e textos curatoriais” (MARTINS, 2020, p.52). E também se dá através de conversas com artistas e de pesquisas e interesses próprios, bem como pela experimentação e a tomada de risco.

A dicotomia estabelecida entre o papel do crítico e do curador fez com que os curadores Clarissa Diniz (2020) e Gaudêncio Fidelis (2020) questionassem a ideia de "profissional-curador", uma vez que essa função pode ser exercida tanto pelo crítico, artista, historiador, pesquisador; apesar de afirmarem que a curadoria, enquanto atividade exista. Fidelis (2020, p.126) esclarece que essa indeterminação é pertinente no Brasil, pois há países onde há uma definição clara dessas atribuições. Os *Guidelines for Curatorial Studies Programs*, definidos em 2004 pelo *College Art Association*, nos Estados Unidos, descreve como atribuições do curador:

o conhecimento da História da Arte; o desenvolvimento de pesquisas junto a acervos de museus, incluindo análises visuais; a habilidade de escrever estudos sobre história da arte e ensaios para catálogos adequados, tanto a um público acadêmico quanto a um público generalizado; a habilidade para escrever etiquetas e textos museográficos claros e informativos; conhecer e compreender as principais ferramentas para a gestão de coleções; ter as habilidades de um *connaisseur* e um “olho” excepcional; (e, sobretudo,) interagir sedutoramente com o meio empresarial, doadores, colegas, educadores e artistas; conhecer o mercado de arte. (HILL, 2019, p.6).

Todavia, para Lagnado (2021, p. 250):

Se, por um lado, é necessário introduzir um tónus histórico-teórico às práticas curatoriais, estabelecendo uma diferenciação entre as categorias estéticas que regem a crítica de arte e os critérios que balizam uma curadoria, verifica-se, por outro lado, que a formação de curadores coloca em risco um de seus requisitos mais valiosos com a implantação dos *curatorial studies* (termo anglo-saxão para os “estudos curatoriais”): a convivência entre jovens artistas e seus futuros interlocutores, envolvidos no mesmo processo de aprendizagem e trocas, dispostos a escrever a respeito de suas primeiras experiências expositivas ou lançar proposições coletivas. Em outras palavras, embora seja necessário entender a especificidade do trabalho curatorial, não se pode continuar sustentando uma separação entre disciplinas teóricas, reservadas à formação de curadores, e disciplinas práticas para os artistas. As escolas de arte perpetuam uma fronteira entre teoria e prática, como se ao artista apenas coubessem aptidões técnicas, e ao curador a responsabilidade de elaborar o trabalho de reflexão.

De acordo com a crítica-curadora Luísa Duarte (2020, p.92), “não seria curadora se não tivesse sido crítica primeiro”, pois não tem como dissociar “a relação do crítico e o da curadoria”, pois estas “são atividades completamente complementares”. Completa:

quando sou curadora, deixo de ser um pouco crítica de arte e viro uma espécie de crítica da cultura, no sentido de que consigo desenvolver um pensamento mais

expandido sobre a cultura, porque a produção contemporânea está impregnada da cultura no sentido de que aquela vai além da estética. Quando escrutinamos a obra de um artista hoje, lidamos com diferentes disciplinas, tais como economia, política, sociologia. Os artistas não estão simplesmente pintando e tratando de questões intrínsecas à arte e à estética pura. Talvez ética seja uma palavra tão importante quanto estética no mundo da arte, hoje: arte e política são um cruzamento pensado e repensado em bienais e em curadorias, aqui e no mundo afora. (DUARTE, 2020, p.92).

Fidelis nos conta que é necessário um distanciamento entre o crítico e o artista para que o primeiro tenha soberania no próprio ato crítico. Por outro lado, o curador deve trabalhar em proximidade com o artista, sem ser um “avalista” de sua produção, mas lhe garantindo “liberdade de expressão” (FIDELIS, 2020, p.124).

O curador opera nesse sentido “com o discurso simbólico do outro” (HERKENHOFF, 2020) e deve defender a posição do artista para “que o trabalho esteja sempre em primeiro lugar” (FIDELIS, 2020, p. 123). Este se vale “simultaneamente da liberdade do gesto artístico e de um projeto crítico” e criando “espaços de leitura” (LAGNADO, 2021, p.252).

O livro intitulado *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?* foi lançado em 2021 pelos artistas Pablo Lobato e Yuri Firmeza, em que há entrevistas com 16 curadores<sup>33</sup> brasileiros acerca de suas percepções sobre a atividade curatorial. Os autores afirmam que essa indagação não tinha a “pretensão de encontrar um parâmetro comum aos gestos curatoriais”, tampouco “definir um modelo essencialista nas práticas curatoriais”, mas “criar aproximações, compor uma polifonia de vozes, compreendendo a diversidade dos campos de atuação nas contingências históricas atuais” (LOBATO; FIRMEZA, 2020, p.7).

A atividade curatorial é percebida pelos curadores como uma atividade temporária, experimental e criativa, que identifica e produz associações, aproximações e articulações entre artistas e/ou obras de arte, circunstâncias, identidades, períodos históricos, sentido e pensamento crítico, apresentado e concretizado de forma visual, mas muitas vezes híbrida, à sociedade, ao público, aos artistas e ao curador, sempre de forma compartilhada. O objetivo é o de provocar novas experiências e entendimentos, que possam ser executados, através de exposições individuais, coletivas ou outras ações artísticas, publicações etc. e elas devem

---

<sup>33</sup> O livro foi editado após a filmagem de entrevistas feitas em 2010, com os curadores Bitú Cassundé, Clarissa Diniz, Daniela Castro, Gaudêncio Fidelis, Glória Ferreira, Jochen Volz, Júlio Martins, Lisette Lagnado, Luisa Duarte, Marconi Drummond, Marisa Mokarzel, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff, Ricardo Basbaum, Solange Farkas e Suely Rolnik.

sempre vir acompanhadas por texto crítico. (FERREIRA, 2020; HERKENHOFF, 2020; DUARTE, 2020; DRUMMOND, 2020).

A atividade curatorial pode ser vista também como uma prática criativa, sem “equivalência ao ato artístico” a partir do momento em que se confere ao curador a função de se “ter uma ideia, reunir um grupo de obras, alinhar trabalhos de alguns artistas, escolher uma instituição, pensar na publicação, refletir sobre a percepção do público acerca daquele trabalho dado, tudo isto é um território movediço, obscuro, muitas vezes uma zona de conflito”. (DRUMMOND, 2020, p.74). Contudo, Obrist *apud* (FOSTER, 2020, p. 991) alerta que o curador nunca pode ser visto como o “rival criativo” do artista.

A relação entre artista e curador é então uma “conversa polifônica”, em que há troca e partilha na diversidade de olhares, pois o curador vê o trabalho mediante não só sob seu deslumbramento pessoal, mas também pelas lentes da instituição ou espaço que receberá a proposta, bem como do público que visitará a mostra (CASTRO, 2020, p.65). Júlio Martins (2020, p.51) nos conta que, ao exercer uma curadoria, dedica-se “justamente na construção deste intenso diálogo: conversar sobre a obra, ver o processo, acompanhar a pesquisa do artista, seus interesses e procedimentos, provocá-lo, apontar questões dentro e fora do trabalho” de forma a “localizá-lo na história da arte etc..”

Nesse sentido, o curador trabalha com “projetos ainda não realizados” (LAGNADO, 2021, p.246), que podem ser considerados como processos de pesquisa, no qual se apresentam questões pertinentes a ele e que podem (ou não) resultar em uma exposição, livro, seminário, conversa (DOS ANJOS, 2020, p. 39).

Quando tratamos de projetos curatoriais, é possível separar a atuação do curador de duas formas: o curador ligado de forma permanente a uma instituição cultural e o curador *freelancer*, ou independente, convidado por uma organização, galeria ou artista, cujo contrato é temporário. Ambos devem atuar conforme orientações estabelecidas pelo contexto seja ele espacial, geográfico, temático ou geracional, mas sempre cuidando, fisicamente ou simbolicamente, das obras de arte que irão constituir uma exposição. (DOS ANJOS 2020, p.41).

A exposição, portanto, deve “propiciar que cada trabalho pulse inteiramente” de forma a “estar tão vivo como nós quando temos uma experiência significativa com ele” (ALVES

2021, p. 208). Podemos dividir a prática curatorial enquanto mostras propositivas ou comissionadas, a partir de algumas distinções:

- a curadoria de exposições coletivas, onde é feita a seleção de obras de vários artistas (vivos ou mortos), e a curadoria tem como tarefa conectá-las (DUARTE, 2020, p. 93); estabelecendo sentidos seja através de uma proposição de um conceito ou de um conjunto de obras pré-definido (FARKAS, 2020, p.79) ou de uma proposição curatorial “dirigida para o outro”, que pode partir de “algum lugar, de alguma pergunta, de alguma ideia” (DRUMMOND, 2020, p. 73);
- a curadoria de exposições individuais onde o curador “precisa estabelecer recortes e instituir um diálogo aprofundado com as obras daquele artista” de modo a “sublinhar certos sentidos, que ganham importância naquele momento” (DUARTE, 2020, p. 93)
- a curadoria de exposições coletivas e individuais com a presença da obra de artistas mortos, onde o “curador e historiador se tornam funções primas, porque é preciso realizar uma pesquisa sobre uma obra já existente, construindo associações e recortes” (DUARTE, 2020, p. 93);
- a curadoria de exposições coletivas e individuais com obras de artistas vivos, onde há um acompanhamento da produção artística (seja ele recente ou não) e a interação com o artista (FERREIRA, 2020, p.58), que pode ser desenvolvida de forma próxima e colaborativa (MOKASEL 2020, p.32).

Embora existam várias formas de se pensar a curadoria, Cauê Alves nos mostra a importância, não só na seleção de obras feitas, mas também a necessidade de as tratar como originárias. Tudo isto de forma a “perceber sentidos que não necessariamente estão claros, mas que nos fazem ver e pensar a partir dele. O trabalho de arte pode nos ensinar a ver e a pensar o que nunca havíamos visto ou pensado” (ALVES, 2021, p. 215), bem como sua relação com as demais obras expostas de forma a sugerir, a esclarecer e a explicitar novas aproximações.

Com o advento da internet, a forma como a informação circula mudou, ampliando, assim, o alcance da produção artística, não só em um nível local, mas regional, nacional e também mundial. Consequentemente, a possível abrangência da pesquisa curatorial e da conexão entre

os diversos agentes do sistema das artes fez com que redes independentes de artistas, curadores, críticos entre outros fossem criadas. Esse novo circuito artístico autônomo impactou as oportunidades de produção de diversas pesquisas curatoriais. Segundo Hill (2019, p. 18): “Quebrou o monopólio de curadores antes fortemente beneficiados por suas agendas de contatos inatingíveis que facilitavam intermediações com instituições e empresas”.

Nas iniciativas independentes, a relação de troca entre curador e artista é marcada por um processo de legitimação mútua. Ambos dependem e se beneficiam nesta colaboração que é sempre “dinâmica e cíclica, e nada, nesse processo, é desinteressado” (HILL, 2019, p.12). Esses devem apontar sempre para o estabelecimento de uma conexão entre a obra e o público de forma a “abrir um futuro” (ALVES, 2021, p.218).

### 3. O ARTISTA

“Quando os banqueiros se reúnem para jantar, discutem arte. Quando os artistas se reúnem para jantar, eles discutem sobre dinheiro.”  
Oscar Wilde<sup>34</sup>

“Realmente existem dois tipos de pessoas: artistas e todos os outros.”  
Seth Siegelaub<sup>35</sup>

#### 3.1. O artista e os valores artísticos contemporâneos: economia, cultura e política

O que consideramos como sistema de artes é a conexão entre as esferas econômica, cultural e política presentes nos produtos culturais. Melo (2012, p. 8) considera a dimensão econômica como a que equivale à obra de arte enquanto produto, como “objeto de um processo econômico de produção, circulação e valorização”, como outro produto mercantil. O artista ou autor é o produtor de tal mercadoria; o galerista, *marchands*, *dealers* ou qualquer outro intermediador da venda é o responsável pela circulação da obra e a valorização diretamente relacionada ao consumo, seja ele exercido por colecionadores particulares, seja ele institucional, privado ou público.

Segundo Lipovetsky e Serroy (2015), as artes produzidas pelos povos originários não eram criadas com intenções puramente estéticas. Inseridas nos sistemas coletivos em que a estruturação social, os rituais religiosos, mágicos, clânicos e sexuais aferiram-lhes grande importância e regulavam a relação entre as formas artísticas. As artes representavam “a organização do cosmos, ilustrando mitos, exprimindo a tribo, o clã, o sexo, cadenciando os momentos importantes da vida social, as máscaras, os penteados, as pinturas do rosto e do corpo, as esculturas, as danças” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 271).

A partir do fim da Idade Média, entre os séculos XV e XVIII, um novo momento da modernidade estética se inaugura e separa o artista do artesão. O artista-gênio, criador, assina suas obras e aponta para o início de uma modernidade estética; as belas-artes se atrelam ao capital e ao consumo. Obras são criadas para agradar a “um público endinheirado e instruído,

---

<sup>34</sup> When bankers get together for dinner, they discuss art. When artists get together for dinner, they discuss Money.

<sup>35</sup> There are really two types of people: artists and everyone else.



e não mais apenas a comunicar os ensinamentos religiosos e responder às exigências dos dignitários da Igreja” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 295).

Artistas são comissionados pelas cortes europeias para embelezar ambientes grandiosos, como castelos, igrejas e parques, que impõem uma “arte urbana’ uma *mise-en-scène* teatral da cidade e da natureza que enobrece o ambiente habitado e realça o prestígio, a magnificência, a glória dos reis e dos príncipes” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 318). A arte passa, então, a partir do Renascimento, a ser diretamente associada a uma hierarquia social, confere prestígio e autoafirmação aos poderosos. A estilização do ambiente de vida inclui não só as edificações e a arquitetura, mas também o mobiliário, os cristais, a louça, as esculturas e a pintura, onde se aplicam as ideais de harmonia e de proporção (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 319).

Ao contrário do que se pode imaginar, esse novo consumo não é movido simplesmente por lógicas econômicas, mas também sociais, por políticas de afirmação do poder em que “a importância da relação com os homens prevalece sobre a da relação dos homens com as coisas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 323). Desta forma, até aquele momento, o artista ainda não tinha liberdade artística sobre sua obra e criava a partir de interesses religiosos e nobiliárquicos.

Nos séculos XVIII e XIX, o artista progressivamente se emancipa, aos poucos vai se libertando de uma criação cuja demanda é externa - com prevalência para um público religioso, aristocrático e burguês. Tem início ali um sistema de arte autônomo, com instâncias de seleção, consagração e legitimação - academias, salões, teatros, museus, *marchands*, colecionadores, editoras, críticos, revistas (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 335). Os artistas passam então a pleitear liberdade criativa, em que a obra passa a vir antes do capital. Surgem as regras de mercado, similares às que temos atualmente, nas quais os artistas passam a ser independentes no que diz respeito à sua criação, mas, em sua maioria, dependentes das leis do mercado. A “arte comercial” que nega o capital, mas visa ao lucro e ao reconhecimento; adapta-se às exigências do público.

Lipovetsky e Serroy (2015, p. 344) afirmam que esta fase foi moldada “na oposição radical entre a arte e o comercial, a cultura e a indústria, a arte e a diversão, o puro e o impuro, o autêntico e o kitsch, a arte de elite e a cultura de massa, as vanguardas e as instituições”.

Apesar da base do mercado se estabelecer a partir de uma dicotomia que envolve produção, circulação e consagração, foi a partir da Era Moderna que se conferiu à arte o caráter de representar o que se sente, situando-a “acima da sociedade, desenhando um novo poder espiritual laico”. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 354)

O sistema de produção intelectual e artística descrito por Pierre Bourdieu (2011), correspondente à formação da distinção social em que artistas e intelectuais se inserem, considera “exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura” (BOURDIEU, 2011, p.101). Cabe a cada geração de artistas repensar, ou não, o modelo da sua inserção no mercado, bem como o elo mantido com os demais artistas e com o público em geral, de modo a formar um “campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte” (BOURDIEU, 2011, p.101).

Ao conquistar sua autonomia, não se pode negar que o artista se liberta das “relações sociais de produção”, em que a criação artística estava vinculada à “encomenda direta e explicitamente formulada” (BOURDIEU, 2011, p.110), expandindo, assim, seu potencial produtivo e, conseqüentemente, aumentando a oferta e o consumo de bens simbólicos (CEVASCO, 2001) *apud* (ASSIS, 2016, p.9), que ampliam o mercado e o capital que gira em torno da arte e das demais práticas culturais. Até aquele momento, o que entendemos por mercado de arte era composto pelas instituições públicas, os júris dos salões, os mecenas e os artistas. No Modernismo, *marchands*, críticos, curadores, colecionadores, conservadores, museus e galerias foram incluídos no que foi denominado como “sistema de Arte Moderna”, estabelecidos pela sociedade industrial e que legitimam a produção até então vigente (CAUQUELIN, 2010) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p.28).

Segundo o crítico de arte Hal Foster (2020, p. 655), a partir no início do século XX, a Arte Moderna já era considerada uma mercadoria especial sujeita ao investimento especulativo. Por sua vez, Bourdieu (2011, p.103) explica que a “dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação” se deu a partir do momento em que se definiu uma categoria profissional específica dos “produtores de bens simbólicos”, que elevou a arte a uma condição de pureza, produzida com a “intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica”, distanciando-se, assim, do bem simplesmente material. Alguns

artistas tentarem escapar desse vínculo e criticaram essa aliança com as esferas socioeconômicas, criando, por exemplo, formas de arte abstratas, não-arte ou os *readymades*<sup>36</sup>, mas não se podia mais negar sua relação com o mercado.

Os *readymades*, concebidos por Marcel Duchamp (1887-1968) como uma crítica ao sistema de artes, foram, para Foster, uma tentativa de se elevar objetos comuns à condição de obra de arte, uma vez que esses estavam expostos em museus, o que evidencia a sua função legitimadora dentro do sistema. O movimento Dadaísta e seus artistas criticaram o “status espetacular” do artista ao tentar comprovar o impedimento da associação entre arte e sociedade. No entanto, acabaram evidenciando o valor monetário da obra de arte a partir do momento em que o artista lhes confere autoria, como sugerido por Duchamp (Foster, 2020, p. 771, tradução nossa): “Apesar de toda a pretensão igualitária dos *readymades*, a arte permanecerá em uma economia capitalista que exige tais categorias, um elixir mágico – o sopro do gênio, a aura do artista<sup>37</sup>”. Hochleitner (2015, p. 29) pontua que, no sistema de Arte Moderna, a obra de arte ganhou autonomia, sendo considerada arte independente de onde ela estava exposta.

Basbaum (2021, p.141) considera que foi a partir da produção dos artistas conceituais que se implementou um modo de trabalhar dentro do sistema que definiu os papéis a serem desempenhados pelos agentes do sistema:

Esses artistas depositaram uma grande atenção nestas relações e fizeram trabalhos que traziam à tona, com muita lucidez, o papel de várias dessas instâncias que vêm a compor o chamado circuito de arte, apontando-as como também responsáveis pela

---

<sup>36</sup> O termo criado por Marcel Duchamp para designar um tipo de objeto por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro *ready-made*, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). Os *ready-mades* de Duchamp constituem manifestação cabal de certo espírito que caracteriza o Dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica radical ao sistema da arte. Assim, objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte simplesmente ao ganhar uma assinatura e um espaço em exposições. Entre as vanguardas do início do século XX, segundo o crítico Giulio Carlo Argan, o Dadaísmo apresenta-se como uma “vanguarda negativa” por “demonstrar a impossibilidade de qualquer relação entre arte e sociedade”. A contestação de um conceito de arte leva à defesa, pelo grupo, de que a “verdadeira” arte é a anti-arte. Com isso, o movimento Dadá nega as definições disponíveis de arte e o próprio sistema de validação dos objetos artísticos. Trata-se de produzir, não “obras de arte”, mas intervenções, deliberadamente absurdas e inesperadas. O *ready-made* criado por Duchamp sintetiza esse conjunto de princípios e o espírito crítico que alimenta o Dadaísmo: um objeto qualquer pode ser alçado à condição de obra de arte. Ao colocar, por exemplo, uma assinatura no mictório, Duchamp afirma que os objetos não possuem um valor em si, mas que o adquirem em função do juízo de um sujeito e da validação conferida a eles pela definição de uma “autoria”. (READY-MADE, 2015).

<sup>37</sup> For all the egalitarian pretense of the readymades, art will remain, in a capitalist economy that requires such categories, a magical elixir—the breath of genius, the aura of the artist.

construção do sentido da obra. Hoje para nós esse dado já parece muito mais evidente: o sentido da obra é construído pelo modo de sua circulação, pelas instituições, por onde essa obra passa, pelo trânsito que a obra consegue construir nos seus deslocamentos, seja através do museu, da galeria, do centro cultural, ou via colecionador, pela revista ou pela crítica. Isso tudo foi trazendo à tona a consciência de que cada um desses momentos era também responsável pela construção do sentido da obra. (BAUSBAUM,2021, p.141).

O primeiro *readymade* de Duchamp, intitulado Roda de Bicicleta, e suas versões subsequentes, hoje, fazem parte do acervo dos principais museus do mundo: *Museum of Modern Art* (MoMA), *Metropolitan Museum of Art* e *Guggenheim Museum*, em Nova Iorque; *Tate*, em Londres; *San Francisco Museum of Modern* (SFMPMA), em São Francisco, Estados Unidos; e *Staatliches Museum Schwerin*, em Schwerin, Alemanha. Uma dessas versões foi vendida em 2002, nos Estados Unidos, por U\$1 milhão e 600 mil (MARTINIQUE, 2019) (R\$ 8 milhões, 588 mil e 160) (CONVERSOR DE MOEDA, 2022); outra alcançou o valor de €8 milhões e 900 mil (R\$ 53 milhões, 241 mil e 492), em 2009, (BICYCLE WHEEL, 2021), o que confere uma valorização de mais de 600% em sete anos. O artista, que concebeu a obra como uma crítica ao próprio sistema, acabou por ser incorporado ao mercado de arte em todas suas esferas ao questionar, segundo Francis Naumann (2020), o que seria arte e veio a mudar o curso da Arte Moderna e Contemporânea.

**Figura 1** – Bicycle Wheel, 1951. New York, 3ª versão depois do original perdido em 1913



Fonte: Duchamp [1951], 2021.

Bulhões *et al.* (2014) argumentam ainda que a história da arte é atravessada pelos diversos atores do sistema e por suas funções. Para eles: “A arte é produto de uma evolução histórica da humanidade, sentindo-se herdeiros e responsáveis pela continuidade dessa produção especializada” (2014, p. 128).

Percebe-se que nem sempre o artista consegue ou mesmo tem controle sobre como sua obra será absorvida pelo sistema (ou mesmo pelo mercado) e qual será a relação entre obra, público, instituição e capital ao longo prazo, uma vez que várias instâncias participam desse processo de legitimação e de valorização da arte. A intenção inicial de Duchamp, bem como de outros artistas dadaístas e futuristas, de se contrapor às regras do mercado por mais genuína que fosse não impediu que seu trabalho tivesse sido arrematado por um valor significativo quase um século depois.

A Arte Moderna “pôs em marcha uma dinâmica da estetização sem limite do mundo, podendo qualquer objeto ser tratado de um ponto de vista estético, ser anexado, absorvido na esfera da arte pela simples decisão do artista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 383). A partir da Pop Art, temas como o consumo, a mercadoria, a publicidade e o estilo de vida foram incorporados às criações, isso mudou a forma como parte da arte foi produzida desde então (POP ART..., 2021). É interessante pensar que décadas depois foi justamente a obra *Shot Sage Blue Marilyn*, de Andy Warhol - maior expoente da Pop Art -, que alcançou o status da obra mais cara do século XX vendida em 9 de maio de 2022 pela casa de leilão Christie's por US\$195 milhões e 40 mil o equivalente a R\$1 bilhão (20TH/21ST..., 2022).

A Arte Contemporânea surge a partir da década de 1960. Segundo Assis (2017, p.43), não deve “se confundir com a ideia de que se trata da produção dos artistas vivos”. Moulin (2007, p.25) explica que o termo “contemporâneo” foi usado ao longo dos anos 1980 ao substituir o termo “vanguarda” com o intuito de denominar tanto as “criações associadas à tradição moderna de ruptura e as criações pós-modernas, alimentadas por referências a uma história desconstruída, que abriram caminho ao pluralismo cultural”. Moacir dos Anjos (2021, p.66) chama a atenção para a forma como o filósofo Giorgio Agamben (2009) *apud* (DOS ANJOS, 2021, p.66) define o termo contemporâneo:

contemporâneo não se define como adesão perfeita ou fiel a um determinado momento vivido, pois essa aderência e essa fidelidade não permitem que se compreenda de fato o que determina e define esse tempo. Uma perfeita coincidência com o momento em que se vive resultaria, assim, em uma celebração acrítica e inócua daquilo que é atual. Ser contemporâneo de um tempo implica ser, ao

contrário, anacrônico, deslocado do tempo em que se vive, ver esse tempo a contrapelo, olhá-lo com desconfiança, mostrar-se inadequado às suas pretensões e exigências. Ser contemporâneo, nessa acepção, é estar próximo de seu tempo e, simultaneamente, também tomar distância dele.

Trigo nos lembra de que até o Modernismo uma obra de arte tinha autonomia em relação ao seu valor enquanto arte, ou mesmo, significado, independente de onde ela fosse exposta. Isto, entretanto, não acontece com a Arte Contemporânea, pois museus e galerias certificam não só o “valor artístico e financeiro da obra, mas sua própria existência enquanto arte” (TRIGO, 2009, p. 84).

Constituiu-se, assim, o que é chamado de “valores artísticos contemporâneos”, englobando tanto questões estéticas quanto econômicas, ou seja, a relação entre arte e mercado. Esta articulação entre cultura e capital estimulou a circulação internacional dos bens simbólicos e impulsionou, a partir dos anos 1960-1970, a estruturação das “galerias *leaders*”, estabelecidas em grandes centros comerciais, que criou, assim, um território artístico. Os galeristas atuam como intermediários exclusivos entre os artistas e os potenciais clientes, que lançam tendências e estabelecem estratégias que unem tanto a promoção comercial quanto a difusão cultural, com o intuito de agregar valor e criar demanda para as criações artísticas mais recentes (MOULIN, 2007, p.27).

### 3.2. Artista (emergente) e suas emergências

“Todos nós somos artistas.”  
Andy Warhol *apud* (DINIZ, 2008, p.13).

“Ser bom nos negócios é o mais fascinante tipo de arte.  
Ganhar dinheiro é arte e trabalhar é arte e um bom negócio é a melhor arte.”  
Andy Warhol *apud* (TRIGO, 2015, p.2).

O prelúdio da modernidade estética, estabelecida no final do século XV e que se estendeu até o século XVIII, separou o artesão do artista e conferiu a este último o talento criativo do “artista gênio”, que, pela primeira vez, assina a autoria das suas obras. O lado estético na arte passa então a ser almejado; o artista busca a perfeição e a beleza em suas criações. Se por um lado o processo de autonomização do campo da arte fez com que os artistas exercessem certa liberdade criativa, por outro, criou-se uma nova dependência econômica, estabelecida pelas leis do mercado. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Cauquelin (2005) explica que, ao longo da história da arte, são os grupos sociais que definem “o que é arte e quem é considerado artista”; no entanto, Gombrich (2011) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p.16) acredita que “arte é tudo que é feito pelo artista”. Por sua vez, Rancière (2009) estabelece que a associação entre a prática artística e a exterioridade do trabalho é fundamental, o que ele designa como a “fábrica do sensível”, ou seja, a “constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (RANCIÈRE, 2009a, p.63).

Ao entendermos que a arte é o trabalho do artista e que sem o artista não há arte, o colocamos como a figura central catalisadora de todas as demais relações estabelecidas a partir da criação da obra de arte. Desde o momento em que se questiona “a relação entre o ‘ordinário’ do trabalho e a ‘excepcionalidade’ artística”, entendemos que há sempre uma ordenação controversa dos modos de ser e das “ocupações num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009, p.64). Mas quem de fato pode ser considerado artista e quais seriam atualmente esses espaços possíveis? Os dispositivos de entrada no mercado, especificamente no que diz respeito a artistas em início de carreira ou artistas em ascensão - os chamados “artistas emergentes” - tanto em termos de produção artística quanto em termos de atuação/sobrevivência no mercado de trabalho?

Para Thornton (2009, p.64), o artista é alguém que pensa a cultura através de meios visuais. Devem descobrir sua própria trajetória, fazer suas regras e acreditarem em si e, ao competirem com seus pares, entenderem como funciona a hierarquia dentro do sistema das artes para não serem rotulados como *outsiders* e, conseqüentemente, não serem levados a sério (THORNTON, 2009, p. 118).

Já para Trigo (2019) atualmente não há regras para quem pode ser considerado artista: “Ninguém lhe cobrará reflexão, análise, sequer compreensão” (TRIGO, 2019, p.34) sobre o que tem sido produzido sob o guarda-chuva da Arte Contemporânea. Diniz (2008, p.13) discorda de Trigo ao entender que: “Sentir-se ou dizer-se artista plástico não basta”, uma vez que quem assegura a categoria de artista são seus pares profissionais bem como o público em geral. Além disso, busca-se não só um reconhecimento enquanto classe, mas também sua consagração:

Diferentemente de grande parte das profissões, que são regulamentadas e, em geral, historicamente bem-aceitas (talvez porque sempre tiveram função social muito clara), a de artista tem, inclusive, seu caráter de “profissão” problematizado – não só pela sociedade como um todo, como até pelos próprios artistas. Ademais, há pelo menos dois séculos não há mais uma instância única que os forme ou organize – como outrora foram as academias e as guildas -, e que, portanto, possa funcionar como instância objetiva de legitimação. Além disso, e entre muitos outros fatores, durante todo o século XX, em especial a partir de sua segunda metade, com a aproximação entre a vida e a arte (...) propagaram-se com agilidade em uma cultura globalizante inspirada pela ideia *do it yourself*, desmitificando (em parte) a então idealizada figura do artista – herança do Renascimento. (DINIZ, 2008, p.13).

A arte é uma atividade de natureza coletiva, traçada pelas relações pessoais, em que há várias formas de cooperação e de construção de redes de confiança possíveis: “São as interações existentes entre os pares profissionais as responsáveis pela formação de um sistema – conjunto de indivíduos cujas atitudes similares constroem um tipo de conduta específica comum a todos, gerando uma unidade heterogênea” (DINIZ, 2008, p.39).

Nos países desenvolvidos, o título de Mestre em Artes Visuais (*MFA/Master in Fine Arts*) em uma instituição respeitada é considerado, desde a década de 1960, como o primeiro passo a ser tomado para se tornar um artista. Na construção de uma carreira de sucesso, seguem-se os prêmios e as residências artísticas, a representação por uma galeria primária, a crítica e o reconhecimento em jornais e revistas, a compra de obras por importantes colecionadores privados, as exposições individuais ou coletivas em museus, a presença em feiras de arte e bienais e, por fim, o interesse pelo artista/obra na revenda em leilões (THORNTON, 2009, p. p. 45). Ao fazer um paralelo comparativo no Brasil, o início do processo da formação artística pessoal poderia ser dividido em duas categorias: o autodidatismo e a formação acadêmica.

### **3.3. Autodidatismo x formação acadêmica**

Entende-se que o autodidata é alguém que não tem título formal de uma instituição de ensino superior ou pós-graduação na área específica ou áreas adjacentes às artes visuais. Para Diniz (2008), o autodidata não está normalmente integrado ao sistema das artes e seus processos de ensino acadêmico oficiais, tornando “relevante a elaboração de discursos que coloquem tal posição [...] como distinta das outras”. Abre espaço, assim, para um discurso do ‘distinto’ (especial) em detrimento do ‘padrão’ (comum), pensamento esse profundamente legitimador”. (DINIZ, 2008, p.22).



A legitimação pelo ensino é validada pelo sistema de ensino superior (faculdades e universidades) e os membros da academia que formam uma estrutura social própria, responsáveis pela criação e transmissão de um consenso cultural comum, propagando a cultura entre as gerações. Ademais, é “conservadora de sua própria organização: aquilo que ela um dia legitimou tenderá, através de sua ação, a manter-se sendo legitimado *ad infinitum*, pois, do contrário, atesta a fraqueza da ‘autenticação’ cultural concedida pela instituição de ensino”. (Diniz, 2008, p.147). Para Bourdieu (2019, p.221):

A escola não cumpre apenas a função de consagrar a ‘distinção’ - no sentido duplo do termo - das classes cultivadas. A cultura que ela transmite separa os que a recebem do restante da sociedade mediante um conjunto de diferenças sistemáticas: aqueles que possuem como ‘cultura’ (no sentido dos etnólogos) a cultura erudita veiculada pela escola dispõe de um sistema de categorias de percepção, de linguagem, de pensamento de apreciação, que os distinguem daqueles que só tiveram acesso à aprendizagem veiculada pelas obrigações de um ofício ou a que lhes foi transmitida pelos contatos sociais com seus semelhantes.

Ao analisarmos o contexto brasileiro no que diz respeito ao acesso à escolaridade, observa-se que, em 2021, de acordo com 11ª edição do Mapa do Ensino Superior do Brasil, divulgados pelo Instituto Semesp (MAIA, 2021), apenas 18,1% dos jovens entre 18-24 anos foram matriculados no ensino superior, somente 17,4% das pessoas de 25 anos ou mais concluíram um curso; e ainda que 78,5% dos alunos no Brasil estavam estudando para seus diplomas em universidades privadas; muitos deles abandonam o curso devido aos altos valores das mensalidades. O Ranking de Universidades do jornal paulista *Folha de S. Paulo*, publicado em 2019, confere que há 189 faculdades brasileiras com cursos de Artes Visuais e Design, apenas 58 delas são da rede pública de ensino.

No estado de Minas Gerais, há 10 Faculdades que oferecem cursos de Artes Visuais e Design, sendo cinco universidades públicas: UFMG e Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em Belo Horizonte; Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no Triângulo Mineiro; Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na Zona da Mata Mineira; e Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), no Norte de Minas. As demais faculdades privadas listadas não oferecem cursos de graduação ou pós-graduação em artes visuais.

A Escola de Belas Artes da UFMG e a Escola Guignard da UEMG, ambas em Belo Horizonte, oferecem cursos de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais, bem como pós-graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais. Se considerarmos somente os cursos

de licenciatura e bacharelado de ambas as universidades, são ofertadas por ano 165 vagas para novos alunos. Parece equivocada considerar que este é o caminho mais usual para a entrada no mercado das artes no contexto brasileiro, uma vez que o acesso à escolaridade no Brasil está abaixo da meta do Programa Nacional de Educação, que é de 33%.

Ademais, trata-se de um curso que muitas vezes exige do candidato não só a presença em sala em aulas expositivas como também em ateliês de criação, que demandam a compra de materiais de produção artística que, usualmente, não são oferecidos gratuitamente pelas universidades. Entende-se que nem todos os formandos desejam seguir a carreira de artista visual e, muitas vezes, optam pela academia ou postos institucionais, restauradores etc., mas a realidade é que a grande maioria acaba por ter que exercer uma dupla jornada de trabalho: o destinado à sobrevivência em um mundo capitalista e a prática artística em ateliê nas horas vagas. Sendo assim, qual seria o tempo diário/semanal despendido pelos artistas no seu processo criativo? Seria esse um tempo residual ou de dedicação exclusiva?

Parece importante revermos os percursos tradicionais de legitimação do artista e da obra de arte estabelecidos por parâmetros definidos no contexto do sistema internacional sob um olhar decolonial. Neste contexto situam-se as possíveis comparações entre o mercado brasileiro e o periférico em relação ao sistema global das artes; bem como o modelo de mercado brasileiro estabelecido na região sudeste do Brasil - principalmente no que diz respeito ao praticado em São Paulo e no Rio de Janeiro - e o restante do país, com toda sua diversidade e suas disparidades sociais presentes.

Quais seriam então as estratégias dos artistas em termos de autolegitimação no mercado para além da academia? Quais as habilidades que um artista deve obter para conseguir se auto inserir no sistema? Qual o impacto da internet na legitimação e na divulgação das artes e dos artistas em um circuito que inclui não só os artistas como também as galerias, museus e instituições? Em tempos de rede sociais, seria o público - “seguidor” um dos principais agentes legitimadores da arte e dos artistas? Qual a significância, hoje, dos museus, das instituições e do Estado no processo de legitimação das artes? A Galeria de Arte como um negócio comercial e a representação artística seriam o caminho almejado pelos artistas? Qual o papel desempenhado pelas galerias no incentivo e na disseminação dos artistas vivos, produzido, hoje, em Belo Horizonte? Como o artista percebe o mercado das artes? Qual a função do produtor cultural?

### 3.4. Perfil dos artistas entrevistados

Entre os anos de 2021 e 2022, foram realizadas entrevistas com 38 artistas visuais atuantes em Belo Horizonte sobre as suas experiências enquanto agentes do sistema das artes. As perguntas foram elaboradas como forma de abordar questões acerca do mercado de arte belo-horizontino do ponto de vista de quem está produzindo e comercializando suas obras, seja de forma independente, seja já inserido no mercado, através de acordos de representação em galerias de arte primárias.

O roteiro da entrevista, enviado para um grupo de 76 artistas visuais, de gerações e práticas distintas, incluiu questões como idade e local de nascimento, formação, início da prática artística, local de trabalho, custo de produção, acordos de representação, precificação e valoração das obras bem como questões relacionadas ao circuito artístico local. Obteve-se um total de 38 respostas (47%), sendo:

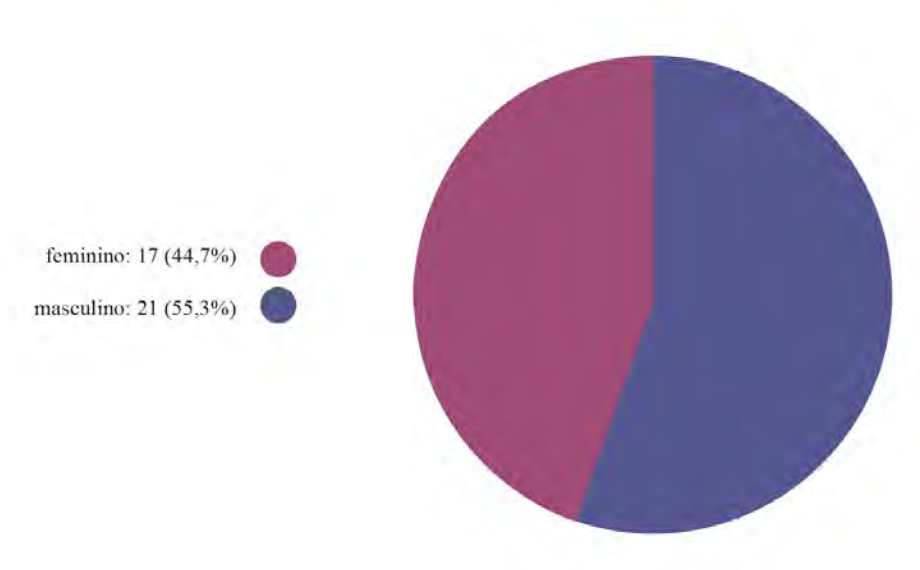
- Idade entre 24 e 76 anos;
- 21 homens e 17 mulheres<sup>38</sup>;
- 23 naturais de Belo Horizonte, um de Contagem (MG), um de Diamantina (MG), um Formiga (MG), dois de Governador Valadares (MG), um de Juiz de Fora (MG), um de Lavras (MG), um de Sete Lagoas (MG), um de Caratinga (MG), um do Cantagalo (RJ), um de Ilhéus (BA), um de São Paulo (SP), um de Botucatu (SP), e um de Bragança Paulista (SP)<sup>39</sup>;
- 26 têm graduação<sup>40</sup> (18 em Artes Visuais, quatro em Design, um em Comunicação, dois em Arquitetura e Urbanismo), 11 pós-graduação, mestrado ou doutorado (em Artes Visuais, Arquitetura ou Comunicação) e um não tem formação acadêmica (curso superior incompleto);

---

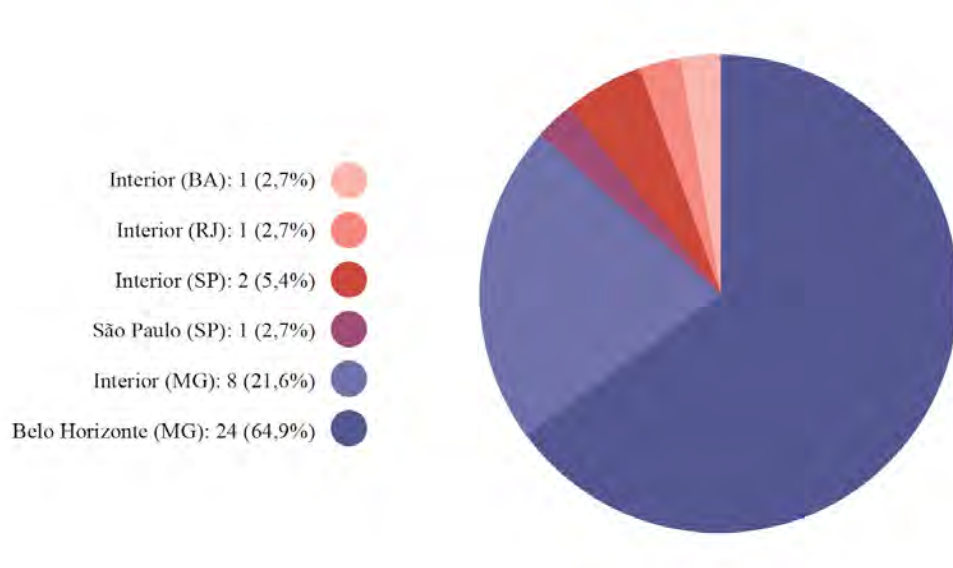
<sup>38</sup> Não houve questionamento sobre o gênero dos artistas respondentes, para uma futura continuidade da entrevista seria interessante incluir esse dado bem como a de cor/raça.

<sup>39</sup> Um dos artistas respondentes não informou o local de seu nascimento.

<sup>40</sup> Um dos artistas respondentes não informou a área de seu curso de graduação.

**Gráfico 7 – Gênero dos artistas entrevistados**

Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 8 – Naturalidade dos artistas entrevistados**

Fonte: Elaborado pela autora.

Dessa forma, estabelece-se que o perfil dos artistas é bastante amplo, no que diz respeito à sua geração, naturalidade, formação acadêmica e equidade de gênero (sexo biológico - feminino/masculino).

**Gráfico 9 – Formação acadêmica dos artistas entrevistados<sup>41</sup>**

Fonte: Elaborado pela autora.

No entanto, entende-se que seria importante, a título de um rigor maior, ter incluído no formulário que foi enviado aos artistas, questões relacionadas ao gênero e raça, como forma de traçar um perfil mais detalhado.

### **3.5. Representação comercial e (auto) legitimação: valoração do trabalho, (auto) inserção no mercado e reconhecimento**

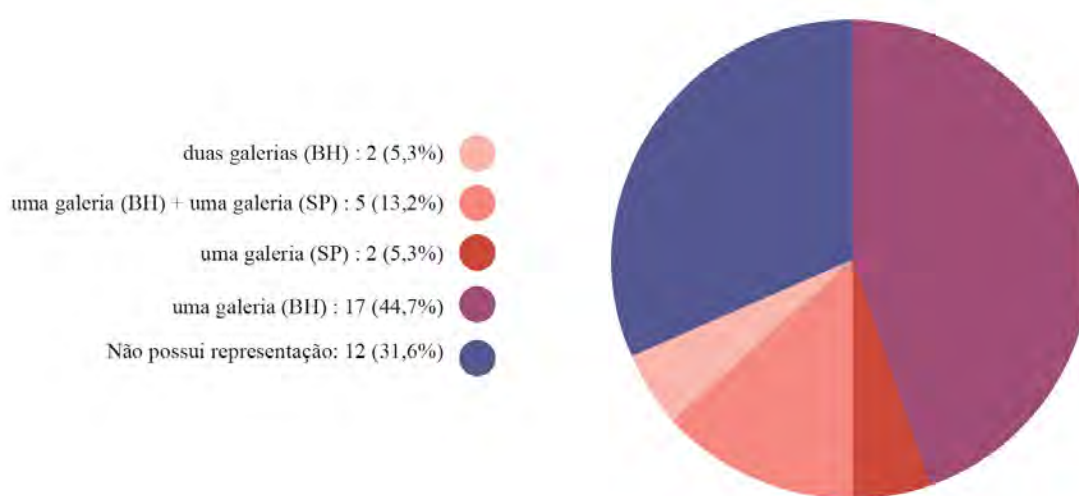
“Para ter sucesso como artista, é preciso que a sua obra seja exposta em uma boa galeria, pela mesma razão por que, digamos, Dior nunca vendeu seus originais num balcão da Woolworths. Uma boa galeria cuida do artista, o promove e zela para que sua obra seja exposta da maneira certa às pessoas certas. Não importa o quanto você seja bom, se não for promovido da forma correta, você não será um daqueles nomes lembrados.”  
 Andy Warhol *apud* (TRIGO, 2015, p.51).

Ao considerarmos o artista como parte central do sistema das artes, podemos categorizá-los, inicialmente, em duas categorias distintas: os artistas cujo acervo é finito, e os artistas em atividade. Aqueles cujo número de obras de arte disponíveis no mercado é limitado (seja por motivo de falecimento ou pela opção por cessar sua produção artística) e que já alcançaram algum nível de reconhecimento espera-se uma valorização constante do seu trabalho. Na maioria das vezes, esse acervo ou parte dele só será visto pelo grande público em mostras e exposições, sejam elas em museus, sejam em instituições culturais, sejam em leilões, sejam em galerias primárias ou secundárias.

<sup>41</sup> O dado “superior completo” foi incluído no gráfico desta forma uma vez que o artista entrevistado não especificou a área/course realizado.

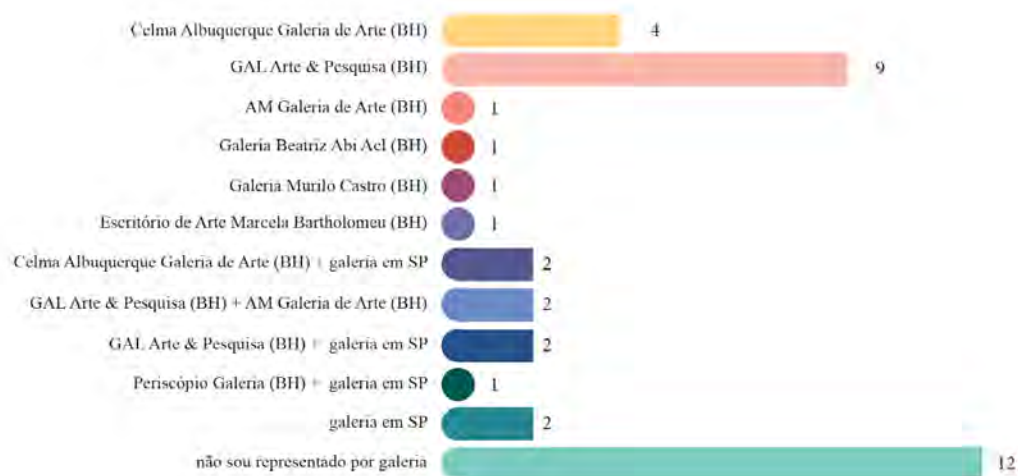
Por outro lado, os artistas que atuam no mercado hoje e que desprendem parte do seu tempo na criação artística, em sua grande maioria, veem a representação comercial ou até mesmo a colaboração com uma galeria, um marchand ou um curador como uma das formas de assimilação pelo mercado e, conseqüentemente, de remuneração pelo seu trabalho (THORNTON, 2009, p.58). Por sua vez, Trigo (2009, p.30) sugere que o jovem artista considera sua inserção no sistema como algo essencial para sua carreira, o que lhe garantiria mais visibilidade.

**Gráfico 10** – Representação comercial dos artistas entrevistados



Fonte: Elaborado pela autora

**Gráfico 11** – Detalhamento da representação comercial dos artistas entrevistados



Fonte: Elaborado pela autora.

Ambos os autores corroboram com o resultado da pesquisa realizada com 38 artistas em Belo Horizonte, onde, dos 12 que não possuem acordos comerciais com galerias, somente um (31,6%) relatou seu desinteresse nesse tipo de parceria, devido a sua insatisfação com os “mecanismos de validação, exposição e fomento praticados pelas galerias de arte”. Os demais 26 artistas (68,4%) possuem representação comercial por uma ou mais galerias em BH e/ou em SP, conforme demonstram os gráficos 10 e 11.

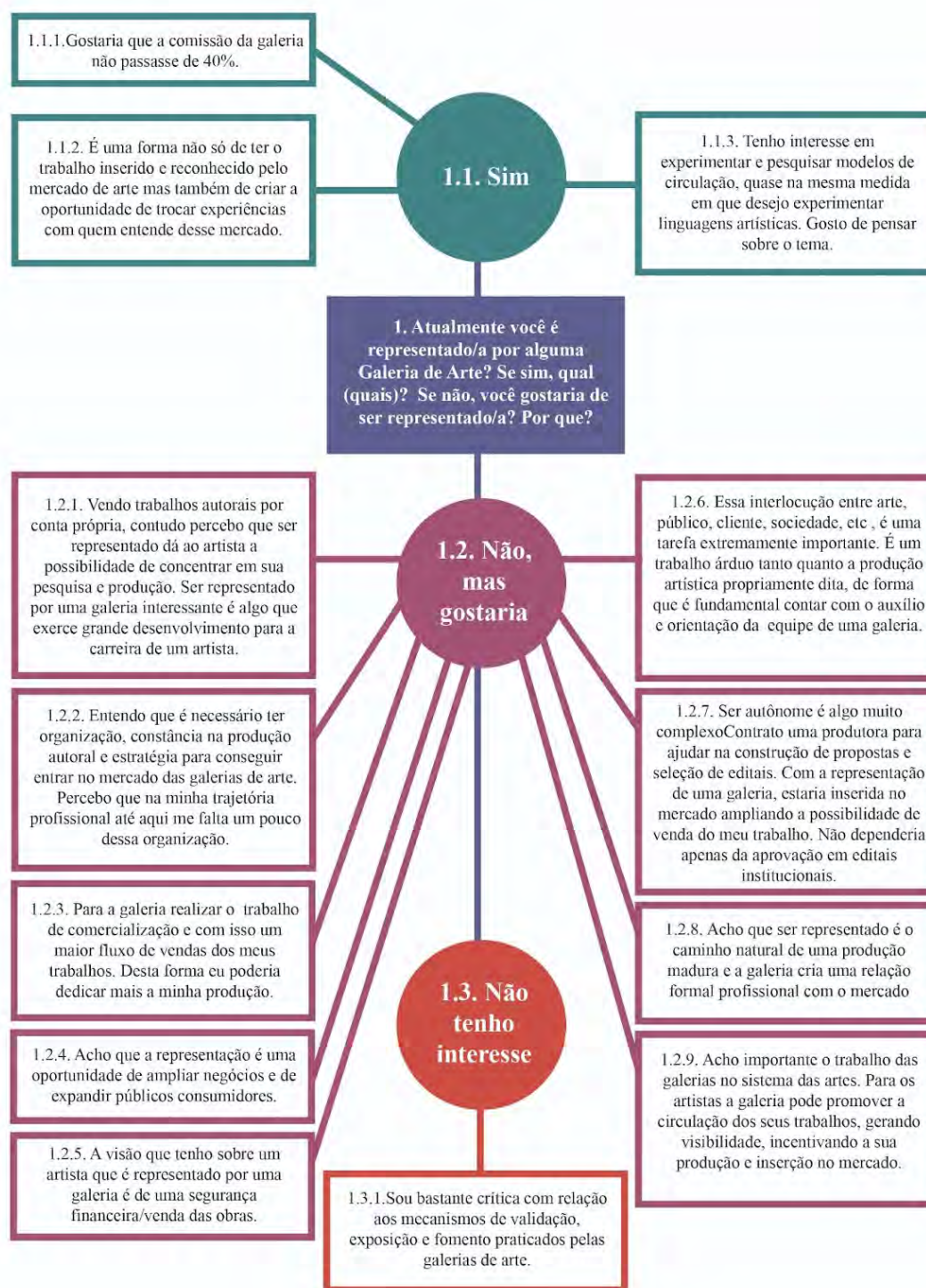
Diniz (2008, p. 26) explica que essa compreensão, por parte dos artistas, em considerar a arte como “algo distanciado do mundo profissional, e por crer, conseqüentemente, que os bons e verdadeiros artistas não têm obrigação de se esforçar para inserir seu trabalho no sistema de arte” faz com que vários artistas assumam a posição de “artista isolado” enquanto aguardam o crítico, curador ou produtor se encarregar dessas funções. Desta forma, uma parcela dos artistas que não está formalmente inserida no mercado acaba por se autolegitimar, ou seja, confere valor à própria produção. A autolegitimação acontece não só em referência aos outros artistas à margem do mercado, mas principalmente em comparação àqueles que já fazem parte do sistema, agindo segundo protocolos já estabelecidos de forma a manter seu funcionamento uma vez que há a tendência em “expulsar ou anular a força daquilo que o põe em entropia”. (DINIZ, 2008, p. 26).

Podemos dizer então que a (auto) validação do artista ocorre em um momento inicial de carreira, sendo seguida pela sua conseqüente aceitação social ou legitimação por seus pares (artistas) e, posteriormente, pelos demais agentes do sistema que alcançaram o “poder de rotular como arte determinadas produções e como artistas determinadas pessoas” (BULHÕES *et al.*, 2014, p. 242).

A Rede Temática 3 apresenta as respostas dos artistas representados, por uma ou mais galerias (68,4%) e não representados por galerias (31,6%), suas percepções acerca das parcerias comerciais. Dentre os motivos relatados pelo desejo da representação estão: a inserção no mercado e o conseqüente reconhecimento, divulgação e circulação do trabalho artístico, o desenvolvimento da carreira, a organização das pesquisas e processos criativos, a ampliação de negócios e a expansão do público consumidor, a segurança financeira e a troca de experiências profissionais.



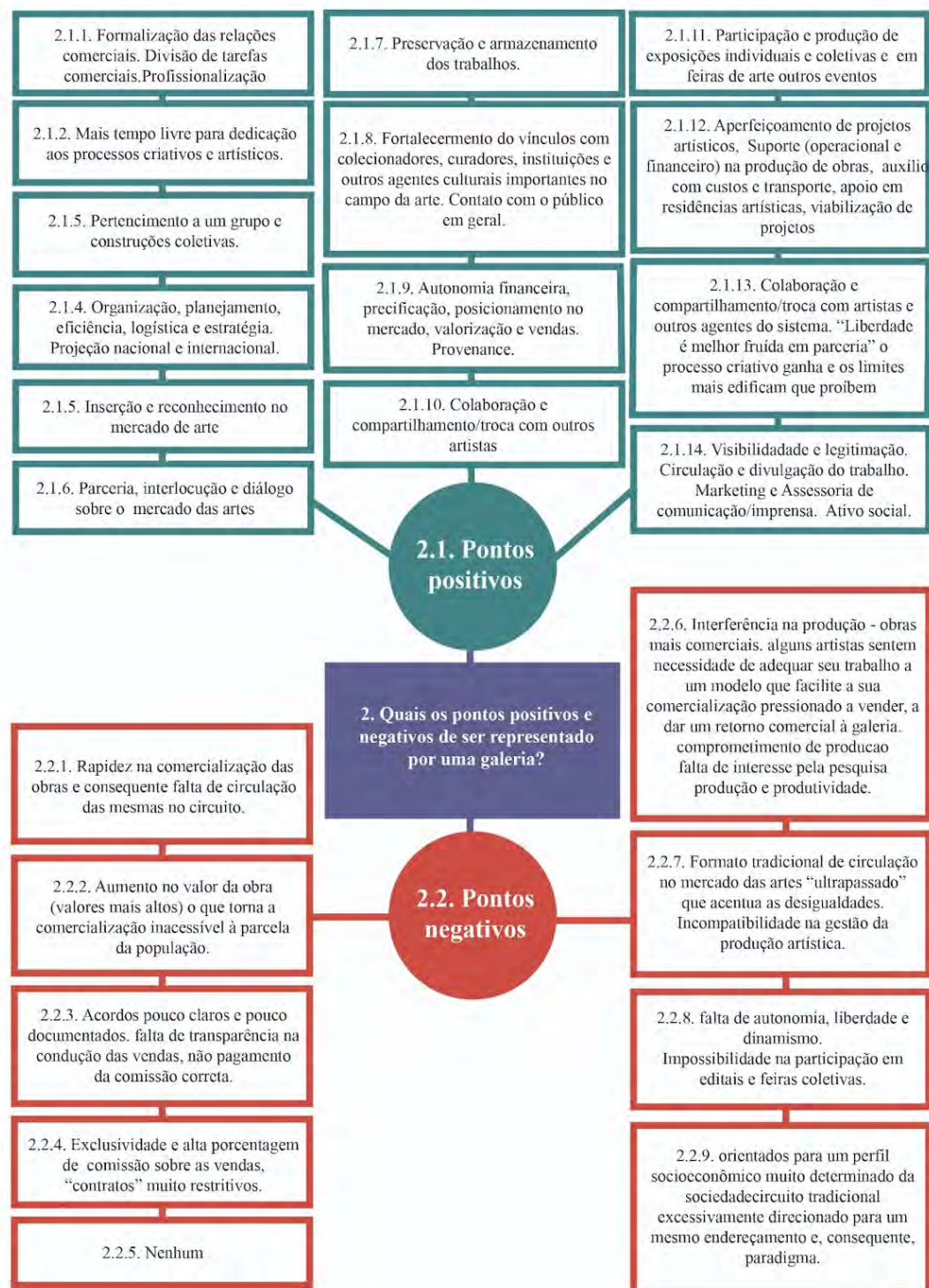
**Quadro 7 – Rede Temática 3 demonstra os interesses dos artistas na representação comercial**



Fonte: Elaborado pela autora.



**Quadro 8 – Rede Temática 4 demonstra os pontos positivos e negativos da representação comercial**



Fonte: Elaborado pela autora.

A Rede Temática 4 amplia esse entendimento ao questionar os pontos positivos e negativos dos acordos estabelecidos, de forma a entender a experiência dos 26 artistas representados por

uma (50%) ou mais galerias (13,2%) uma vez que uma parcela dos artistas (31,6%) que atualmente não possuem acordos de representação já foram representados por galerias anteriormente. Dentre os pontos positivos apresentados estão a formalização de acordos comerciais, a divisão de tarefas, organização, planejamento, eficiência e logística desprendido pelas galerias, a conservação e o armazenamento das obras de arte, o fortalecimento dos vínculos estabelecidos com curadores, instituições e outros agentes do mercado, a ajuda na precificação dos trabalhos, a realização de exposições, participação em feiras de arte, o apoio financeiro na produção e finalização das obras, transporte e logística e o pertencimento a uma comunidade.

Dentre os pontos negativos destacamos o aumento do valor inicial da obra (devido às comissões) e sua conseqüente elitização no processo de venda, a alta porcentagem de comissão estabelecida, a interferência na liberdade criativa devido à procura por obras mais “comerciais” e a falta de autonomia, a exclusividade e a impossibilidade de participação em editais e feiras de arte independentes e o formato tradicional “ultrapassado” de circulação das obras.

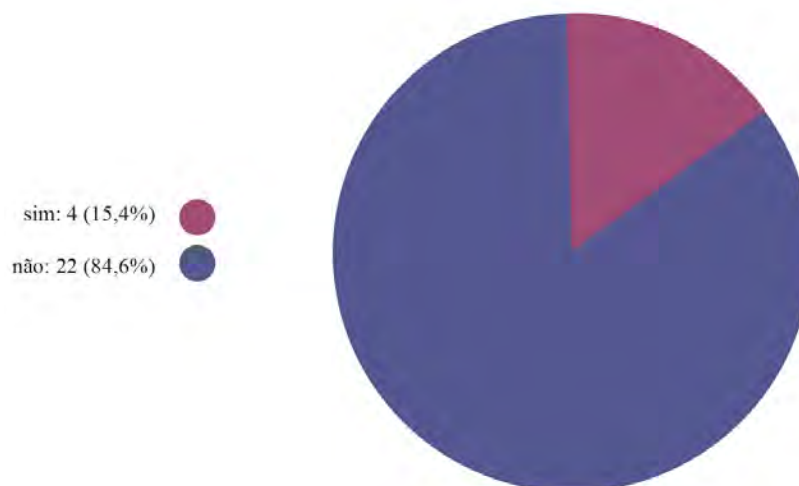
Fialho afirma que as galerias - a depender do seu porte e maturidade - desempenham tanto funções comerciais quanto sociais, pois além de comercializarem as obras acabam assumindo também papéis que deveriam, mesmo que parcialmente, serem exercidos pelas instituições, como “documentar, promover, mostrar, circular, e fomentar a produção contemporânea”. (FIALHO, 2021, p. 104)

Além disso, as galerias produzem, organizam e financiam exposições, editam publicações, participam de feiras de arte, realizam parcerias nacionais e internacionais, apoiam a participação dos artistas em exposições institucionais e acompanhamento crítico da produção etc.; funções que requerem “tempo, recursos, equipes qualificadas e ampla rede de contatos” (FIALHO, 2021, p. 104). Percebemos, pelas respostas obtidas na pesquisa que, apesar dos pontos negativos se referirem, em sua maioria, às comissões e os acordos de exclusividade e suas devidas conseqüências, as galerias cumprem um papel fundamental na profissionalização das relações entre arte e mercado.

Todavia, dentre os artistas entrevistados que possuem acordos de representação por galerias vemos que entre os 29 respondentes somente quatro (15,4%) (Gráfico 12) confirmam ter

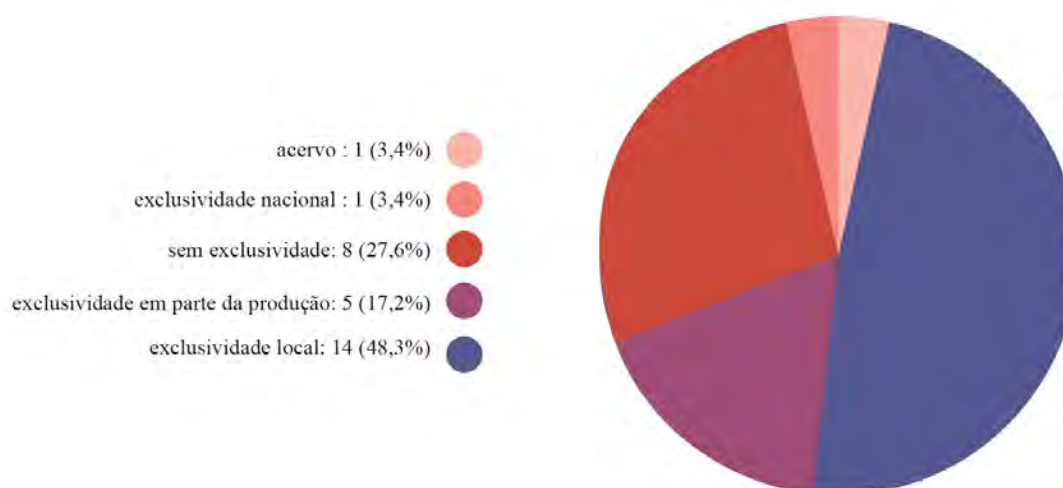
contratos assinados; 14 (48,3%) com exclusividade local e um (3,4%) com exclusividade nacional sobre a venda de toda sua produção; os demais trabalham com galerias onde mantêm acordos de exclusividade parcial sobre sua produção (Gráfico 13).

**Gráfico 12** – Os entrevistados e a existência de contratos formalizados com as galerias



Fonte: Elaborado pela autora.

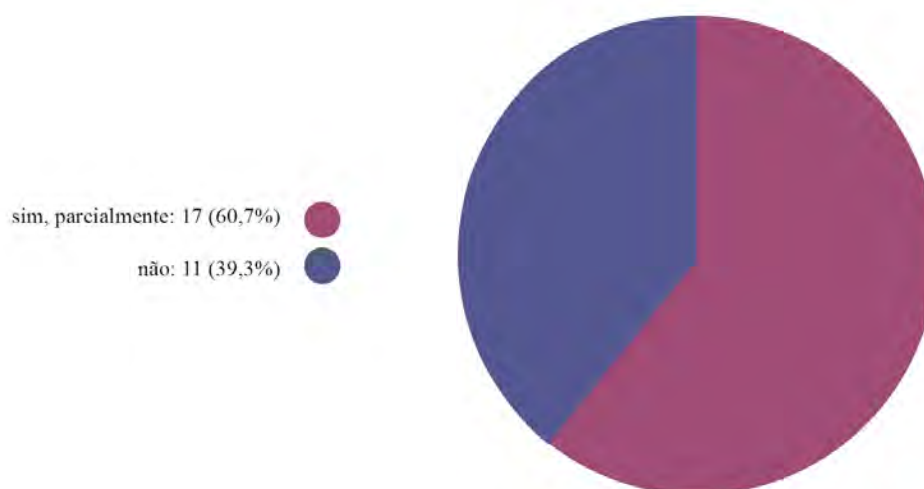
**Gráfico 13** – Os entrevistados e os acordos com as galerias



Fonte: Elaborado pela autora.

Em referência ao investimento financeiro despendido pelas galerias na produção dos artistas representados, nenhum artista relatou o investimento em 100% da produção, 39,3% disseram que a galeria não investe na produção dos trabalhos e 60,7% (Gráfico 14) afirmam que a galeria assume parte do custo de produção, seja na finalização dos trabalhos (tela, moldura, chassi) ou na logística (transporte, instalação, etc.).

**Gráfico 14** – Investimento financeiro realizado pelas galerias em seus artistas



Fonte: Elaborado pela autora.

Os dados acima demonstram não só a informalidade de grande parte dos acordos estabelecidos entre as galerias e os artistas como também a diversidade entre os termos tratados, referentes tanto aos modelos de exclusividade quanto ao investimento na produção das obras.

Sabemos que, apesar do grande desejo dos artistas em serem representados, somente uma pequena parcela é incorporada ao *casting* das galerias, o que resulta em certa precariedade nos modos de vida dos artistas (TRIGO, 2009, p.23), sendo necessária a implementação de outras estratégias e agrupamentos entre artistas como forma de participar do mercado.

### 3.6. Processos e percursos da criação artística

“O ateliê é um lugar onde as distinções entre arte e vida são ofuscadas.  
Onde arte se torna vida e vida se torna arte.”  
Pablo León de la Barra, 2019.

#### 3.6.1. Considerações sobre o desenrolar da pesquisa

Ao se falar em criação artística no campo das artes visuais, muito se refere às obras finais, que, após o processo de produção, é exposta, em mostras individuais ou coletivas, apresentando, assim, ora um recorte do que foi criado pelo artista, seja por meio de séries de trabalhos selecionados em justaposição a obras de outros autores ora em forma de uma retrospectiva à sua produção anterior ou a apresentação de um conjunto de novos trabalhos. Desta forma, o contato entre público e a obra se dá, em sua grande maioria, em exposições realizadas em galerias, museus e instituições, ou em feiras de arte, cuja aproximação dos trabalhos se é feita mais por uma decisão comercial do que propriamente curatorial.

No entanto, o processo de criação da obra de arte acontece muitas vezes de forma solitária em seus ateliês de trabalho, local de experimentação e liberdade onde o artista testa suas ideias e a converte em arte. No ensaio intitulado *Espaços para a liberdade: por dentro do ateliê do artista*, escrito pelo curador Pablo León de la Barra, parte do livro *Espaços de trabalho de artistas latino-americanos*, ele descreve o ateliê do artista como sendo o local “onde o mundo é processado e digerido”, onde o artista se desconecta do mundo exterior, onde o “tempo pára de existir”, um local de indeterminação, onde “o artista fala com o trabalho e o trabalho fala com o artista”, onde se pode “reinventar sua relação com o mundo ou reinventar o mundo” (DE LA BARRA, 2019, p.12).

Para Germano (2019, p.19), o ateliê ou os “espaços de trabalho” estão em transformação, uma vez que o “conceito de ateliê mudou a partir da arte conceitual e da ascensão da internet e a ideia do mundo globalizado”. Ticoulat explica que o entendimento do espaço de ateliê do artista se transformou à medida que o conceito de arte evoluiu:

Uma história entrelaçada com o progresso econômico e com o fenômeno da globalização. No final do século XVIII, por exemplo, a invenção do tubo de tinta marcou uma verdadeira revolução no fazer artístico ao permitir que se pintasse ao ar livre. (...) Tempos depois, a partir da década de 1960, quando a arte rompe

definitivamente com suas molduras e vai para a rua, a função do ateliê foi adaptada para os novos parâmetros e condições do fazer artístico, novas linguagens que surgiam então, como a performance, a instalação e a videoarte. Tal movimento levou à ideia de uma produção ‘pós-estúdio’, ou seja, uma criação se dando fora do ateliê, sem sua estrita necessidade. No entanto, ele nunca foi embora, e continuou sendo constantemente reinventado em resposta às realidades sociais e tecnológicas que se apresentavam. O antigo local de criatividade solitária e exploração de materiais transformou-se em um espaço social e profissional, verdadeiro campo de força do artista contemporâneo (TRICOULAT, 2019, p.25).

Normalmente visitados por galeristas, *marchands*, curadores, críticos e colecionadores, os encontros ocorridos nos ateliês são um retrato íntimo do processo criativo, uma conversa aberta onde os artistas têm a oportunidade de apresentar e dialogar sobre seu trabalho com outros profissionais ou convidados que, de uma forma ou de outra, acompanham e se interessam pelo seu trabalho.

Entre setembro de 2018 e agosto de 2019, a autora visitou os ateliês dos artistas residentes em Belo Horizonte; Carolina Botura, Ricardo Reis (erre erre), Guilherme Cunha, Julia Panadés, Roberto Bellini e Ricardo Burgarelli. Nestas oportunidades, realizou, em conjunto com Aline Xavier, uma série de conversas sobre seus trabalhos mais recentes, o significado da arte, seus processos de pesquisa e de criação, a importância de se produzir uma arte que reflete a atualidade.

As entrevistas foram capturadas por fotografia e vídeo como forma de registrar estes espaços de criação, que, cada uma à sua maneira, nos fazem refletir sobre o comportamento, as questões estudadas e a personalidade do artista em produção contemporânea. Os vídeos registram, de forma única, um recorte do que está sendo produzido hoje, o fazer e o refazer de artistas em início ou meio de carreira, com múltiplas trajetórias e experiências. Visam a compilar e discutir assuntos relacionados à práxis artística e com isso ampliar o conhecimento em torno da vivência de artistas emergentes integrantes do sistema de artes de Belo Horizonte. As Figuras 5 a 10 nos mostram uma seleção dessas imagens dos artistas em seus ateliês.<sup>42</sup>

Nos países “desenvolvidos” o ateliê do artista “normalmente está localizado em bairros onde os aluguéis são baixos” (DE LA BARRA, 2019, p.13). Agem como gentrificadores de vizinhanças, atraindo comércio e novos moradores, valorizando, assim, o mercado imobiliário

---

<sup>42</sup> Ao longo dos últimos três anos, a autora inscreveu diversos projetos de edição e lançamento desse conteúdo em editais municipais com o intuito de disponibilizar esse material ao grande público. No entanto, o projeto nunca foi aprovado, inviabilizando sua finalização.



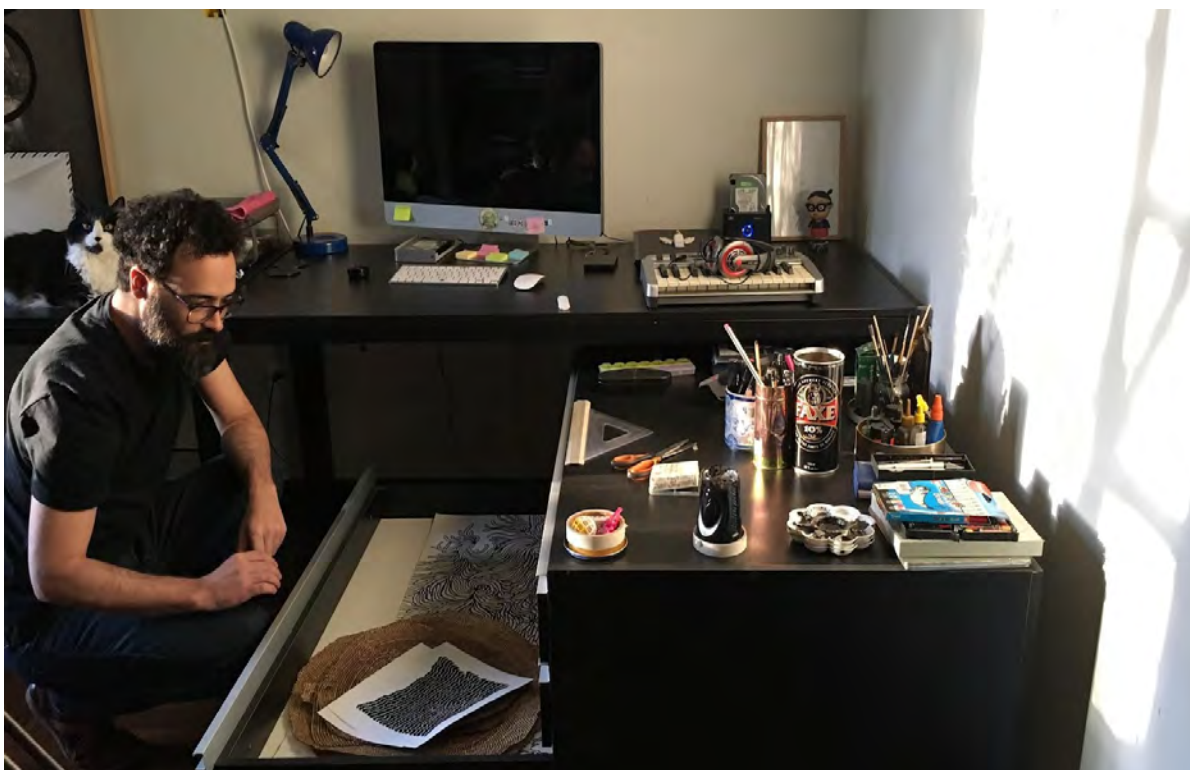
da região e, conseqüentemente, o expulsando os jovens artistas para um local mais periférico, até o momento em que o retorno financeiro do seu trabalho possa ser investido na permanência do ateliê (DE LA BARRA, 2019).

**Figura 5** – Vista do ateliê de Carolina Botura



Fonte: GAL, 2018a.

**Figura 6** – Roberto Bellini em seu ateliê



Fonte: GAL, 2018b.

**Figura 7** – Ricardo Burgarelli em seu ateliê



Fonte: GAL,2018c.

**Figura 8** – Guilherme Cunha em seu ateliê



Fonte: GAL, 2018d.



**Figura 9** – Detalhe do ateliê de Julia Panadés



Fonte: GAL, 2018e.

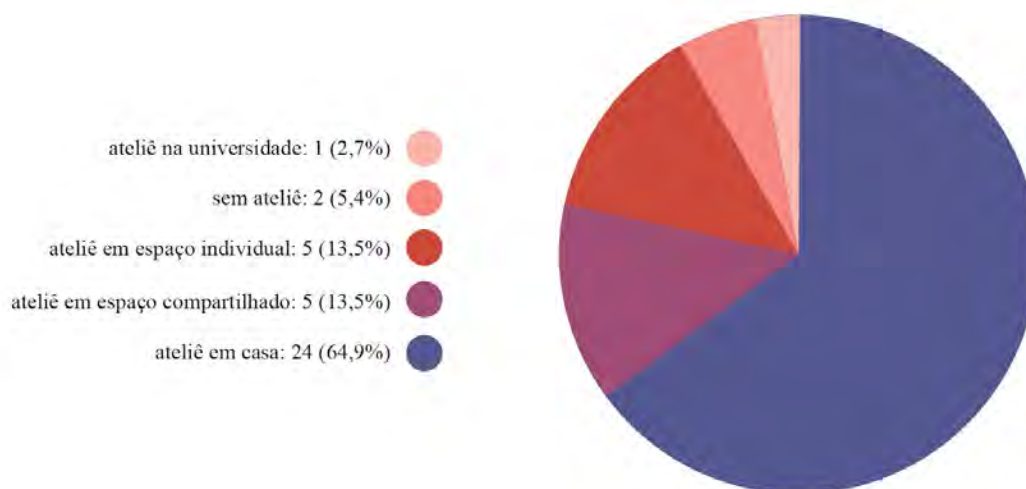
**Figura 10** – Ricardo Reis em seu ateliê



Fonte: GAL, 2018f.

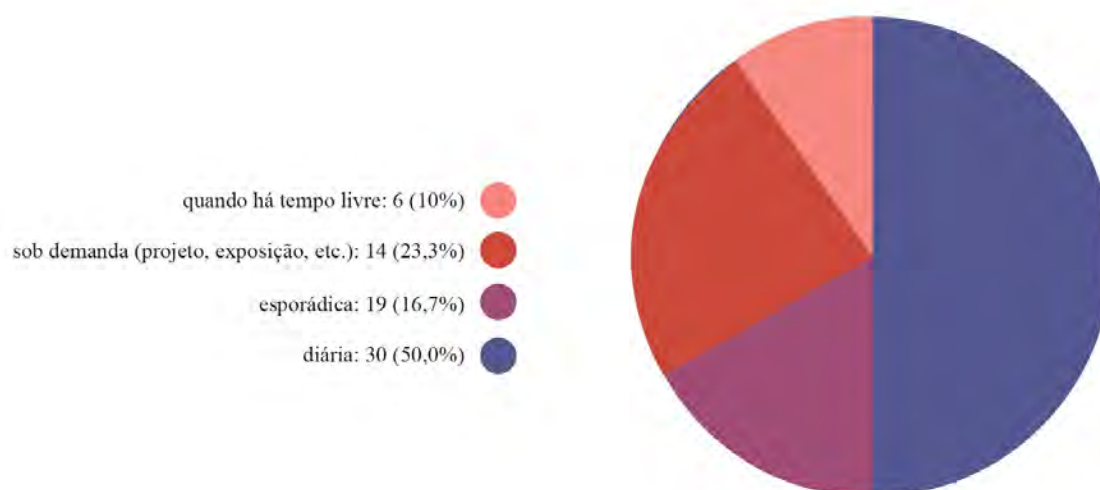
No Brasil, existem artistas já consolidados que possuem espaços dedicados unicamente à produção artística, como é o caso dos retratados no livro citado acima. Todavia, ao se falar da produção de artistas emergentes, vemos que o processo produtivo acontece de forma variada e, frequentemente, intermitente, o que resulta também na diversidade encontrada em nossa pesquisa acerca dos espaços de trabalho dedicados à criação.

**Gráfico 15** – Local dos ateliês dos artistas



Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 16** – Como você definiria seu processo de produção artística?

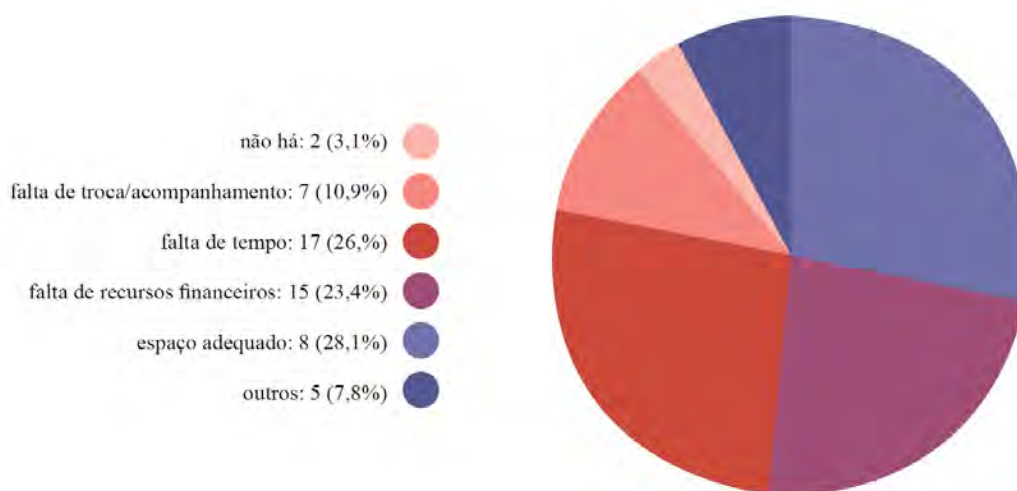


Fonte: Elaborado pela autora.

No tocante aos espaços de trabalho, verificamos que a maior parte dos artistas (64,9%) possui o ateliê em suas residências e os demais se dividem em espaços individuais fora de casa (13,5%), locais compartilhados com outros artistas (13,5%), na universidade (2,7 %) ou não possuem espaço dedicado ao trabalho (5,4%), conforme demonstrado no Gráfico 15.

Independente do local de seus ateliês, os artistas relataram que 50% seguem uma rotina de produção, 16,7% produzem de forma esporádica, 23,3% quando têm um projeto ou uma exposição agendada e 10% quando têm tempo livre (Gráfico 16).

**Gráfico 17 – Quais os principais obstáculos na sua produção?**



Fonte: Elaborado pela autora.

Vemos no Gráfico 17 que, entre os obstáculos aferidos ao processo criativo/de produção, 28,1% mostrava insatisfação no que se refere ao espaço de trabalho - em sua grande maioria por serem demasiadamente pequenos; 26,6% relataram a escassez de tempo para se dedicar à prática - devido ao desempenho de outras atividades de trabalho; 23,4% a insuficiência de recursos financeiros para investir na produção de suas obras, 10,9% disseram que sentem falta da troca com seus pares e outros agentes do mercado na evolução de suas pesquisas<sup>43</sup> e 7,8% informaram problemas de saúde física e mental, bem como a falta possibilidade de exporem seus trabalhos. A parcela da produção que acontece de forma esporádica se dá,

<sup>43</sup> A dissonância nos dados se dá devido à possibilidade de os artistas incluírem em suas respostas mais de uma forma de produtividade.

principalmente, pela necessidade de complementação da renda, através do exercício de outras atividades extras.

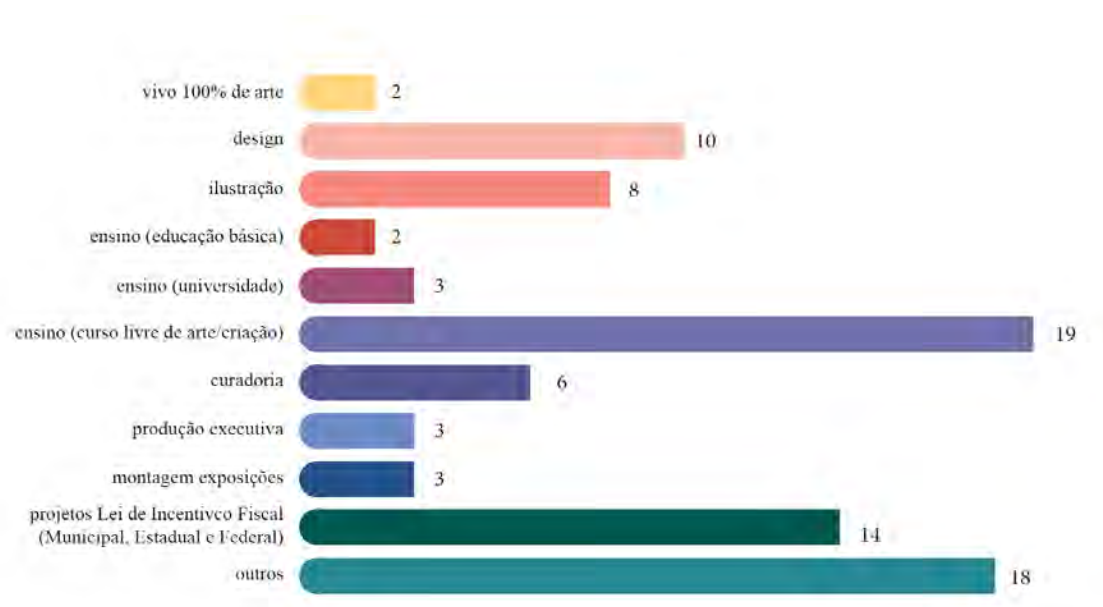
**Figura 11** – Charge do artista André Dahmer



Fonte: Dahmer, 2022.

Entre os artistas entrevistados, 36 ou 96,6% responderam que desempenham outros ofícios, dentre eles: design (11,4%), ilustração (9,1%), ensino em escolas de educação básica (2,3%), universidades (3,4%), ministrando cursos livres de arte e criação (21,6%); curadoria (6,8%), produção executiva (3,4%) e montagem de exposições (3,4%); aprovação de projetos em editais de Leis de Incentivo Fiscal (Federal, Estadual ou Municipal) (15,9%) e outras funções como bolsa de pesquisa, arquitetura, curso de idioma, música etc. (19,3%) conforme demonstrado no Gráfico 18.



**Gráfico 18** – Quais outras atividades você desempenha para complementar sua renda?

Fonte: Elaborado pela autora.

Conclui-se que, mesmo com uma produção constante, a grande maioria dos artistas não consegue exercer somente o ofício de “artista”. Rancière (2009, p.67) esclarece que a arte pode ser um símbolo do trabalho:

na medida em que é produção, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. Fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade. (RANCIÈRE, 2009, p.67).

Valorizar a criação artística enquanto profissão e, conseqüentemente, consumir, na mesma medida em que se consomem outros produtos culturais, como música, cinema, teatro etc. é uma forma de remunerar o trabalho e manter os artistas em atividade.

### ***3.6.2. Residências Artísticas como imersões de produção***

Residências artísticas são programas temporários que visam aos processos de pesquisa e produção, muitas vezes imersivos, destinados normalmente a artistas e curadores. Moraes

(2021, p. 39) nos conta que “sua presença se torna mais visível a partir dos anos 1960, com uma acentuada presença e atuação a partir de finais de 1980, elas se constituem, a partir dos anos 2000, em um dos agentes relevantes e mesmo legitimadores dentro desse sistema”. São iniciativas propostas por universidades, museus, instituições culturais, galerias comerciais, iniciativas independentes, colecionadores etc., como ferramentas de "experimentação, construção crítica e de redes de difusão de conteúdo” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018) possibilitando uma vivência criativa em um ambiente diverso. Moraes (2009, p.19) explica que:

pode-se também pensar a residência artística como significativa presença de uma nova forma de inserção no circuito artístico. Emergindo em meios aos processos de rediscussão das relações da arte com o mundo, e, em meio a uma série de ações que visam repensar as formas e espaços de atuação artística, este modelo de prática artística pode ser [...] enfatizado o aspecto inovador desse mecanismo de trabalho que é, ao mesmo tempo, forma de prática artística contemporânea e utiliza, ainda, o conceito de ateliê ‘como campo expandido.

Os artistas ou curadores podem ser convidados (através de convites diretos ou premiações) ou se candidatarem em processos seletivos e editais, nacionais ou internacionais, cujas regras são estabelecidas pelos proponentes. A duração, o formato (presencial ou *online*), o local a ser ocupado, o investimento financeiro necessário, o acompanhamento crítico oferecido variam de acordo com o tipo de residência. São dispositivos importantes para profissionais em início e meio de carreira, pois “atuam fora do circuito estabelecido e privilegiam maior mobilidade e capilaridade e/ou buscam outros meios de subsistência” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018). Estes fatores permitem a conexão e a troca de experiências entre diversos agentes do sistema de arte

No artigo *Inside and Outside the Market for Contemporary Art in Brazil, through the Experience of Artists and Gallerists* (2020), em entrevista realizada com 50 artistas e galeristas baseados em São Paulo (SP) e no Rio de Janeiro (RJ), Brandellero descreve que parte das galerias afirmou não representar artistas que não “tenham participado de salões, residências artísticas ou premiações institucionais” (BRANDELLERO, 2020, p.5, tradução nossa)<sup>44</sup>. Percebemos então que as residências atuam como uma das possibilidades de formação continuada dos artistas, “contribuindo para o alargamento da percepção de suas ações no meio social” (Moraes, 2020, p.40), como relata o artista Marcel Diogo:<sup>45</sup>

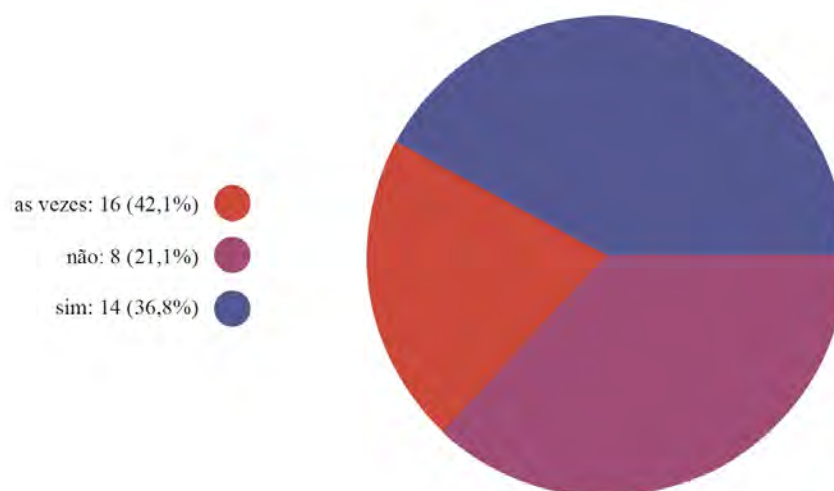
<sup>44</sup> Some gallerists refused to work with artists who had not taken part in salons, artistic residencies or institutional prizes.

<sup>45</sup> Entrevista concedida à autora em trabalho de campo, realizada em 2021, em Belo Horizonte.

Considero as residências artísticas os dispositivos mais interessantes e potentes da atualidade para o desenvolvimento e formação de artistas. Há quase 10 anos, em conjunto com outras duas pessoas, desenvolvemos no interior de MG, um projeto de residências artísticas para artistas mineiros e, também a partir desse lugar da gestão, pude observar o quanto as residências podem potencializar a produção de uma pessoa. Além disso, vejo as residências que participei enquanto artista como grandes divisoras de águas dentro da minha trajetória.

Dentre os artistas entrevistados, 78,9% dizem se candidatar a residências artísticas, com frequência variada (Gráfico 19).

**Gráfico 19** – Você se candidata a residências artísticas?



Fonte: Elaborado pela autora.

Os relatos acerca da relevância em se participar desses programas, corroboram com a ideia de que as residências,

Talvez seja o processo de imersão/investigação/prática com o qual mais me identifico. Além da possibilidade de troca com outros artistas, regiões, culturas e práticas distintas, penso que a residência insere também na pesquisa desvios e rotas ainda não traçadas, estimulado o improvisado e a reconfiguração de interesses. (Bruno Rios, informação verbal).<sup>46</sup>

E ainda como disse Lucas Dupin,

as residências possibilitam vivências que dificilmente acontecem de outra forma, e o processo é mais interessante do que possíveis resultados. Acredito que produzir a partir de vivências coletivas resulta em produções mais interessantes do que as

<sup>46</sup> Entrevista concedida à autora em trabalho de campo, realizada em 2021, em Belo Horizonte.

desenvolvidas de forma individual ou isolada[...]. As residências sempre foram esses momentos de hiato para aprofundar e me dedicar à pesquisa. Até aqui já participei de cerca de 15 residências. Quando sérias e com corpo curatorial, elas contribuem na pesquisa, na produção, circulação e na formação de rede. Ou seja, em uma única experiência você consegue articular partes fundamentais da produção artística. (Lucas Dupin, informação verbal)<sup>47</sup>.

Em Belo Horizonte há seis programas de residências artísticas: Bolsa Pampulha, Ja.ca., Arrudas Pesquisa em Artes, Lab Cultural, Instituto Quarto Amado e Ocupa\_Espai.

### *3.6.2.1. Programa Bolsa Pampulha*

O Programa Bolsa Pampulha é um dos primeiros programas de residência artística do Brasil e é realizado pelo Museu de Arte da Pampulha (MAP) e gerido pela Fundação Municipal de Cultura (FMC). Tem como origem o Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, fundado em 1937, e reformulado como Bolsa Pampulha em 2003. Sua proposta enquanto residência é criar diálogos entre os artistas selecionados ao mesmo tempo em que “reforça o museu como espaço de formação, pesquisa e experimentação nos campos da arte e da cultura junto à comunidade artística local e nacional” (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, 2022). Sua programação inclui além do acompanhamento dos artistas em residência, palestras, mesas redondas, encontros e exposições que acontecem, usualmente, ao longo de seis meses.

A 8ª edição foi realizada em 2022 e selecionou 16 artistas e/ou coletivos, que abrangeu as áreas de design, arquitetura, arte-educação e artes visuais. No mesmo ano, houve uma mudança significativa em seu edital, que passou a ser exclusivo para artistas residentes em Belo Horizonte e Região Metropolitana, como forma de apoiar o setor cultural da cidade. Houve também a expansão das atividades que começaram a ocorrer não só no Museu de Arte da Pampulha, como também na OSC Viaduto das Artes, que sediou um ateliê coletivo aberto à visitação. Como resultado da residência, é organizada uma exposição dos trabalhos realizados e editado um catálogo impresso.

---

<sup>47</sup> Entrevista concedida à autora em trabalho de campo, realizada em 2021, em Belo Horizonte.



**Figura 12** – Artistas selecionados pelo Bolsa Pampulha



Fonte: BOLSA PAMPULHA, 2022a.

**Figura 13** – Processo de pesquisa no Bolsa Pampulha



Fonte: BOLSA PAMPULHA, 2022b.

### *3.6.2.2. Ja.Ca - Centro de Arte e Tecnologia*

O Ja.Ca, fundado por Francisca Caporali em 2010, é um centro de arte e tecnologia, organização sem fins lucrativos, localizado no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, na Região Metropolitana de Belo Horizonte (MG). Sua sede conta hoje com estrutura de moradia, áreas de convivência, ateliê, biblioteca e laboratórios de marcenaria e serralheria.

Fomenta, produz e desenvolve atividades como residências artísticas, exposições, workshops, seminários, apresentações artísticas, intervenções, ocupações, mutirões, refeições coletivas, mostras de audiovisual etc., voltadas para a produção artística contemporânea. Oferece serviços como consultorias, concepção, coordenação e realização de projetos no campo das artes, como expografia e montagem de exposições, intervenções artísticas e urbanas, construção de mobiliários e de objetos em madeira, assim como projetos de comunicação, design, publicações, audiovisual e mídias digitais.

**Figura 14** – Os artistas Gustavo Torrezan, Juliana Gontijo e Laryssa Machada em residência no Ja.Ca



Fonte : Ja.Ca, 2019.

Nos últimos 12 anos, o Ja.Ca recebeu mais de 100 artistas, coletivos, curadores e pesquisadores para desenvolverem pesquisas e ações colaborativas entre artistas, pesquisadores, estudantes e outros públicos, instituições públicas e privadas voltadas ao contexto local. Suas ações têm provocado reflexões sobre os territórios, os usos e potências de espaços públicos, o reconhecimento do patrimônio imaterial e material, a construção de

identidades contemporâneas e a aproximação entre as tecnologias da arte, da educação, do design e da arquitetura.

Entre 2010 e 2019, o Ja.Ca realizou um programa de residências nacionais e internacionais com os objetivos de fomentar o desenvolvimento de novos trabalhos pelos artistas e de elaborar ações que explorassem questões como o contexto local, a mobilidade, a sustentabilidade, a formação e redes e a gestão de espaços autônomos.

Entre seus principais parceiros e clientes estão: CCBB, por meio do Programa Educativo, 2018 – 2021; Fundação Municipal de Cultura e Museu da Pampulha - curadoria e coordenação do programa de residências artísticas Bolsa Pampulha, 2019-2020 -; Sesc -exposição, seminário e workshop, 2016; Fundação Clóvis Salgado; Escola de Design da UEMG; Escola de Arquitetura e Design da UFMG; Resartis, Residency Unlimited, Palais, de Tokyo; Arts Collaboratory; Quantas Foundation, Embaixada da Espanha no Brasil; Zero1, Escritório da Embaixada dos EUA em Belo Horizonte; e Festival de Arte Contemporâneo (SACO), no Chile.

### *3.6.2.3. Arrudas Pesquisa em Artes*

O Arrudas Pesquisa em Artes foi fundado em 2021, através de uma parceria entre o Ja.Ca e a Galeria Periscópio. O espaço está localizado na região do hipercentro de Belo Horizonte. O Arrudas tem como objetivo receber, em residências temporárias, artistas e pesquisadores, de forma a construir e a fortalecer redes colaborativas, por meio de conversas, cursos, oficinas etc.

Até fevereiro de 2022, a residência convidou sete artistas que vivem e trabalham em Belo Horizonte. A autora visitou o Arrudas durante as residências dos artistas Desali, Will Lima, Alisson Damasceno, Dolores Orange, Mônica Maria, Henrique Detomi e Flávia Ventura e uma seleção dos registros podem ser vistos nas Figuras 15 a 17.

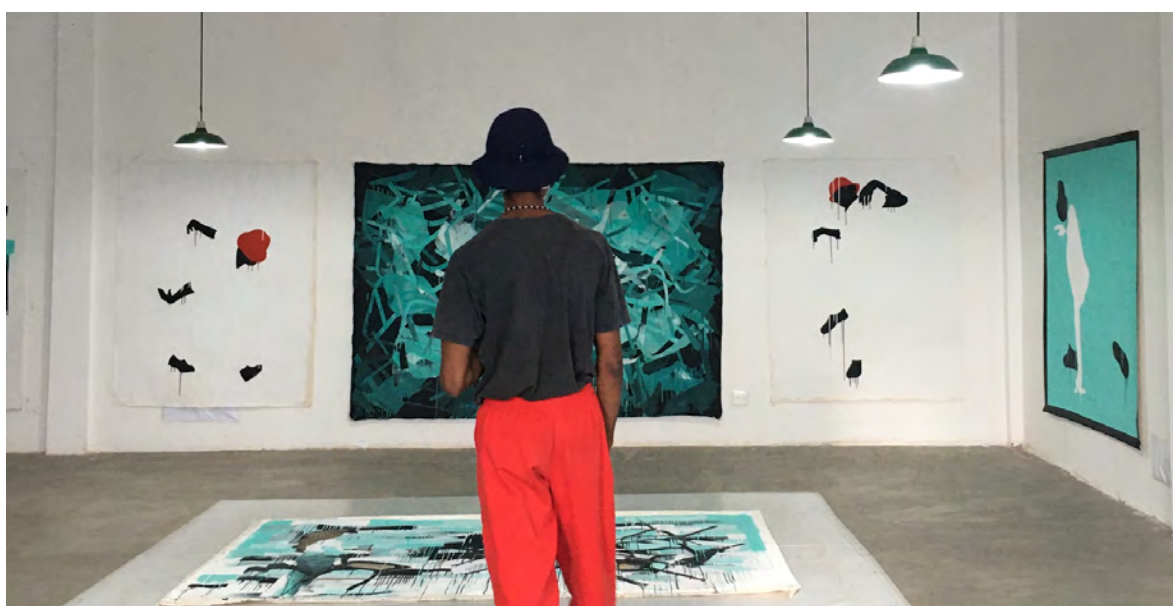


**Figura 15** – Dolores Orange em residência no Arrudas pesquisa em artes



Fonte: GAL, 2021a.

**Figura 16** – Alisson Damasceno em residência no Arrudas pesquisa em artes



Fonte: GAL, 2021b.

**Figura 17** – Will Lima em residência no Arrudas pesquisa em artes



Fonte: GAL, 2021c.

#### *3.6.2.4. Lab Cultural - BDMG*

O Lab Cultural é um programa de residência artística, em formato *online*, que fomenta e acompanha a pesquisa e elaboração de processos artísticos e culturais desenvolvidos por artistas residentes em Minas Gerais, criado em 2020 pelo BDMG Cultural. Visa à construção de redes colaborativas e o compartilhamento de experiências e de interações entre artistas de diferentes áreas de conhecimento - artes visuais, da escrita, cênicas, da dança, expressões corporais, dentre outras - e demais agentes do campo cultural. Tem como objetivo desenvolver a produção coletiva de conhecimento.

O edital seleciona anualmente, através de Corpo Técnico formado pelos tutores, sete profissionais de comprovada experiência nas áreas, 20 projetos artísticos cujas propostas devem ser desenvolvidas em um período de quatro meses (três meses de pesquisa tutorada e um mês para sistematização e conclusão dos processos) (BDMG CULTURAL, 2022). Os artistas selecionados recebem uma bolsa mensal no valor de R\$1.500 e um cachê de R\$1.500 para produção dos projetos.

### 3.6.2.5. Instituto Quarto Amado

O Instituto Quarto Amado parte da galeria especializada em arte urbana, o Quarto Amado realiza dois projetos de residências artísticas: a Residência Itatiaia e a Residência Sarandira.

O Ciclo de Residências Vila Itatiaia, localizado em Itatiaia, distrito de Ouro Preto/MG, é realizado desde 2014, por meio de um convite feito à galeria pela Associação dos Moradores de Itatiaia, com o objetivo de criar painéis nas fachadas externas das casas do vilarejo de Itatiaia (figuras 18 e 19). A residência tem como intenção “dialogar, pesquisar e enaltecer a paisagem, a história e as demandas da comunidade, refletidas em oficinas e pinturas murais na fachada das casas dos moradores” (AS RESIDÊNCIAS..., 2018) Artistas mineiros são selecionados para participar das residências.

**Figura 18** – Uma das intervenções realizadas pelos artistas Baba Jung e Thiago Alvim, ambos representados pela galeria, em Itatiaia



Fonte: BIAGIONI, 2017a.



**Figura 19** – Uma das intervenções realizadas pelos artistas Matheus de Simone e Washington da Selva, ambos de Juiz de Fora, cuja proposta era a de realizar “atrativos artísticos” em Sarandira



Fonte: BIAGIONI, 2017b.

**Figura 20** – Uma das intervenções realizadas pelos arquitetos Clara Sefair e Rafael Monteiro, ambos de Juiz de Fora, cuja proposta era a de construir uma nova “pracinha no centrinho” de Sarandira



Fonte: CICLO DE RESIDÊNCIAS SARANDIRA, 2021a.

**Figura 21** – A proposta dos arquitetos era a de construir uma nova “pracinha no centrinho” de Sarandira



Fonte: CICLO DE RESIDÊNCIAS SARANDIRA, 2021b.

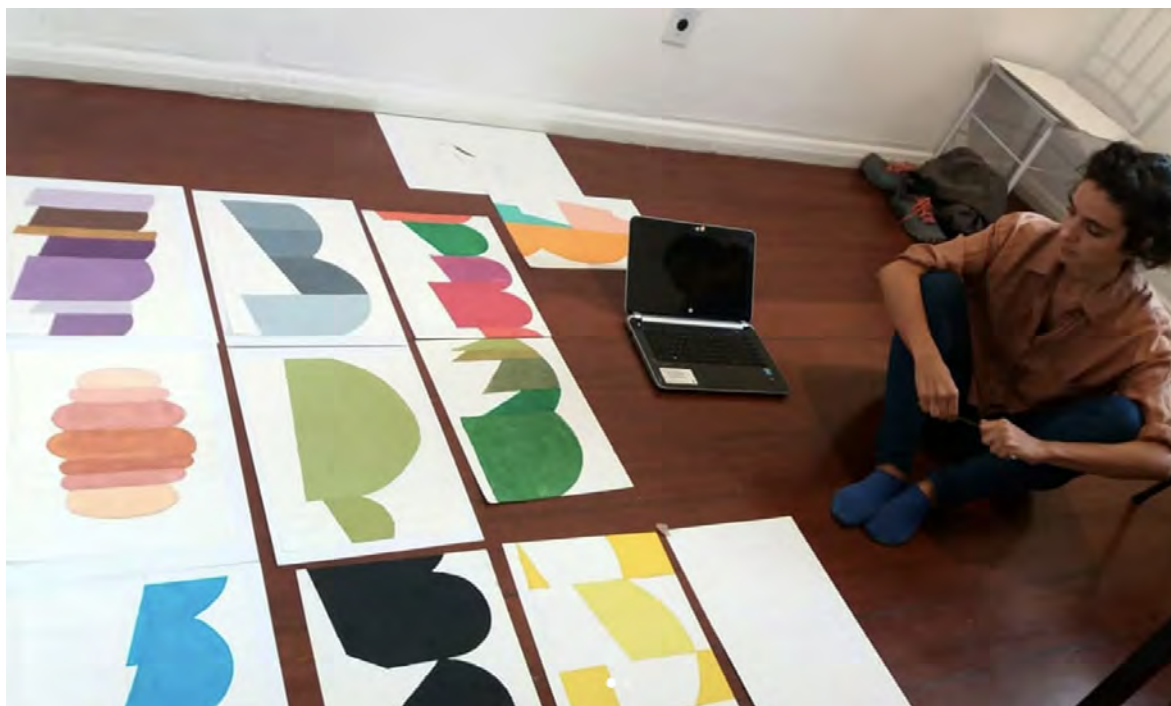
Em 2020, a residência selecionou projetos, através de chamada nacional direcionada a artistas e arquitetos nacionais, que estivessem em alinhamento com o tema Mobiliários Públicos Lúdicos e Paisagismos Afetivos; em 2021, Arte na Terra e Esculturas Públicas e produzissem “Atrativos Artísticos”, ambos nas mediações de Sarandira (figuras 20 e 21).

#### 3.6.2.6. *Ocupa\_Espai*

O Ocupa\_Espai é uma residência artística idealizada pelo Espai Ateliê. Com duração de seis dias, a residência inclui acompanhamento diário da produção artística, seguida por uma mostra dos processos de criação e trabalhos desenvolvidos em forma de ateliê aberto. Para participar das residências, os artistas devem se inscrever pelo perfil no *Instagram* do espaço e pagam uma taxa que varia de acordo com sua renda, entre R\$1.100 e R\$1.400, segundo seu formulário de inscrição. No entanto, desde sua fundação o Espai eventualmente convida artistas locais a participarem e estes ficam isentos desse valor.

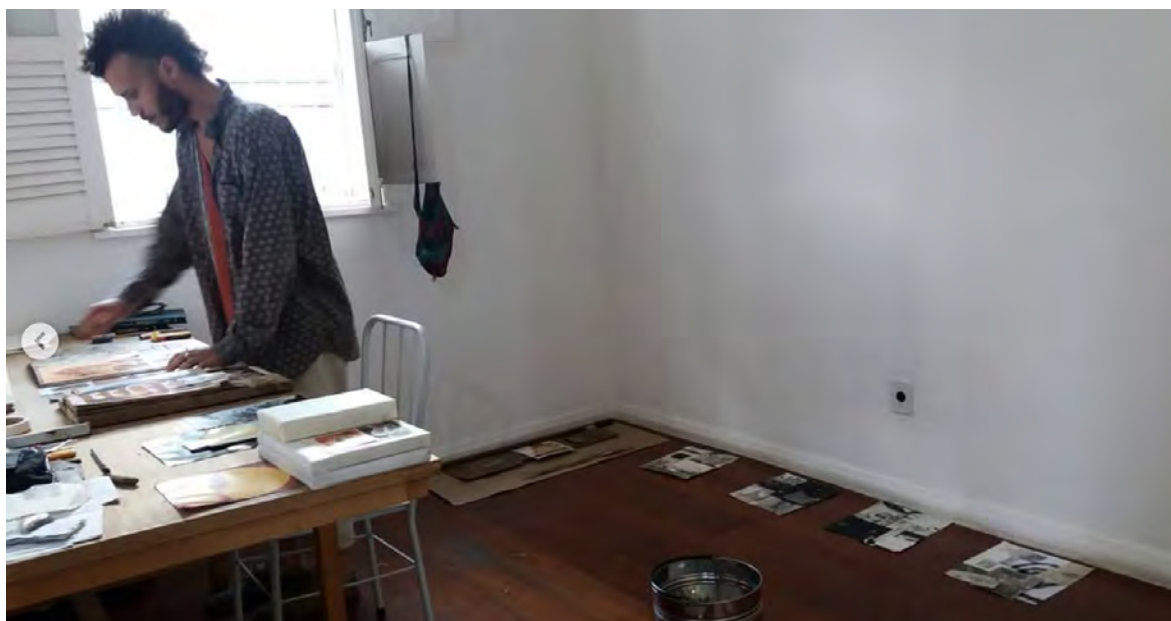


**Figura 22** – A Artista carioca Maria Palmeiro, em residência no Ocupa\_Espai



Fonte: SEGUNDO DIA..., 2018a.

**Figura 23** – O artista Ricardo Reis, em residência no Ocupa\_Espai



Fonte: SEGUNDO DIA..., 2018b.

### 3.7. A estetização do mundo, a obra de arte contemporânea e os direitos do autor

“Não é o objeto em si que é importante, mas a forma como ele é vivido pelo espectador.”  
Rosângela da Costa Motta *apud* (BRETT, 2014, p. 265).

“A arte, seja ela qual for, é exclusivamente política. O que se pede é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) dentro dos quais a arte existe e luta.”  
(DOHERTY, 2009, p. 3., tradução nossa).<sup>48</sup>

A obra de arte é uma forma de comunicação visual entre o artista e o público. O crítico de arte britânico Guy Brett, especialista em arte latino-americana, esclarece que “o artista produz uma representação – um signo sucinto – de algum tipo de fato físico, experiência de vida ou energia espiritual, que é codificado na obra de arte, a qual, por sua vez, é decodificada e lida pelo espectador, e até certo ponto revivida” (BRETT, 2014, p. 86). A obra de arte é até mesmo vivida de forma consciente ou inconsciente a partir da sua própria expressividade, como é o caso da participação em obras interativas, em que se misturam os papéis do artista, do objeto e do espectador (BRETT, 2014). O que chamamos de arte é algo produzido com a intenção de ser arte, a partir da criação do artista e sua (auto) legitimação ou da legitimidade conferida pelo sistema (DINIZ, 2008, p.17).

Moulin (2007) nos ensina que o termo contemporâneo surgiu na década de 1980, quando não era mais possível distinguir os campos presentes na arte, como os antigos, os modernos, os figurativos, os abstratos etc.:

o fim da visão teleológica das vanguardas modernistas favoreceu a substituição do rótulo de ‘vanguarda’ pelo de ‘contemporâneo’ para designar ao mesmo tempo as criações associadas à tradição moderna de ruptura e as criações pós-modernas, alimentadas por referências a uma história desconstruída, que abriram caminho ao pluralismo cultural. Reconhecendo no artista internacional a encarnação do criador mais diretamente beneficiário da aura da contemporaneidade, registra-se a operação pela qual a extensão no espaço substitui a distância no tempo de validar o artista. Essa validação efetua-se através de debates confusos e conflituosos sobre o rótulo ‘contemporâneo’. [...] Diante do pluralismo da cena artística, a expressão “arte atual” é com cada vez mais frequência usada em substituição a de “arte contemporânea”. (MOULIN, 2007, p.25).

Usualmente a obra de arte é elaborada a partir da necessidade do artista de criar e não necessariamente para agradar o mercado (THORNTON, 2009, p.98). Trigo discorda ao afirmar que os artistas contemporâneos são: “Conduzidos pelo sistema a produzir desta ou daquela maneira — e por isso se tornam cada vez mais previsíveis e repetitivos, [...] com

<sup>48</sup> Art whatever it may be is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural limits (and not one or the other) within which art exists and struggles.

obras esvaziadas de conteúdo crítico verdadeiro” (2009, p.91). Todavia, Thornton afirma que se o artista cria simplesmente com esse intuito há o comprometimento de sua integridade e, conseqüentemente, a perda de confiança em seu trabalho pelo mercado (THORNTON, 2009, p. 98). Desta forma, no mercado de Arte Contemporânea, a pesquisa e o processo de produção das obras se tornaram tão importantes quanto a obra em si.

O artista visual pernambucano Lula Wanderley (2002) *apud* (BRETT, 2014, p.114) avalia que atualmente “a arte está perdendo a definição de seus limites, passando a ser compreendida essencialmente como o próprio gesto criativo e o modo em que este pode vir a tocar diretamente as forças sociais, psicológicas e corporais”. Portanto, exige-se dos artistas “por meio de seus mecanismos de seleção (como portfólios, editais e projetos diversos), uma clareza cada vez maior acerca de seus procedimentos, soluções e problemas – quando não implicitamente demandando lógica e coerência em sua produção” (DINIZ, 2021, p.224). Este contexto modifica a forma de trabalhar também do crítico, que não mais precisa “decodificar” a obra e restando “zero espaço para a experiência estética, dúvida, incerteza, surpresa, entropia” por parte do espectador (DINIZ, 2021, p.224).

Moulin (2007) divide as obras em duas categorias: as obras de artistas “mortos”, que alimentam “um mercado relativamente homogêneo”, e “vivos”, que participam de um “mercado dinâmico e fragmentado, subdividido em múltiplos segmentos”. Se ampliarmos essa visão, podemos fazer essa distinção também entre as obras de artistas “consagrados” e dos demais artistas “emergentes”, em que “o primeiro mercado é amplo e estável, enquanto o segundo é estreito e evolutivo”. (MOULIN, 2007, p.23).

A obra de Arte Contemporânea pode assumir diversos formatos, como o desenho, a pintura, a colagem, a escultura, a instalação, o *graffiti*, a performance, a gravura, a fotografia, o vídeo etc.. Há também uma série de manifestações estéticas que, por mais que possa ser considerada marginal, é incorporada ao sistema a depender não só de “determinantes internas, mas também de demandas da sociedade” (BULHÕES *et. al.*, 2014, p. 116).

Originais, únicas e insubstituíveis ou múltiplas, com várias cópias reproduzidas em técnicas variadas, como a impressão digital, a xilogravura, a serigrafia, a litografia e a gravura em metal, por exemplo. O que as difere é “sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de

arte esteve submetida no decorrer de sua duração” (BENJAMIN [1935], 2019, p. 56). Usualmente, as obras podem ser reproduzidas em edições abertas - quando não há um número pré-definido para a quantidade de cópias que será feita - ou fechadas e limitadas, quando se define, de antemão, o número de cópias que estará disponível no mercado. O valor de comercialização dessas produções varia de forma inversamente proporcional, ou seja, quanto maior o número de reproduções, menor seu preço individual.

Após a finalização da obra pelo artista, ela normalmente é assinada, na frente ou no verso, e apresentada no mercado das artes, seja pela sua inserção no acervo de uma galeria de arte, em *websites*, redes sociais ou *marketplaces*, na sua participação em mostras coletivas ou individuais, sua aceitação em salões, prêmios etc.; seja por meio da venda direta a um colecionador. O percurso percorrido pela obra é chamado de *provenance*, cuja origem vem da palavra francesa *provenir*, que significa proveniência ou procedência. A procedência de uma obra é normalmente acompanhada por um certificado de autenticidade, documento assinado pelo artista e/ou galerista que comprova a autoria do artista como o criador de um determinado trabalho, bem como o histórico de seus proprietários. É possível determinar a *provenance* de uma obra por meio de fontes diversas, como catálogos de leilões e de exposições, livros, jornais, revistas etc.

A *provenance* é um fator determinante no valor adquirido pela obra de arte e suas revisões sucessivas que acatam “motivos complexos em que se misturam as modas, a influência dos valores estéticos contemporâneos, [...] e dos interesses do mercado. A revisão das hierarquias é ocasionada igualmente pela rarefação das grandes obras e pela elevação dos preços” (MOULIN, 2007, p.17). Já o certificado de autenticidade, este diz respeito à autoria da obra e faz parte do direito autoral (Lei 9.160/1998), voltado à criação artística, conforme publicado pelo Conselho Nacional de Justiça:

Pelo direito de exclusividade, o autor é o único que pode explorar sua obra, gozar dos benefícios morais e econômicos resultantes dela ou ceder os direitos de exploração a terceiros. O plágio (cópia indevida) é proibido e passível de punição - o artigo 184 do Código Penal prevê a pena de três meses a um ano, ou multa, a quem violar o direito autoral. Se houver intuito de lucro direto ou indireto sem autorização expressa do autor, artista intérprete ou executante, ou do produtor, conforme o caso, a pena aumenta para reclusão de dois a quatro anos, e multa. (CNJ, 2016).

Dois pontos devem ser levantados aqui em relação à autoria e à *provenance* da obra de arte. O primeiro diz respeito ao fato de que, apesar de o artista ter o direito à autoria de sua obra,

muitas vezes, não é ele quem a produz, pois poderia contar com a ajuda de estagiários, assistentes, impressores, serralheiros, escultores, dentre outros profissionais, no processo de realização ou finalização da obra.

O segundo se refere à trajetória da obra e suas subseqüentes vendas, ou Direito de Sequência das obras intelectuais ou *droit-de-suite*, conferido aos artistas ou aos seus herdeiros e seu direito à participação da sua valorização no mercado. Reconhecido pela primeira vez na França em 1920, foi adotado por 70 países, inclusive pelo Brasil e pelos países da União Europeia.

Segundo Javier Gutierrez Vincén (1991) *apud* (DE-MATTIA, 1997, p. 17), “criações de intelecto humano promovem um valor tal que tem dado a um fenômeno conhecido como plus-valia, que, pelas vendas sucessivas, transformaram a obra em objeto de especulações”. Desta forma o vínculo entre a obra e seu autor é mantido e favorece também “seus herdeiros, sucessores, legatários ou instituições que sejam investidas de tal direito” (DE-MATTIA, 1997, p.17), por um período de 70 anos após a sua morte até a obra ser considerada domínio público.

No Brasil a lei prevê um repasse ao artista ou ao herdeiro de no mínimo 5% sobre o valor da valorização no ato da revenda, este pode ser cobrado, pelo artista ou herdeiro até 10 anos após a venda anterior. Segundo o advogado Pedro Mastrobuono, especialista em direito autoral, não deve ser concedido sobre “obras que foram dadas de presente ou vendidas primariamente sem recibo” (ARTISTAS..., 2019), a lei atua também como fomento à formalização do mercado, estimulando artistas a declararem suas rendas e emitirem notas fiscais.

No entanto, a cobrança do direito de seqüência nem sempre é efetuada, uma vez que a transação pode acontecer entre pessoas físicas (PF) – em que não há controle público sobre os valores; apesar de ser necessário incluir o bem na declaração de Imposto de Renda - ou através de pessoas jurídicas, como galerias ou casas de leilões, para as quais é necessária a comprovação dos valores de venda e revenda.

Ao comercializar uma obra, o artista transfere, por meio de um contrato, o direito patrimonial ao comprador ou até um agente intermediário como o galerista, marchand ou leiloeiro para que se possa explorar economicamente a obra. O comprador, por sua vez, apesar do novo

patrimônio, tem o direito de expô-la, desde que creditada corretamente, mas não de usar sua imagem comercialmente em materiais de divulgação, catálogos, produtos etc.. Cabe ao artista, como autor, autorizar o uso da imagem, uma vez que os direitos morais “não são nem transferíveis nem comercializáveis. Serão eternamente do seu autor” (MINC, 2018).

Benjamin (1935/2019) acreditava que a possibilidade de reprodução de uma obra de arte iria esvaziar sua “aura” de obra de arte única. Ao mesmo tempo em que a possibilidade de se fazer cópias múltiplas, abriria a criação artística a outras práticas, devido à capacidade da circulação em massa de imagens, alterando a representação e a subjetividade. Atualmente Foster (2020) indica que é a replicação digital e a distribuição de imagens pela internet que são responsáveis por uma nova transformação.

A nova era digital da atualidade é marcada pela “relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, [...] a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 241). A reprodução de imagens - seja ela da obra ou do artista - para fins de marketing é uma estratégia utilizada por todo o sistema das artes. Trigo (2009) afirma que a arte se transformou em “um instrumento de afirmação do capitalismo neoliberal, com sua ênfase no dinheiro e no lucro”, por meio da “assimilação total de uma lógica especulativa e mercadológica que aproxima a arte, cada vez mais, dos universos da moda, da publicidade e das imagens comerciais da cultura de massa” (TRIGO, 2009, p.19).

Neste processo, a internet vem cumprindo um papel revolucionário no mercado das artes, com uma presença cada maior não só no que diz respeito à exposição e à divulgação dos bens culturais, como também na própria comercialização das obras. Durante a pandemia de Covid-19 e o conseqüente fechamento das galerias e dos equipamentos culturais no mundo, presenciamos uma aceleração dessa transformação digital. A digitalização do acervo dos museus e sua disponibilização ao público, o aumento no número de “passeios” virtuais em museus ao redor do mundo, a realização de exposições virtuais ou *online viewing rooms*, por galerias comerciais e institucionais foram algumas das estratégias adotadas para transpor a experiência presencial à virtual.

O crescimento das transações comerciais exclusivamente feitas via internet acelerou a atualização do mercado de arte e fez com que artistas, galerias e feiras de arte

disponibilizassem seus acervos *online*, em *websites* próprios ou *marketplaces*. Presenciamos, assim, uma revolução no que diz respeito à transparência dos valores adotados por artistas e galerias, visto que até então grande parte do público consumidor só tinha acesso às listas de preços após ser feita a demanda direta ao artista ou à galeria.

### **3.8. Circulação da arte: circuitos e ferramentas possíveis**

A circulação da criação artística é o momento em que a obra de arte se encontra com o público. Seja de forma presencial ou virtual, cada tipo de manifestação requer uma lógica e o espaço adequado ou ideal para sua apresentação. Trabalhos em pintura ou desenho exigem, por exemplo, um método de circulação diferente de uma instalação ou performance. Ao descobrirem novas maneiras de circulação de suas obras, muitos artistas criam outros caminhos de exibição e aproximação social. Estes podem ou não “passar pela compra e venda de um objeto” (BASBAUM, 2021, p.143). São sempre distintas e heterogêneas. Desta forma, ao analisarmos o circuito de arte e toda sua “multiplicidade de meios, de possibilidades de expressão e de criação” (BASBAUM, 2021, p.143) se faz necessário refletir sobre sua economia e as conexões estabelecidas.

A artista Andrea Fraser (2008) nos diz que por mais que os artistas, bem como o museu e o mercado, tentem se esquivar dos limites determinados pela instituição da arte dela “nunca escapamos” (FRASER, 2008, p.185). O que ocorre são tentativas de “fuga”, reorientações da arte ou sua reintegração ao cotidiano que possibilitam sua expansão. Ora alinhados ao “dispositivo do capitalismo reificante”, ora “contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras”, os artistas “podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição” (REZENDE, 2013, p.8).

Para isso, utilizam as mais diversas táticas e ferramentas para essa circulação e transformação da obra em capital; seja através da inscrição de projetos expositivos em editais institucionais ou leis de incentivo fiscal seja até a (auto) organização de iniciativas independentes, como galerias, ateliês experimentais ou coletivos que propõem ações como festivais, bazares e leilões.

### 3.8.1. A exposição como ativadora de significado e legitimadora

“É precisamente por causa do poder que as exposições têm em atribuir ou abrir significados, em criar contextos e situar espectadores, que os métodos e formatos de exibição padronizados, bem como as convenções de exibição, precisam ser repensados criticamente e potencialmente subvertidos.”  
(Julie Alt, 2007, tradução nossa)<sup>49</sup>.

A exposição é uma forma de comunicação que surgiu na segunda metade do século XIX como um dispositivo capaz de atingir grandes públicos, através de uma sistematização visual. Inicialmente apresentada em ambientes construídos para esse fim, as obras artísticas eram dispostas ou no formato de salões ou como *displays* em vitrines. Eles seduziam o público com suas narrativas visuais e foram considerados os precursores da experimentação da comunicação em massa. No início do século XX, as exposições passaram a ser vistas como campo de teste para a Arte Moderna, ao abrir espaço para o desenvolvimento dos museus e das novas formas de se relacionar com a arte. A partir de 1950, as feiras, a propaganda comercial e as mostras corporativas e governamentais se tornaram celeiro para novas técnicas e formatos expositivos. A forma como se separava arte e não-arte era determinada por como era seu *display*, ou seja, como era lançada ao público - um instrumento primário que pode ser considerado “discurso público” (BECK, 2014, p.28).

O pintor e artista gráfico suíço, Richard Paul Lohse, um dos representantes dos movimentos de arte concreta e construtivista disse em 1953, “exposições são uma expressão e um jogo de forças que abarcam uma variedade de tendências culturais, econômicas e políticas [...]. Expor significa avaliar. [...] Uma exposição é um meio ideal para influenciar o público” (LOHSE, 1953) *apud* (BECK, 2014, p. 29, tradução nossa)<sup>50</sup>. Os primeiros exemplos de exposições consideradas contemporâneas foram realizados no Instituto de Arte Contemporânea (ICA), em Londres, na segunda metade da década de 1950.

A exposição de Arte Contemporânea é o momento quando o artista e sua obra encontram “o(s) público(s)” e, conseqüentemente, o momento quando se debate coletivamente o significado da arte. Lucy Steeds afirma que é na exposição que “experiências díspares e discussões dissonantes sobre arte” acontecem e são uma “base na qual as realidades culturais

---

<sup>49</sup> It is precisely because of the power that exhibitions have in assigning or opening up meanings, in creating contexts and situating viewers, that standardized exhibition methods and formats as well as display conventions need to be critically rethought and potentially subverted.

<sup>50</sup> exhibitions are an expression and a play of forces that embrace a variety of cultural, economic and political trends (...) Exhibiting means evaluating. [...] An exhibition is an ideal medium for influencing the public.



dos nossos lugares e dos nossos tempos são negociadas em relação a outras realidades culturais” (STEEDS, 2014, p.13, tradução nossa)<sup>51</sup>. Essas discussões são realizadas com “vários campos da possibilidade” (STEEDS, 2014, p.13, tradução nossa)<sup>52</sup>, que ativam a crítica enquanto prática cujo alcance pode ser tanto local quanto global. Acontecem dentro ou fora de galerias, institucionais ou comerciais em formato de mostras ou como performances, *happenings*, palestras, projeções, publicações, ou uma combinação dessas possibilidades propostas por artistas, artistas-curadores ou curadores:

Hoje, na era das mídias sociais e do software de código aberto - com a arte contemporânea e a prática de exposições caminhando para a polinização cruzada em todo o mundo, eclipsando cada vez mais a prática modernista e seus modos de circulação - podemos reconsiderar essa noção de potencialidade ao vivo ou performance. Poderíamos perguntar se o potencial político da arte - efetivado no evento de sua exposição, como anunciado por Benjamin - poderia ser complementado ou flexionado por práticas 'rituais', se estas são repensadas de modo que não haja mais a dependência do 'culto', mas uma fundamentação na intersubjetividade. Aqui, contrariamente às preocupações de Benjamin, a arte não é subserviente ao seu 'valor-culto' acumulado, mas sim, ativada por novas formas de ritual afetivo e discursivo - local ou micro, tanto quanto global ou macro, informal e mutável, em vez de fixo e formalizado. A questão então passa a ser: como as exposições podem responder ao desafio de diversificar a noção progressiva de valor-exibição que foi articulada na era modernista e se desenvolver por meio dos múltiplos rituais culturais que marcam o contemporâneo? (STEEDS, 2014, p.13, tradução nossa).<sup>53</sup>

Exposições são eventos temporários, com potencial para se tornarem itinerantes, ou seja, remontadas em diferentes localidades e contextos. Ações efêmeras sujeitas a contestações contínuas podem reunir obras de diferentes mídias, artistas e pesquisas, de forma individual (apresenta um conjunto de trabalhos de um único autor) ou coletivas (reúne obras de artistas diversos). Para Lohse, “a história da exposição é a história da política, a não menos das mudanças sofridas na fundação da nossa estrutura social” (LOHSE,1953) *apud* (BECK 2014, p.31, tradução nossa)<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> disparate experiences and dissonant discussions of art ... basis on which the cultural realities of our places and out times are negotiated in relation to other cultural realities.

<sup>52</sup> multiple fields of possibility.

<sup>53</sup> Today, in the era of social media and open-source software - with contemporary art and exhibition practice moving towards cross-pollination around the world, increasingly eclipsing modernist practice and its circulation modes - we might reconsider this notion of live or performance potentiality. We might ask whether the politics-based potential of art - actualized in the event of its exhibition, as announced by Benjamin - might be complemented or inflected by 'ritual' practices, if these are rethought so that there is no longer a reliance on the 'cult' but a grounding instead in intersubjectivity. Here, contrary to Benjamin's concerns, art is not subservient to its accrued 'cult-value' but rather, activated by new forms of affective and discursive ritual - local or micro, as much as global or macro, informal and shifting rather than fixed and formalized. The question then becomes: how can exhibitions rise to the challenge of diversifying the progressive notion of exhibition-value that was articulated in the modernist era, and develop through the multiple cultural rituals that mark the contemporary?

<sup>54</sup> History of exhibition is a history of politics, and no less of the changes which have taken place in the foundations of our social structure.

O contexto em que a exposição é realizada, por exemplo, o espaço ou quais outros artistas participam e quais obras estão expostas podem interferir na forma como experienciamos a arte. As mostras coletivas, em que os artistas dividem um mesmo espaço e tempo, são capazes de aguçar ou esclarecer as diferenças entre eles e a obra exposta (SIEGELAUB, 2014, p.36).

Andrea Fraser (1994/1996) explica que todas as exposições, independente de onde elas estejam montadas, pensam em seu público como colecionadores potenciais, ou melhor, eles dividem seus visitantes entre os investidores de “capital econômico, cultural ou social” e os demais.

Partindo da ideia das exposições como eventos disparadores de significado e de conexões com o contexto e o público visitante, entendemos como elas são importantes para jovens artistas, em seu processo de construção de um portfólio e sua consequente inserção no mercado das artes. Podem ocorrer a convite de curadores, galeristas, produtores ou instituições culturais, mas também em mostras propostas pelo próprio artista ou a convite de outros artistas (artistas-curadores).

Como forma de financiar propostas independentes que partem de artistas, curadores e produtores culturais, há atualmente no Brasil e no mundo alguns dispositivos possíveis de circulação. A chamada de projetos, proposta pelos editais de ocupação de espaços expositivos em instituições culturais, normalmente se realiza de forma anual. Pode ou não incluir remuneração ao proponente ou outro tipo de ajuda de custo de produção, como explica Fraser (2014, p.66, tradução nossa)<sup>55</sup>:

a relutância das organizações em fornecer, por exemplo, taxas adequadas, pode ser vista como decorrente do fato de que a maioria das instituições culturais ainda vê seu papel como o de identificar, divulgar e consagrar tendências artísticas - serviço do qual os artistas devem lucrar mais tarde, com a ajuda de galeristas, através da venda de obras assim legitimadas.

Outro caminho possível é a aprovação de projetos em leis municipais, estaduais e federais de incentivo à cultura. As leis municipais e estaduais são geridas pelas Secretarias Municipais e

---

<sup>55</sup> the reluctance of organizations to provide adequate fees, for example, can be seen to stem from the fact that most cultural institutions still see their role as being one of identifying, publicizing and consecrating artistic tendencies - a service from which artists should later profit, with the help of gallerists, through the sale of thus legitimized work.

Estaduais de Cultura e o modelo de inscrição e o aporte financeiro - de isenção fiscal ou de verba direta - dependem das leis sancionadas especificamente nessas localidades. Para artistas brasileiros ou estrangeiros residentes no estado de Minas Gerais, há a Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LEIC); para os domiciliados em Belo Horizonte, há também a Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC). Nacionalmente, existe ainda a Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91), conhecida como Lei Rouanet, gerida pela Secretaria Especial da Cultura<sup>56</sup>, órgão parte do Ministério do Turismo.

### ***3.8.2. Editais de Ocupação em Belo Horizonte***

Museus e espaços institucionais, nacionais e internacionais, muitas vezes, fomentam a produção de artistas em início e meio de carreira, através de chamadas públicas ou editais de ocupação dos seus espaços expositivos. Apesar de ocasionalmente serem divulgadas como políticas de democratização ao acesso às instituições e ao fomento das artes visuais, as condições oferecidas nem sempre cumprem tal papel, uma vez que o “cachê” e as contrapartidas oferecidas podem não cobrir os custos de produção tanto das obras quanto da mostra em si, requerendo investimento extra do próprio artista.

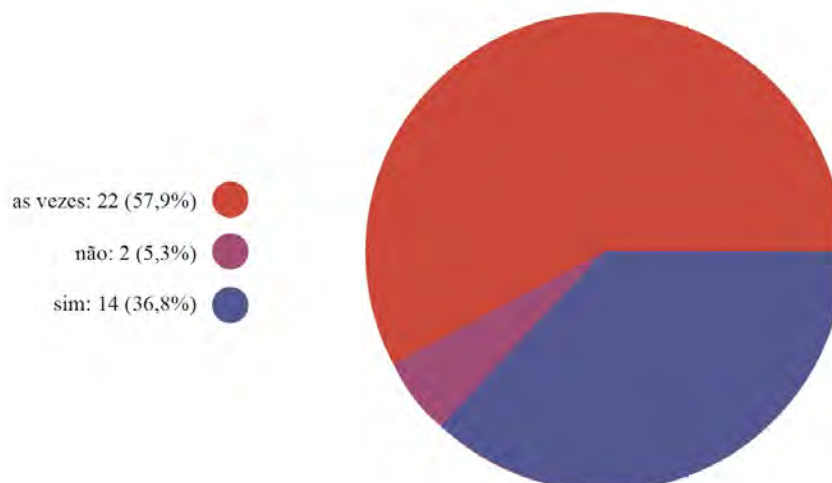
Alguns espaços culturais, por exemplo, oferecem somente o espaço e um plano de comunicação de divulgação da exposição. Entre os artistas entrevistados, todos residentes em Belo Horizonte, 94,7% (Gráfico 20) afirmaram inscrever projetos de exposições em editais de ocupação, o que pode demonstrar que independente do fato de os editais não disponibilizarem verba suficiente para a realização da produção tanto das mostras em si, quanto das obras, esses dispositivos ainda são importantes no que diz respeito à circulação e à legitimação institucional de artistas emergentes.

Ao serem perguntados, os artistas entrevistados responderam que os editais viabilizam “algumas produções de obras e exposições; produzem circulação do trabalho; visibilidade e são alicerces na construção de uma trajetória na medida em que conjugam o meio de produzir e sua circulação/ inserção no circuito de arte”. Em muitos casos, sendo essenciais na dedicação integral a um projeto. Eles agem, frequentemente, como parte da fonte de renda, além de serem dispositivos legitimadores das carreiras dos artistas.

---

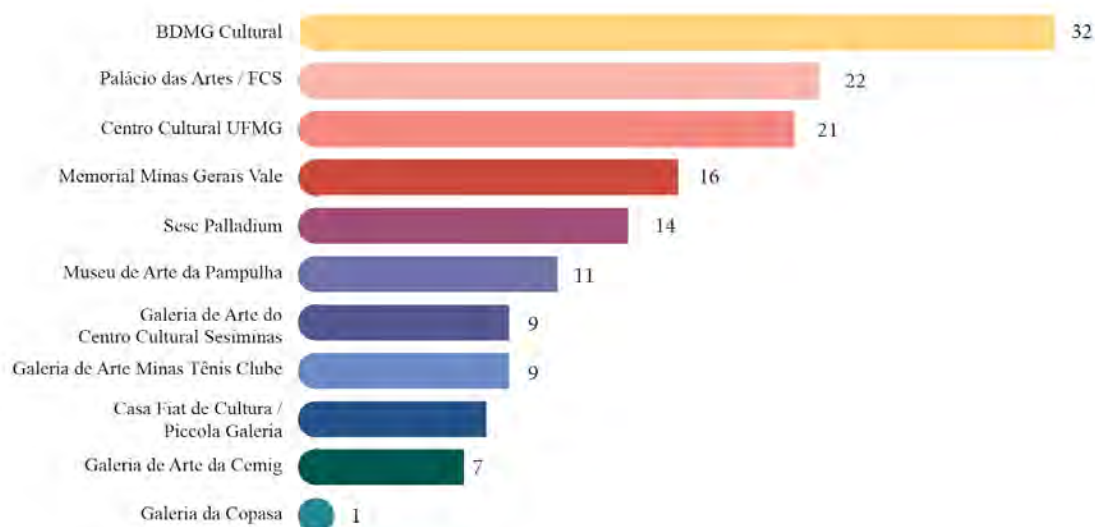
<sup>56</sup> A Secretaria Especial da Cultura é um órgão governamental instaurado pelo Governo Bolsonaro (2019-2022).

**Gráfico 20** – Você inscreve projetos expositivos em editais de ocupação de espaços culturais?



Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 21** – Em sua opinião, quais os espaços expositivos institucionais em BH que mais incentivam a produção/exposição de artistas locais?



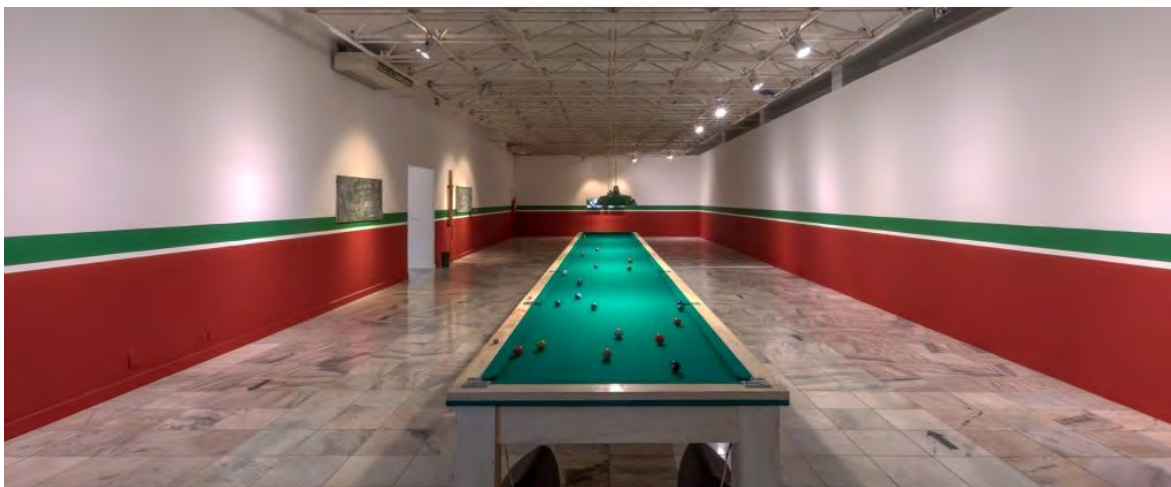
Fonte: Elaborado pela autora.

Em Belo Horizonte há cinco editais de ocupação institucionais atualmente vigentes, que se dão de forma anual: o Prêmio Décio Novelo, lançado pela Fundação Clóvis Salgado; Edital de Ocupação da Galeria de Arte do Instituto Cultural Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG Cultural); o Programa de Seleção da Piccola Galeria, espaço localizado na Casa Fiat de Cultura; o Programa de Exposições Temporárias do Minas Tênis Clube II; e o Edital de Novos Artistas, lançado pelo Memorial Minas Gerais Vale (Gráfico 21).

*3.8.2.1. Prêmio Décio Noviello - Edital de ocupação de Artes Visuais e Fotografia da Fundação Clóvis Salgado (FCS)*

A Fundação Clóvis Salgado (FCS) e a Associação Pró-Cultura e Promoção das Artes (APPA) realizam anualmente dois processos de seleção de propostas de exposições em artes visuais: o Prêmio Décio Noviello e o Prêmio Décio Noviello de Fotografia. Os espaços a serem ocupados são as galerias Arlinda Corrêa Lima e Genesco Murta, no Palácio das Artes, e CâmeraSete – Casa da Fotografia de Minas Gerais, todos localizados na região central de Belo Horizonte. Eles têm como objetivo revelar e circular trabalhos de novos curadores ou artistas contemporâneos.

**Figura 24** – Vista da mostra *É Hora da Onça Beber Água*, do artista Froid, contemplado pelo edital Décio Noviello, realizada na galeria Genesco Murta, no Palácio das Artes



Fonte: Froid, 2020.

O edital é aberto para Pessoas Físicas, Jurídicas ou para coletivos de artistas brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil, com o intuito de realizar exposições individuais ou coletivas. As propostas são avaliadas por uma comissão seletiva apontada pela FCS e avaliadas por seu “ineditismo em Belo Horizonte; qualidade e contemporaneidade; relevância estética e conceitual; originalidade e adequação ao espaço expositivo”. Os projetos selecionados recebem R\$10 mil para cada mostra coletiva ou de coletivos e R\$8 mil para exposições individuais, além do transporte das obras, montagem e desmontagem da mostra, design gráfico das peças de divulgação e assessoria de imprensa. As figuras 24 a 26 mostram algumas exposições contempladas pelo edital.



**Figura 25** – Vista da mostra do artista Chris Tigrá, no Espaço Câmera 7, contemplado pelo edital Décio Noviello de Fotografia



Fonte: Tigrá, 2022.

**Figura 26** – Vista da mostra do artista Ricardo Reis, contemplado pelo edital Décio Noviello, realizada na galeria Arlinda Correa, no Palácio das Artes

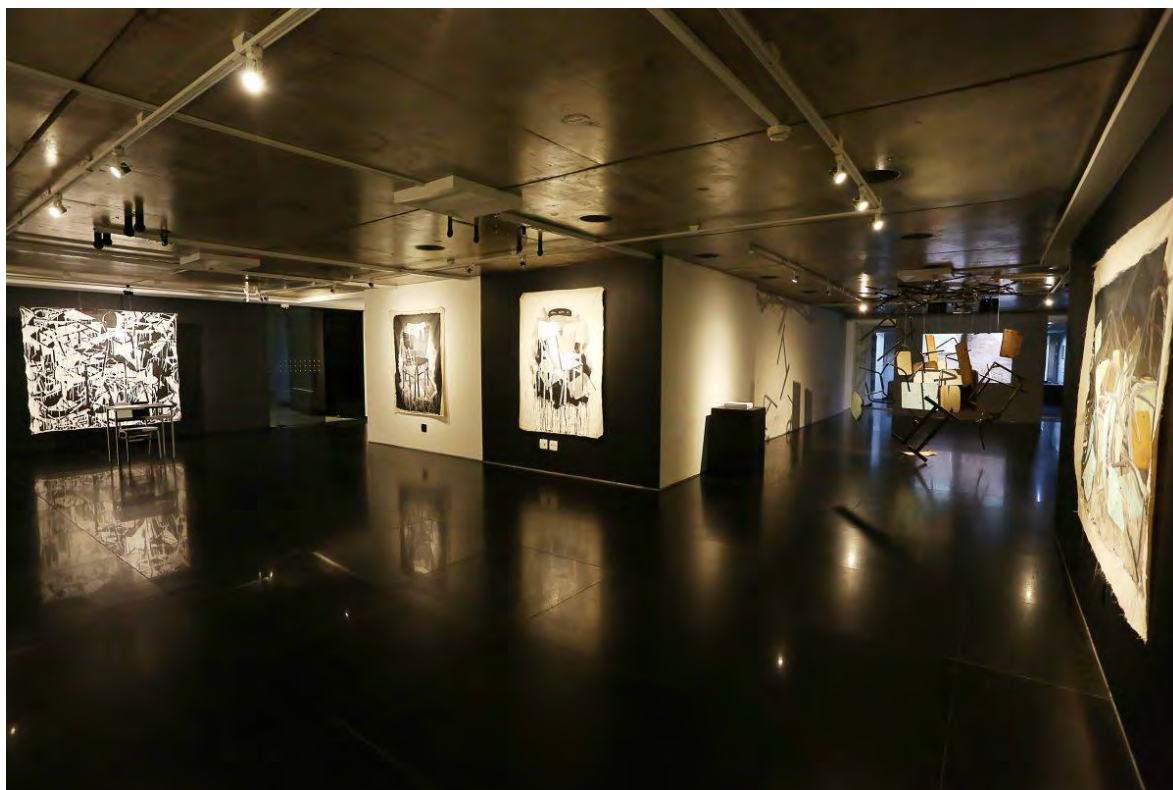


Fonte: Fotografia da autora, 2022.

### 3.8.2.2. Edital de ocupação BDMG Cultural

A Galeria de Arte do Instituto Cultural Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG Cultural), parte do Circuito Liberdade, está localizada no bairro de Lourdes, região Centro-Sul de Belo Horizonte. O edital de ocupação da galeria tem como foco fomentar a produção de artistas emergentes, brasileiros ou estrangeiros, residentes em Minas Gerais, através da realização de exposições coletivas e individuais, que apresentam obras em arte digital; desenho; escultura; fotografia; grafitti; gravura; instalação; performance e pintura. A instituição oferece aos artistas selecionados um cachê de R\$ 5 mil, a produção de 400 catálogos impressos, montagem e desmontagem das mostras, vídeo e fotografias de registro e divulgação da mostra, assessoria de imprensa, design gráfico de material impresso e digital e sinalização da exposição.

**Figura 27** – Vista da mostra Dizordem do artista Alisson Damasceno, contemplado pelo edital do BDMG Cultural



Fonte: Damasceno, 2019a.



**Figura 28** – Obra do artista Alisson Damasceno em exposição no BDMG Cultural



Fonte: Damasceno, 2019b.

### *3.8.2.3. Programa de seleção Piccola Galeria - Casa Fiat de Cultura*

A Piccola Galeria é um espaço idealizado pela Casa Fiat de Cultura, parte do Circuito Liberdade, está localizada no bairro Savassi, região Centro-Sul de Belo Horizonte. Tem como foco apresentar a produção de novos artistas, brasileiros ou estrangeiros, que são selecionados, por meio de um comitê de especialistas no setor cultural, em seu programa de seleção realizado por meio de um edital aberto à sociedade. Atualmente em sua 5ª edição, realiza mostras inéditas, individuais ou coletivas, com duração de 40 dias, com obras em pintura, desenho, gravura, escultura, fotografia, instalação, performance, vídeo-arte, arte digital etc.

A instituição oferece a cada artista selecionado, além da ocupação do espaço expositivo, assessoria de imprensa, design gráfico do material de divulgação, desenvolvimento de ações educativas, fotografias oficiais da mostra e uma contribuição de R\$3.500. Segundo o edital de ocupação da Piccola Galeria, o cachê pago deve ser utilizado para o pagamento das seguintes despesas: curadoria, expografia, molduras, embalagem e transporte das obras, seguro, equipamentos e instalações, montagem e desmontagem, sinalização, evento de inauguração e material de divulgação impresso, além da pintura do espaço expositivo.



**Figura 29** – Vista da mostra na Boca da Matah Ah, da artista Carolina Botura, na Piccola Galeria mostra contemplada pelo edital de Ocupação



Fonte: GAL, 2021d.

**Figura 30** – Vista da mostra na Boca da Matah Ah, da artista Carolina Botura, na Piccola Galeria mostra contemplada pelo edital de Ocupação



Fonte: GAL, 2021e.

#### 3.8.2.4. Edital Novos Artistas - Memorial Minas Gerais Vale

O Memorial Minas Gerais Vale, parte do Circuito Liberdade, está localizado no bairro de Lourdes, região centro-sul de Belo Horizonte. O Edital Novos Artistas foi realizado desde 2013 e visou a selecionar novos artistas contemporâneos com até 10 anos de carreira<sup>57</sup> e que sejam residentes em Minas Gerais. Através de uma curadoria própria, a equipe do Memorial seleciona quatro portfólios de artistas ou coletivos de artistas, com obras em pintura, escultura, desenho, vídeo, instalações e fotografias ou em qualquer outro suporte, formato ou linguagem, para participarem de uma exposição coletiva a ser realizada em suas Salas de Exposição. A instituição oferece aos artistas selecionados um prêmio no valor de R\$8.500, para cada um deles, bem como o transporte das obras, montagem da estrutura expositiva, divulgação impressa e digital e atividades de apoio (folder e educativo). Para os artistas não residentes em Belo Horizonte, oferece ainda as despesas de viagem, alimentação e hospedagem por período pré-determinado.

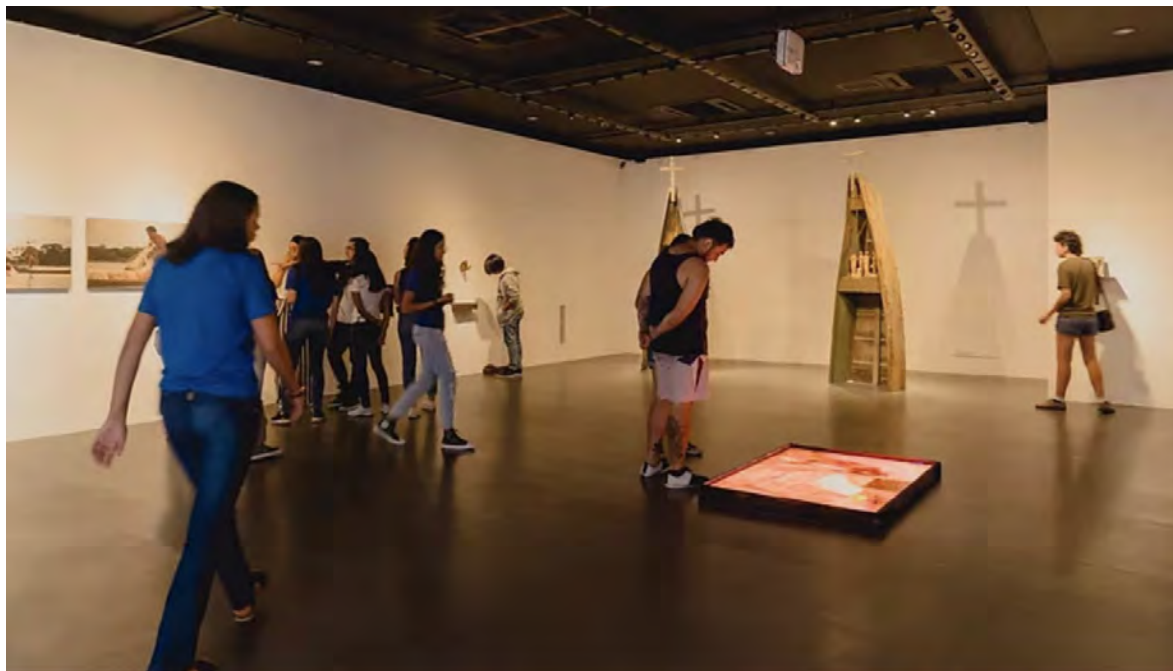
**Figura 31** – Vista da mostra *O suor da testa mora dentro dos marimbondos*, de Davi de Jesus do Nascimento



Fonte: Do Nascimento, 2019.

<sup>57</sup> A contar da data de sua primeira participação em exposições.

**Figura 32** – Obra do artista selecionado no ciclo 2019/2020, contemplado pelo edital Novos Artistas



Fonte: Memorial Vale, 2019.

#### *3.8.2.5. Programa de Exposições Temporárias da Galeria do Minas II*

A Galeria do Minas II foi fundada em 1987 e integra o Minas Tênis Clube, localizado no bairro Serra, região Centro-Sul de Belo Horizonte. Seu programa de exposições temporárias, individuais ou coletivas tem como objetivo promover e divulgar a produção de jovens artistas brasileiros ou estrangeiros. As propostas são selecionadas por um comitê curatorial organizado pelo Centro Cultural Minas Tênis Clube. A instituição oferece, além da cessão de uso do espaço expositivo, divulgação impressa e digital, assessoria de imprensa e coquetel de abertura da mostra. O artista deve arcar com todos os demais custos de produção das obras, curadoria, montagem e desmontagem da mostra.

#### *3.8.2.6. Concorrência Pública para ocupação da Galeria de Arte ALMG*

Inaugurada em 1992, a Galeria de Arte da Assembleia Legislativa de Minas Gerais é parte do Espaço Político-Cultural Gustavo Capanema (EPC). Está localizada no Bairro Santo Agostinho, região Centro-Sul de BH. Realiza exposições individuais e coletivas de artes visuais, selecionadas por meio de edital da concorrência pública para ocupação dos seus espaços, ou de artesanato de associações e cooperativas, programadas a partir de solicitação



de gabinetes parlamentares. A instituição oferece, além da cessão de uso do espaço expositivo, divulgação impressa e digital e um anuário eletrônico das mostras realizadas no espaço. O artista deve arcar com todos os demais custos de produção das obras, curadoria, montagem e desmontagem da mostra.

### ***3.8.3. Iniciativas independentes de arte***

Parte do sistema de arte, as iniciativas independentes de Arte Contemporânea também são conhecidas como espaços autônomos, espaços alternativos, espaços autogestionados, espaços experimentais, centros culturais independentes, *artist-run spaces*, *grassroot organizations* etc.. São normalmente empreendimentos culturais, geridos por artistas, de forma autônoma, diversa e não linear, que ocupam “um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte experimental no Brasil” (NUNES, 2013, p. 14).

No Brasil, esses espaços autônomos surgiram a partir dos anos 1990 como uma alternativa à influência crescente do mercado de arte “oficial”, ao mesmo tempo em que o Estado reduzia o investimento direto na cultura e nas instituições. Normalmente agrupados em coletivos, artistas se organizaram em espaços independentes, fora do cubo branco e de outras instâncias legitimadoras, determinados inicialmente pela “insatisfação [...] e a dificuldade de veicular [...] uma arte que não cedeu às demandas do mercado e que buscava a diluição das fronteiras entre arte e ação política” (NUNES, 2013, p. 32).

Artistas passaram a expandir as fronteiras da própria criação e começaram a se dedicar “à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores”, ou seja, a criar caminhos alternativos para a difusão de projetos curatoriais experimentais, bem como a constituição de um novo sentido de comunidade (BASBAUM, 2021, p.137).

Criou-se, assim, uma diversidade de agentes proponentes na arte - para além das instâncias de consagração e preservação - o que resulta em uma “cena artística pulsante”. Capaz de absorver ideias e experimentos variados em “um território de maior liberdade de experimentação”, onde há espaço para o “erro, o fracasso, as experiências desinteressadas, as colaborações de cunho afetivo” (MANUAL DO ARTISTA VISUAL, 2018, p.30). As

iniciativas independentes são ferramentas importantes para a criação de redes plurais no sistema das artes.

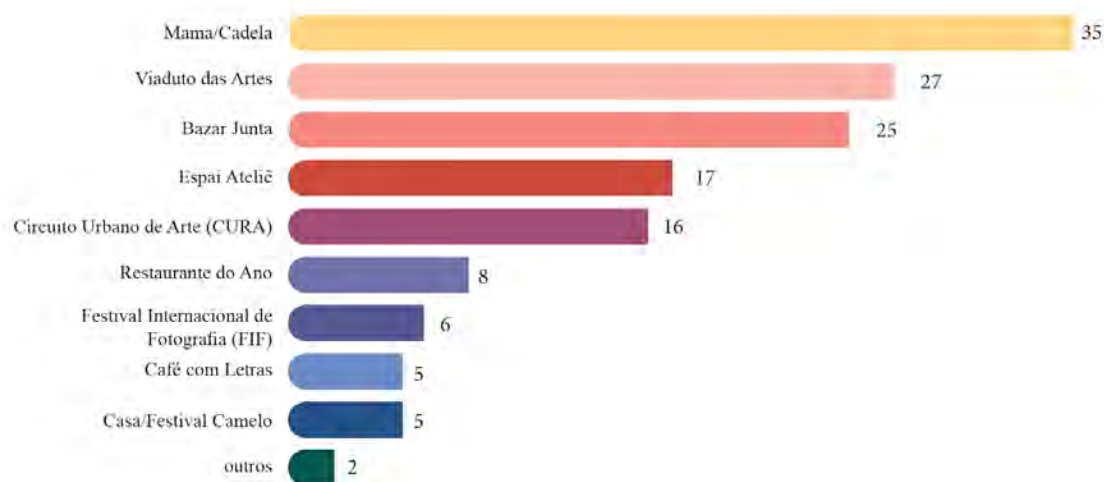
Ricardo Basbaum (2021) atenta ao fato de que o aumento recente de artistas-produtores no Brasil indica a necessária existência de outras formas de associações autônomas frente ao mercado de arte. Indica também a “economia do novo capitalismo, ao arranjo do mundo globalizado [...] a esse grande circuito de arte [...] hiperinstitucionalizado, movimentando uma economia significativa” (BASBAUM, 2021, p.139).

Dessa forma, distancia-se a noção do artista-criador, mas também do público-espectador que passa a ser mais participativo, aproximando a arte da vida. Propostas que, muitas vezes, diluem “a autoria da obra de arte na coletivização dos eventos e problematizando a realidade social e cultural da região em que estão sediados [...] indicadores de uma identidade coletiva” (BARRUS, 2021, p.122). Michelle Sommer explica que essas práticas coletivas estão “na fronteira móvel entre as narrativas históricas periféricas e centrais, margens unem e separam o conhecido do desconhecido, o visível e o invisível, o explorado e o inexplorado, colocando-os em questão” (SOMMER, 2021, p.413).

No entanto, por mais experimentais que essas iniciativas se proponham a ser (pode ou não estar inseridos no mercado de Arte Contemporânea), muitas delas atuam como *viveiros*, atuando de forma direta na prospecção de novos artistas por galerias do mercado primário ou até por colecionadores (MOULIN, 2007).

O circuito autônomo de Belo Horizonte tem uma diversidade de propostas que incentivam e auxiliam artistas emergentes locais na difusão de seus trabalhos. Iniciativas como o Mama/Cadela (92,1%), Viaduto das Artes (71,1%), Junta (65,8%), Espai Ateliê (44,7%), Cura (46,1%), FIF (15,8%) estão entre as mais citadas em nossa pesquisa. No entanto, não podemos deixar de mencionar outros espaços idealizados por agentes das artes que contribuem para essa pluralidade nas cenas belo-horizontinas, como a Casa Camelo, Casa Gravada, Festival Camelo, Espaço Comum Luiz Estrela, Casa Azeitona, Casa Polifônica, Galpão Paraíso, Rio Doce 257, Galeria Corda, Cobogó, Café com Letras, Kasa Invisível, Piolho Nababo, Restaurante do Ano, entre outros.

**Gráfico 22** – Em sua opinião, quais as iniciativas independentes que mais incentivam a produção/exposição de artistas locais?



Fonte: Elaborado pela autora.

### 3.8.3.1. Galeria Mama/Cadela

A Galeria Mama Cadela é um espaço cultural independente localizado no bairro Santa Tereza, região Leste de Belo Horizonte. Fundado em 2005, pelos artistas Gustavo Maia e Ronaldo Garcia, inicialmente era chamado de Ateliê de arte Mama Cadela, mas em sua reinauguração, em novembro de 2014, foi reaberto como Galeria Mama/Cadela.

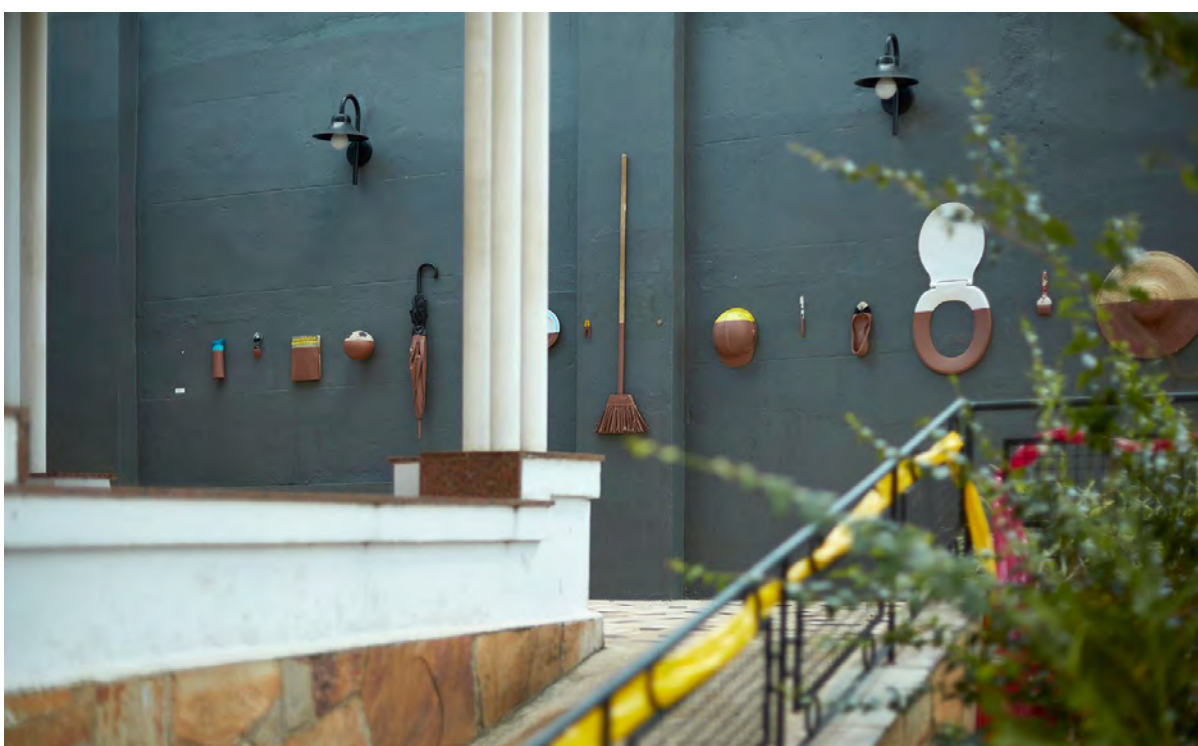
Realiza exposições individuais e coletivas, festivais de música, literatura, performances, residências artísticas, leilões, feiras e bazares de arte etc. Seu funcionamento se dá através de parcerias firmadas entre galerias, artistas, curadores e produtores culturais, seja por meio de projetos aprovados via Lei de Incentivo fiscal, seja de forma independente.

**Figura 33** – Área externa da Galeria Mama/Cadela



Fonte: Leite, 2016.

**Figura 34** – Área externa da Galeria Mama/Cadela



Fonte: ÁREA externa da Galeria Mama/Cadela 1, 2016.



**Figura 35** – Exposição na Galeria Mama/Cadela



Fonte: MAMA CADELA. 2016.

**Figura 36** – Exposição de erre erre na Galeria Mama/Cadela, realizada em parceria com a GAL Arte & Pesquisa e performance



Fonte: MAMA CADELA. 2019.



### 3.8.3.2. Espai Ateliê

O ESPAI é um espaço coletivo autônomo criado pelos artistas e pesquisadores Marcelo Drummond e Nydia Negromonte em 2014. Sua sede está localizada no bairro Santa Efigênia, Região Centro-Sul de Belo Horizonte. Tem como objetivo o desenvolvimento de projetos artísticos e formativos, expositivos, colaborativos e de caráter transversais.

Suas atividades, algumas realizadas de forma continuada e outras de forma esporádica, incluem o acompanhamento individual e coletivo de artistas visuais; o Artista e a Palavra, série de conversas sobre processos de pesquisa e produção; o Lab\_Desenho, que é um “laboratório para discussões coletivas sobre o processo de pesquisa em artes visuais, mais especificamente dentro da linguagem do desenho, promovendo a sensibilização do olhar e da percepção espacial a partir da produção dos participantes” (ZANI, 2022); e a residência artística Ocupa\_Espai.

**Figura 37** – Ocupação dos alunos da EBA/UFMG no Espai Ateliê



Fonte: Espai Ateliê, 2022.

### 2.8.3.3. Junta

O Junta é um bazar de arte independente, fundado em 2017 e idealizado pelos artistas Baba Jung, Binho Barreto, Comum e Thiago Alvim, que acontece de forma itinerante em diversos locais da cidade de Belo Horizonte. Em suas edições, que usualmente acontecem durante alguns dias, reúne uma seleção de obras de artistas residentes em Minas Gerais com o intuito de ampliar o consumo das artes e divulgar a produção artística contemporânea. Atualmente é produzido por Flaviana, Comum e Thiago Alvim.

Desde sua primeira edição em 2016, o Junta já ocupou espaços como a Galeria Mama Cadela, o Galpão Paraíso, Sabático a Casa Lagoinha, entre outros, na realização de oito bazares, que reuniram em torno de 300 obras por edição, a preços acessíveis, em mídias como pinturas, gravuras, desenhos, fotografias e esculturas de mais de 250 artistas em início ou meio de carreira, que vivem e trabalham em Minas Gerais. A iniciativa surgiu com o objetivo de circular os trabalhos de artistas locais independentes que tinham uma produção consistente, mas que não estavam inseridos formalmente no mercado.

**Figura 38** – Edição do Junta no Mama Cadela



Fonte: Mama Cadela, 2017.

No entanto, ao longo de suas edições, os organizadores entenderam a necessidade de diversificar a atuação e de incluir também artistas já representados por galerias, como forma de atrair novos públicos ao evento. Sempre atentos à pluralidade, outras pautas foram incluídas nos bazares, como artistas LGBTQI+, negros e indígenas. É uma das iniciativas que mais movimentam o mercado independente de arte de Belo Horizonte. Nos eventos, as obras diversas são expostas lado a lado, entregues aos compradores no momento da venda e substituídas por outras disponíveis. O Junta recebe uma comissão de 40% sobre o valor das obras vendidas.

#### 3.8.3.4. *Viaduto das Artes*

O Viaduto das Artes é uma Organização Não Governamental (ONG), idealizada pelo artista Leandro Gabriel, localizada na Regional Barreiro em Belo Horizonte e fundada em 2014. Ocupa uma área de aproximadamente de mil metros quadrados composta por galeria de arte, ateliê, sala para oficinas, biblioteca, jardim de esculturas e um anexo em um container. Tem como público alvo crianças, jovens e adultos, estudantes de escolas públicas em áreas de risco social na RMBH. Dentre suas atividades estão a realização de exposições de arte, oficinas, eventos de música, teatro, literatura etc.

**Figura 39** – Vista interna do espaço expositivo do Viaduto das Artes



Fonte: NÃO confie em ninguém com mais de 40, 2015.

Por se tratar de um projeto de revitalização de um espaço residual e degradado, embaixo de um viaduto que conecta as cidades de Contagem e Belo Horizonte, a construção do projeto foi executada em parceria com a siderúrgica Vallourec, o Via Shopping Barreiro e o Vicariato Agostiniano.

O Viaduto das Artes, além de fomentar a formação de alunos da UFMG e Escola Guignard (UEMG), no desenvolvimento de projetos curatoriais para ocupação dos seus espaços, desenvolve ações de reabilitação de infratores de pequenos delitos em cooperação com o Fórum Lafayette. (PEREIRA, 2018, p.74-78)

### 3.8.3.5. Festival Internacional de Fotografia (FIF)

O Festival Internacional de Fotografia (FIF) foi idealizado pelos artistas e produtores culturais Guilherme Cunha e Bruno Vilela como “lugar para trocas, criação, pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes visuais” (2021, informação verbal<sup>58</sup>). Desde seu lançamento em 2013, o FIF já realizou quatro edições em Belo Horizonte: o FIF – Espaços Compartilhados da Imagem (2013), FIF – Mundo Imagem Mundo (2015), FIF – Políticas das Imagens (2017) e FIF – Imagens Resolutivas (2020/2021). Um recorte dessas ações foi apresentado também em Brasília, no Espaço Cultural Marcantônio Vilaça; em Ipatinga, no Espaço Cultural Usiminas; em São Paulo, na sede da avenida Paulista da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP); em São José dos Campos, São José do Rio Preto, Campinas e Itapetininga, por meio do programa de patrocínio do Sesi-SP.

Guilherme Cunha explicou, em entrevista publicada no *Jornal Letras e Instituto Iree* (CUNHA, 2021), os motivos que os levaram a realizar o FIF:

ampliar o campo de ação das artes em Belo Horizonte, trazendo para cidade uma plataforma que gerasse reflexões, discussões e um fluxo de pensamentos críticos vindos de outros lugares do mundo. Percebemos que apesar de Belo Horizonte ser historicamente uma espécie de expoente das artes, um núcleo de produção poética no Brasil – tanto nas artes visuais, quanto na música, dança e literatura – com uma série de artistas se destacando, dentro e fora do país, a cidade na época não tinha um único festival que reunisse a possibilidade de problematizar o campo das artes visuais. [...] O FIF surge com o anseio de ser um espaço de reflexões críticas sobre a imagem.

---

<sup>58</sup> Entrevista concedida à autora em trabalho de campo, realizada em 2021, em Belo Horizonte.



**Figura 40** – Exposição FIF 2013 • Artista: Hiro Tanaka no metrô de BH



Fonte: FIF - Festival Internacional de Fotografia /divulgação.

**Figura: 41** – Exposição FIF 2015, realizada no Parque Municipal, no hipercentro de BH



Fonte: FIF - Festival Internacional de Fotografia /divulgação.

A pesquisa inicial para produção do festival foi financiada através de edital público pela extinta<sup>59</sup> Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Os artistas viajaram à Europa com o intuito de conhecer outras iniciativas e formatos de ações culturais em escala internacional. O FIF é realizado através da Lei Municipal de Incentivo a Cultura de BH (LMIC), iniciativa do Fundo Municipal de Cultura de BH (FMC) aprovado como um projeto plurianual. Para Cunha, "essa estratégia corrobora com uma melhor estruturação e planejamento das ações de longo prazo e consolida possíveis iniciativas culturais que demandam tempo para desenvolvimento" (CUNHA, 2021).

**Figura 42** – Exposição FIF 2017, Parque Municipal, do artista Graeme Williams



Fonte: FIF - Festival Internacional de Fotografia divulgação.

As edições do FIF incluem exposições, filmes, palestras, oficinas, maratonas fotográficas em uma “programação híbrida que discute como as imagens podem nos ajudar a achar soluções para as questões contemporâneas do mundo” (CUNHA, 2021, informação verbal<sup>60</sup>). Os artistas são selecionados via chamada *online* pública em duas modalidades: trabalhos

<sup>59</sup> A lei 23.304 de 30/05/2019 estabeleceu a nova estrutura orgânica do Poder Executivo do Estado. O artigo 21 define as competências da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo. A partir desta nova legislação, houve a junção das Secretarias de Cultura e de Turismo, antes distintas.

<sup>60</sup> Entrevista concedida à autora em trabalho de campo, realizada em 2021, em Belo Horizonte.



impressos ou instalações e imagem em movimento, e está aberta a brasileiros e estrangeiros. O FIF recebe em média 1400 inscrições vindas de 80 países por edição do festival. A seleção das obras é feita sempre por um grupo de agentes do sistema das artes.

Guilherme afirma que as iniciativas propostas por artistas, que são também produtores culturais, tendem a ser mais inclusivas e diversificadas, em comparação às efetuadas por instituições culturais, sendo necessárias estratégias diversas de forma a garantir uma pluralidade nas inscrições:

É interessante lembrar que os processos de convocatória/chamada de artistas também estão submetidos aos sistemas hegemônicos de circulação e acesso à informação ou a produção simbólica. A dinâmica de quem envia e quem recebe determinada informação está diretamente relacionada à forma com que esses sistemas de distribuição e acesso se organizam pelo mundo. Tentamos contornar esse tipo de situação para chegar ao maior número de pessoas possível.

Com 1745 inscrições de artistas de cinco continentes, a quarta edição do FIF, em 2020, apresentou obras de 43 artistas selecionados, oriundos de 19 países: Brasil, África do Sul, Alemanha, Bélgica, Colômbia, EUA, Espanha, Estônia, França, Grécia, Holanda, Índia, Inglaterra, Itália, Japão, Kuwait, Polônia, Ucrânia e Uruguai. Além da participação em exposições e ações paralelas, o festival oferece aos artistas a produção e finalização das obras, como impressão e moldura, o que movimenta uma rede de fornecedores locais em suas ações.

O festival lançou ainda três publicações que reúnem imagens, artigos e pesquisas: Espaço Compartilhado da Imagem (2015), Mundo Imagem Mundo (2018) e FIF Universitário (2018). O FIF acontece de forma itinerante, ocupando não só espaços institucionais, como também espaços públicos em busca de aproximar os artistas do grande público. Bruno Vilela (2021) explica:

precisamos criar condições para que os artistas conversem com o grande público. O cubo branco, a estrutura institucional é muito importante e tem uma condição muito boa para fruir a obra, são lugares tranquilos onde é possível concentrar e dialogar com o trabalho que está sendo exibido, mas ao mesmo tempo é restrito a um grupo pequeno de visitantes. Uma parcela da população não frequenta esses espaços. Ocupar o metrô, fazer projeção em prédios, exposição no parque, e distribuição de cartazes pelos bairros são estratégias que criamos ao longo do tempo para que a gente pudesse atingir uma diversidade de pessoas em seu cotidiano e ao mesmo tempo potencializar o momento de encontro, muitas vezes inesperado, delas com as imagens. Ocupar cada vez mais lugares próximos às pessoas, lhes causando uma curiosidade sobre o que ainda não viram e criando um circuito e um fluxo entre os espaços públicos e privados é muito importante.(VILELA, 2021).

**Figura 43** – Obra Alegria como Direto Maratona na Fotográfica FIF 2013, dos artistas Luana Silva Costa / Cras Pedreira Prado Lopes



Fonte: FIF - Festival Internacional de Fotografia / divulgação.

#### 3.8.3.6. *Circuito Urbano de Arte (CURA)*

O Circuito Urbano de Arte (CURA) é um festival que surgiu a partir do desejo dos artistas Priscila Amoni e Thiago Mazza em pintar murais de grande formato, em empenas de edifícios residenciais e comerciais em Belo Horizonte. Idealizado por Priscila e as produtoras culturais Juliana Flores e Janaína Macruz, o festival tem como objetivo inserir Belo Horizonte no mapa mundial da *streetart* e fomentar a cena artística local. Realizou sete edições desde 2018, pintando 28 painéis. Somaram-se 18 empenas de prédios - maior número já pintado por um único festival - além das duas instalações artísticas. Em entrevista realizada em 2021, Juliana Flores explica:

A proposta do festival, acredito que de todos os festivais de arte urbana/arte pública, é justamente promover o encontro entre pessoas e arte, colocar a arte no dia a dia das pessoas, interromper o cotidiano da população com as obras [...] contribuir para a ampliação da percepção estética de quem passa pela obra, fomentar debates e provocar. Não é só colorir o cinza, como muitos falam, mas criar questionamentos e reflexões. E claro, mudar a percepção que temos sobre a arquitetura que vemos sempre com o mesmo olhar e que, talvez por causa de uma nova obra, vamos



perceber aquele espaço de forma diferente [...] O CURA sempre foi uma declaração de amor por BH, fruto de um desejo de que a cidade fosse notada para além das montanhas como essa cidade criativa e linda que é. Sonhávamos que as pessoas vissem BH sob os nossos olhos, olhos de quem ama e admira a cidade, seus artistas, suas pessoas e sua cena cultural. (FLORES, 2021).

**Figura 44** – Juliana Flores, Janaina Macruz, Priscila Amoni na 5ª edição do CURA



Fonte: FLAVIO, 2020a.

**Figura 45** – Festival Cura, Circuito Urbano de Arte, visto do Mirante Sapucaí



Fonte: FLAVIO, 2020b.

O projeto do CURA conta com patrocínio direto e captação de recursos junto à iniciativa privada, através da aprovação do projeto em leis de incentivo à cultura nos níveis federal, estadual e municipal e conta com o apoio da Prefeitura de Belo Horizonte. Na primeira edição, em 2018, foi criado o primeiro mirante de arte urbana do mundo, na rua Sapucaí, localizada na região do hipercentro de BH.

Em 2019, durante sua segunda edição, outro mirante foi criado na rua Diamantina, localizada no bairro Lagoinha, região Noroeste de BH, cujo tema central foi o território. Foram pintadas empenas, fachadas e muros locais por nove artistas locais e três artistas convidados. Mesas de debates, oficinas e uma programação de shows completaram a programação.

Em 2020, o CURA abriu uma convocatória nacional para propostas de painéis urbanos e convidou as artistas Domitila de Paulo, de Belo Horizonte, e a artista indígena Arissana Pataxó, de Coroa Vermelha/BA, para integrarem a curadoria.

**Figura 46** – Festival Cura, vista da instalação “Bandeiras na Janela”



Fonte: Bandeiras..., 2020.



A 5ª edição do festival apresentou o trabalho de artistas afro-indígenas, além de uma programação paralela que foi realizada de forma *online*, com debates e aulas que trataram de temas urgentes do nosso tempo. Foram realizadas duas instalações: a Bandejas na Janela, com obras dos artistas Célia Xakriabá, Denilson Baniwa, Randolpho Lamonier, Ventura Profana e Cólera Alegria, uma “se utilizando do meio milenar de manifestação política e expressão identitária das bandeiras” (Figura 46). A escultura inflável nos arcos, onde convidamos o artista Jaider Esbell, que criou a obra Entidades (Figura 47).

**Figura 47** – Festival Cura, vista instalação do artista indígena Jaider Esbell instalada no Viaduto Santa Tereza



Fonte: FLAVIO, 2020c.

## **2.9. Legislações de financiamento à cultura**

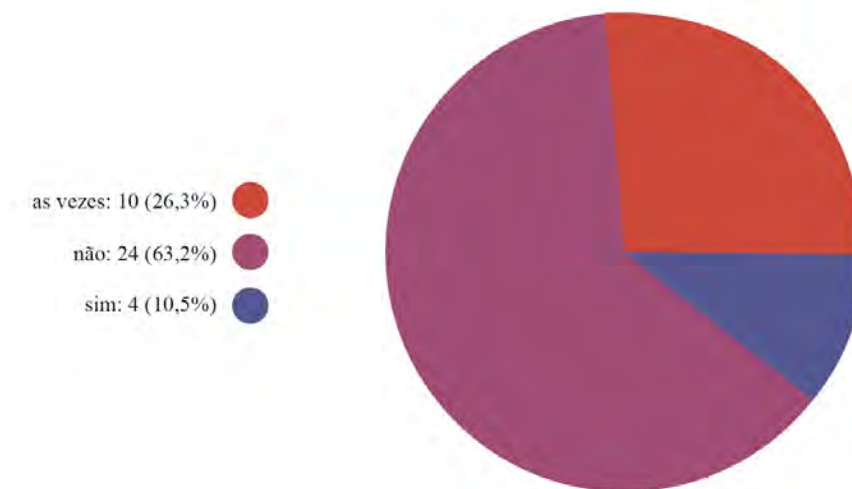
Nos últimos 30 anos, grande parte do financiamento de atividades culturais no Brasil se deu por meio do apoio empresarial decorrente da política cultural de financiamento à cultura, implementada pelo Ministério da Cultura, no início da década de 1990. Nunes (2013, p. 30) aponta que a partir do processo de privatização ocorrido no país na segunda metade dos anos 1990, “influenciados pelo mercado de arte em ascensão” (NUNES, 2013, p. 30) tanto os

artistas quanto o governo passaram a entender que os indivíduos, com liberdade, têm papel fundamental no “enriquecimento contínuo da cultura”. Para ele,

a implementação da Lei Sarney, durante a gestão de Celso Furtado, em 1986, que tinha como objetivo conceder benefícios fiscais, através do imposto de renda, a empresas interessadas em veicular seu nome à arte e à cultura. Meta esta que isentou o Estado de elaborar outros meios de incentivo, desrespeitando inclusive a nova Constituição promulgada em 1988, na qual, por meio do artigo 215, ficava estabelecido que o Estado garantiria a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiaria a valorização e a difusão das manifestações culturais. (NUNES, 2013, p. 30).

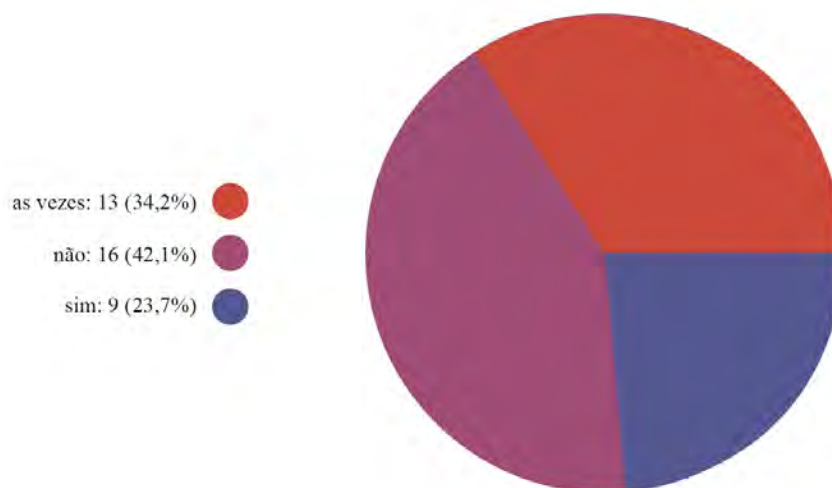
A Lei Sarney foi precursora da Lei Federal 8.313/91, a Lei Rouanet, e estabeleceu as diretrizes para a implementação do modelo de isenção fiscal praticadas atualmente tanto pelo Governo Federal, quanto pelos governos Estaduais e Municipais em grande parte do Brasil. A possibilidade de inscrição de Pessoas Físicas (PF) e Jurídicas (PJ) permite que empresas de diversos setores estabeleçam instituições culturais próprias, gerindo não só a verba investida como também os projetos realizados.

**Gráfico 23** – Frequência de inscrições de projetos na Lei Rouanet



Fonte: Elaborado pela autora.

Desta forma, a verba disponível para incentivo de projetos menores, propostos por Pessoas Físicas, pode se tornar limitada. Entre os 38 artistas entrevistados, 63,2% dizem nunca inscrever projetos na Lei Rouanet (Gráfico 23) enquanto 42,1% (Gráfico 24) não submetem projetos às Leis Estaduais e Municipais de incentivo à cultura.

**Gráfico 24** – Frequência de inscrições em editais da PBH e do governo estadual

Fonte: Elaborado pela autora.

Em Belo Horizonte e região, os principais museus e espaços culturais são instituições culturais fundadas por empresas, privadas ou estatais e, muitas vezes, patrocinadas por outras empresas, como é o caso do Centro Cultural Banco do Brasil, Casa Fiat de Cultura (Figura 48), Centro Cultural Unimed-BH Minas, Memorial Minas Gerais Vale (Figura 49), Galeria de Arte da Cemig, Galeria da Copasa, dentre outros; ou são instituições financiadas por empresas, como o Inhotim (Figura 50) e a Fundação Clóvis Salgado (Figura 51).

**Figura 48** – Relação das empresas patrocinadoras da Casa Fiat de Cultura

Fonte: Casa Fiat de Cultura, 2022.

**Figura 49** – Relação das empresas patrocinadoras do Memorial Minas Gerais Vale

Fonte: Memorial Vale, 2022.

**Figura 50** – Relação das empresas patrocinadoras do Instituto Inhotim



Fonte: INSTITUTO INHOTIM, 2022.

**Figura 51** – Relação das empresas patrocinadoras da Fundação Clóvis Salgado



Fonte: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2022.

Sabemos que museus e instituições culturais são agentes importantes na legitimação e na circulação no sistema das artes, pois aferem “uma dimensão política que se articula [...] na medida em que se introduz a representatividade do Estado como caução e garante a relevância social das obras de arte” (MELO, 2012, p.21). Porém, são submetidos a uma “cadeia hierárquica” em suas políticas de apoios e subsídios.

O crítico de arte e curador Luiz Camillo Osório (2018) atenta para a importância do patrocínio cultural e a veiculação das marcas empresariais nestas instituições, mas, ao mesmo tempo, afirma ser necessária a criação de uma regulamentação “que defendam os interesses artístico-culturais e não apenas os corporativos” (OSÓRIO, 2021, p.547), pois deveria haver diferença “no acesso à renúncia fiscal quando se trata de um museu e de um centro de cultura corporativo”.

Empresas patrocinam a cultura não só pela isenção fiscal, mas também pela viabilização econômica desses projetos. Além disso, associar suas marcas a centros culturais, festivais, exposições ou outros tipos de manifestação artística relevantes lhes confere status social. Sendo assim, torna-se uma valiosa ferramenta de comunicação, promoção e marketing, entendida neste caso como Marketing Cultural. Gus (2002, p.3) aponta que podemos entender as atividades culturais:

metaforicamente, como um triângulo em que, num dos vértices, estão os produtores, agentes culturais e artistas em busca de recursos financeiros que viabilizem suas manifestações artístico-culturais, no outro a população que quer e valoriza tais serviços e no terceiro as instituições - as empresas, que encontram nos patrocínios, ferramentas eficientes que sensibilizem e influenciem seus consumidores para que estes as reconheçam e concebam imagens favoráveis de suas marcas, produtos e serviços.

Pesquisa realizada no final da década de 1990, pelo Ministério da Cultura do Brasil (1998), com 111 empresas privadas brasileiras, identificou os principais motivos pelos quais estas investiam na área cultural: 65%, ganho na imagem institucional, 28%, agrega valor à marca da empresa, 24%, reforçam seu papel social e 21%, benefícios fiscais<sup>61</sup> (MINC 1998) *apud* (GUS, 2002, p.13).

Quais seriam, então, os benefícios, ou ainda, os malefícios, do ponto de vista das instituições patrocinadas ao se associarem a essas marcas, para além do investimento econômico? Em

---

<sup>61</sup> Os percentuais representam respostas múltiplas e não excludentes.



2010, o coletivo inglês *Liberate Tate* escreveu uma carta ao museu londrino na qual criticava o vínculo entre a *Tate Modern* e seu principal patrocinador corporativo, a empresa petrolífera *British Petroleum* (BP), em que diziam:

Ao colocar a sigla BP e a palavra ‘arte’ lado a lado, a natureza destrutiva e obsoleta da indústria de combustíveis fósseis se torna mascarada, e crimes contra o futuro ganham um brilho oleoso e imaculado. Cada vez que entramos na Tate, isso nos torna cúmplices desses atos, atos que um dia vão ser considerados tão arcaicos quanto o comércio de pessoas escravizadas, tão anacrônicos quanto execuções públicas. (MESQUITA, ESCHE E BRADLEY, 2021, p.501).

Em 2016, a *Tate* anunciou que esse patrocínio chegaria ao fim e o coletivo comemorou essa decisão, afirmando que esperavam “ansiosos, ver as galerias e os museus do mundo seguindo esse exemplo [...] Por uma cultura livre de fósseis! Liberte a arte do Petróleo!” (2016) *apud* (MESQUITA, ESCHE E BRADLEY, 2021, p.503). Atualmente os parceiros corporativos da *Tate* incluem empresas como o Bank of America, Deutsche Bank, BNP Paribas, BMW, Hyundai Motors, Sotheby’s, Bloomberg, Uniqlo, Qantas e Microsoft.

**Figura 52** – Fossil Free Culture, Beyond Insanity, 2016, performance view, Van Gogh Museum, Amsterdam



Fonte: Ponchel, 2016.

Na Holanda, o *Van Gogh Museum*, em Amsterdam, terminou seu acordo de colaboração de 18 anos com a empresa de óleo e gás Shell, após inúmeras manifestações e protestos organizados

pelo grupo *Fossil Free Culture*. Em seu *website*, o museu afirma que é um *museu empreendedor*, com 89% da sua receita advinda da venda de ingressos, *merchandise*, inclusive no atacado, licenciamento e patrocínio de empresas como ASML, Van Lanschot, Sompo Japan Nipponkoa, DHL Express, Heineken, Takii e Hyundai, em projetos variados.

Existem três leis atualmente sendo exercidas em Minas Gerais em níveis Federal, Estadual e Municipal: A Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), a Lei Estadual de Incentivo à Cultura e a Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Embora haja diferenças entre elas, artistas, agentes, museus e instituições culturais em Minas Gerais dependem, em grande parte, da captação e do financiamento aprovados por essas leis para a realização de seus projetos e a sua programação, assim como para a manutenção de seus espaços.

### ***3.9.1. Lei de Incentivo à Cultura***

Concebida pelo diplomata e sociólogo Sérgio Paulo Rouanet<sup>62</sup> (1934-2022), então secretário Nacional de Cultura, a Lei Federal 8.313/91 foi sancionada em 23 de dezembro de 1991, durante o governo Fernando Collor (1990-1992). Entre os governos de Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), tornou-se o principal meio de estímulo à cultura no Brasil.

A Lei Rouanet estabelece as normas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para a realização de projetos artístico-culturais. Instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) que previa o fomento à cultura através de três mecanismos:

- O Fundo Nacional da Cultura (FNC): orçamento para investimento direto do Governo por meio de editais, prêmios e convênios etc..
- Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart): captação de recursos no mercado financeiro sob a supervisão da Comissão de Valores Mobiliários (CVM) - nunca implementado.

---

<sup>62</sup> A Lei Sarney, criada em 1972, pelo então senador José Sarney, previa a possibilidade de renúncia fiscal para investimentos em cultura e foi reescrita por Sérgio Rouanet em 1991.

- Incentivo Fiscal: captação por meio de renúncia fiscal, conhecida também como mecenato.

O jornalista William Mansque (2022), em reportagem publicada no jornal gaúcho *Zero Hora*, explica que os projetos são financiados através do Incentivo Fiscal ou “gasto tributário mediante renúncia fiscal, que é a forma com que o Estado deixa de arrecadar parte dos impostos para estimular um setor ou uma prática”. Até o início de 2022, o proponente submetia o projeto à Secretaria Especial da Cultura (SEC) e estes eram avaliados por mérito técnico e deferidos pela Comissão Nacional de Cultura (CNIC). A Portaria MTUR nº 12, publicada em abril do mesmo ano, concedeu ao titular da Secretaria Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC) o “poder de proferir os atos pertinentes à comissão” (BRASIL, 2021).

Os projetos podem ser propostos por pessoas físicas ou jurídicas nas áreas de Artes Visuais, Música, Literatura, Teatro, Audiovisual, Arte Sacra, Dança, Circo, Patrimônio material e imaterial e Museus. O valor aprovado pode ser captado e apoiado também por PF ou PJ, que, por sua vez, deduzem em até 100% do valor investido de seu Imposto de Renda (IR). Os apoiadores podem destinar até R\$500 mil por projeto<sup>63</sup>, com um total anual de no máximo R\$ 6 milhões dos recursos tributáveis para um conjunto de projetos culturais a sua escolha. Para empresas apoiadoras, esses projetos são muitas vezes aprovados por seus departamentos de Marketing, que decidem quais propostas estão alinhadas com suas diretrizes ou valores.

**Tabela 1** – Impacto na economia brasileira por segmento

SEGMENTO	IMPACTO NA ECONOMIA BRASILEIRA 1993 a 2018
ARTES CÊNICAS	R\$ 11,8 bilhões
AUDIOVISUAL	R\$ 5,0 bilhões
ARTES VISUAIS	R\$ 5,3 bilhões
MÚSICA	R\$ 10,5 bilhões
HUMANIDADES (LETRAS)	R\$ 5,0 bilhões
PATRIMÔNIO CULTURAL	R\$ 12,2 bilhões

Fonte. Elaboração da autora com dados de Dearo, 2018.

<sup>63</sup> As empresas podem apoiar o mesmo projeto duas vezes.

Estudo realizado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) em 2018, que foi apresentado pelo coordenador da FGV Luiz Gustavo Barbosa, durante o Exame Fórum Cultura e Economia Criativa, mostrou que o impacto da Lei Rouanet na economia brasileira, entre 1993 e 2018 foi de R\$ 49,78 bilhões, divididos por segmento, conforme demonstrado na Tabela 1.

A lei gerou R\$ 31,22 bilhões em renúncia fiscal (valor real corrigido pelo IPCA) e deste valor investido por PJ e PF, através da renúncia fiscal, R \$18,56 bilhões retornaram à economia brasileira. A pesquisa demonstra que a cada R\$1 captado e executado por projetos aprovados há, em média, um retorno de R\$1,59; ou seja, um aumento de 59% do recurso inicial investido. A lei extrapola o setor da cultura impactando “todos os setores da economia, em diferentes proporções” (DEARO, 2018). No que diz respeito ao perfil dos projetos aprovados, o estudo evidenciou o fato de que 90% dos recursos aprovados são de projetos com verba de até R\$100 mil e 66,3% destes têm gastos menores do que R\$25 mil.

Em fevereiro de 2022, a Instrução Normativa nº1 (BRASIL, 2022) diminuiu o prazo de captação de recursos de 36 para 24 meses; determinou novo teto para projetos em geral - que até 2019 era de 60 milhões - para 500 mil e o limite do cachê de artistas de R\$ 45 mil para R\$ 3 mil. Essa mesma instrução alterou as imposições no que diz respeito à acessibilidade (física, auditiva e visual), bem como o aumento da disponibilidade de ingressos gratuitos de 10% para 20% e alteração das contrapartidas sociais solicitadas de ações educativas para ações formativas. No entanto, propostas referentes a desfiles festivos, festas literárias, exposições artísticas e festivais de cultura podem receber até R\$ 4 milhões; já concertos, museus, óperas, teatros ou eventos relacionados a datas festivas, como carnaval e festa junina, o valor liberado é de até R\$ 6 milhões.

### ***3.9.2. Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LEIC)***

A Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais (LEIC), Lei Nº 22.944, de 15 de Janeiro de 2018, é uma lei de incentivo fiscal, gerida pela Secretaria de Estado de Cultura (SECult), que promove a execução de projetos culturais propostos por pessoas físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, residentes em Minas Gerais, através da dedução do Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Abrange projetos nas áreas das artes visuais, artes cênicas, audiovisual, música, literatura, patrimônio cultural e áreas

culturais integradas que são avaliados pela Comissão Paritária Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (COPEFIC). Não conta com um edital próprio, mas com a Resolução SEC Nº 136/2018, de 04 de julho de 2018 (MINAS GERAIS, 2018), funcionando de forma contínua. Cabe lembrar que ela funciona de modo semelhante à Lei Rouanet, porém com renúncia do ICMS, e não do IR.

Cada proponente pode inscrever até três projetos simultaneamente por ano. Estes são avaliados de acordo com a equipe responsável, proposta orçamentária, diversidade, acessibilidade e descentralização, capacidade de continuidade, regularidade e sustentabilidade fortalecem e promovem a produção cultural regional.

Os limites orçamentários são determinados de acordo com o setor artístico de atuação de cada projeto: R\$250 mil para projetos propostos por PF e PJ nas áreas de promoção de eventos, criação artística ou novos artistas e desenvolvimento de produtos como CD, Livros, Esculturas etc.; 350 mil para PJ na área de promoção de eventos; R\$450 mil para PF e PJ na área de circulação de bens culturais; 750 mil para PF e PJ nas áreas de produção audiovisual, PJ para eventos com três edições e PJ Sem Fins Lucrativos para manutenção de entidades; e 900 mil para PJ Sem Fins Lucrativos em projetos de reforma ou construção.

**Tabela 2 – Teto da Lei de Incentivo a Cultura de MG**

<b>EMPREENDEDOR</b>	<b>DESCRIÇÃO DOS PROJETOS</b>	<b>VALOR</b>
PF e PJ	Produtos tais como CD, Livro, Escultura etc. Criação artística e/ou novos artistas	R\$ 250 mil
PF	Promoção de eventos	R\$ 250 mil
PJ	Promoção de eventos	R\$ 350 mil
PF e PJ	Circulação	R\$ 450 mil
PF e PJ	Produtos de audiovisual	R\$ 750 mil
PJ	Eventos culturais com 3 edições	R\$ 750 mil
PJ SEM FINS LUCRATIVOS	Manutenção de entidades	R\$ 750 mil
PJ SEM FINS LUCRATIVOS	Reforma e/ou construção	R\$ 900 mil

Fonte: MORATO, 2020.

Empresas, cuja receita bruta anual superior a R\$4,8 milhões e que sejam pagadoras de ICMS, podem apoiar projetos via LEIC, através da dedução de impostos mensais, sendo até 10% do saldo devedor do ICMS, abatidos para empresas de pequeno porte; até 7% do saldo devedor do ICMS, abatidos para empresas de médio porte; e 3% do saldo devedor do ICMS, abatidos para empresas de grande porte.

**Tabela 3** – Cálculo de Investimento por meio da Lei de Incentivo à Cultura

RECURSOS INCENTIVADOS									
ITEM		VALOR		ITEM		VALOR			
Valor destinado ao projeto		65%		Valor destinado ao projeto		65 mil			
Valor destinado ao fundo		35%		Valor destinado ao fundo		35 mil			
Total incentivado		100%		Total incentivado		100 mil			
RECURSOS PRÓPRIOS									
TIPO DE PROJETO	CATEGORIA I CIDADANIA		CATEGORIA II ENTRETENIMENTO		TIPO DE PROJETO	CATEGORIA I CIDADANIA		CATEGORIA II ENTRETENIMENTO	
	Sede do Proponente Contrapartida para o fundo	Interior	Capital	Interior		Capital	Sede do Proponente Contrapartida para o fundo	Interior	Capital
	2,5%	5%	12,5%	25%		R\$1.626	R\$3.250	R\$ 8.125	R\$16.250

Fonte: MORATO, 2020.

O pagamento da verba pela empresa patrocinadora é dividido entre os projetos escolhidos pela empresa (65%) e o repasse de verba ao Fundo Estadual de Cultura, administrado pela Secretaria Estadual de Cultura (35%). Há também, obrigatoriamente, uma parcela de investimento em recurso próprio despendido pela empresa destinado às atividades de marketing relacionadas ao projeto, que variam entre 1% e 25% do valor total do projeto, a depender da categoria na qual o projeto se encaixa e o porte da empresa. Para projetos realizados fora da capital mineira a empresa recebe um desconto de 50% sobre essas taxas.

A partir da aprovação do projeto pela SEC, o proponente recebe um documento emitido pela COPEFIC, a Autorização de Captação, que o autoriza a captar os recursos por um período de 12 meses. A empresa incentivadora, por sua vez, escolhe o(s) projeto(s) e o recurso investido. Em 2020, a estimativa de patrocínio anunciada pela Superintendência de Fomento e Economia Criativa e Gastronomia foi de R\$ 110 milhões.

### 3.9.3. *Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC)*

A Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte (SMC), através da Política Municipal de Fomento à Cultura (PMFC), lança três editais anuais via Lei Municipal de Incentivo à Cultura de BH (LMIC) nos módulos Fundo Municipal de Cultura, Incentivo Fiscal<sup>64</sup> e Descentra destinados a projetos na área de Artes Visuais e Design, Circo, Dança, Literatura, Música, Patrimônio Cultural, Teatro e Multissensorial. Para projetos na área de audiovisual, há ainda outro edital específico intitulado BH nas Telas. Os editais são destinados às Pessoas Físicas (PF) e às Pessoas Jurídicas (PJ), domiciliados em BH, que tenham comprovada atuação na área cultural, para projetos nos setores descritos.

Os objetivos dos editais da LMIC são selecionar projetos que:

valorizem a expressão artística e cultural nas mais diversas regiões da cidade, buscando favorecer o desenvolvimento de todas as regionais do município de maneira equilibrada e igualitária, bem como seu público e seus artistas, agentes, coletivos, grupos e instituições culturais, além do intercâmbio entre estes. (BELO HORIZONTE, 2021).

Estão divididos nas categorias: Fundo Municipal de Cultura, destinados a projetos com pouca possibilidade de realização com recursos próprios, o que também inclui o edital Descentra (BELO HORIZONTE, 2021) ou Incentivo Fiscal, financiado a partir de captação de recursos junto a potenciais incentivadores.

As categorias visam a, segundo os editais:

a formação, a qualificação, a requalificação e o aprimoramento artístico e técnico de indivíduos, grupos e produções artístico-culturais; a valorização da diversidade cultural e da produção simbólica das comunidades, considerando as especificidades da cidade e de seu povo; as atividades culturais de caráter inovador, a pesquisa e a experimentação em novos suportes, plataformas, mídias e linguagens artístico-culturais; o desenvolvimento artístico-cultural da cidade; a valorização da cultura da infância e dos idosos; a ocupação descentralizada dos espaços culturais (convencionais ou não convencionais) e logradouros públicos, bem como a circulação dos bens, serviços e conteúdos culturais; a difusão, a informação e a divulgação de bens, serviços e conteúdos culturais (publicações, registros etnográficos, registros de audiovisual e/ou sonoros, resultados de criações e pesquisas, acervos arquivísticos, bibliográficos, filmicos, fotográficos, fonográficos ou museológicos adquiridos, restaurados 2 e/ou objeto de conservação, dentre outros) e dos bens imóveis que sejam objeto de proteção, intervenção ou de preservação; a manutenção de espaços culturais e a programação de entidades sem fins lucrativos, de direito privado e caráter cultural que valorizem a diversidade; o acesso, a fruição e a formação de público; o apoio, a promoção e a valorização do

---

<sup>64</sup> A LMIC - Incentivo Fiscal também contempla projetos na área de audiovisual.



patrimônio histórico, cultural e artístico, em suas instâncias materiais e imateriais, bem como sua disponibilização a toda população; a difusão do conhecimento e das expressões tradicionais e populares da cidade; a valorização, a circulação e a fruição de projetos que promovam a acessibilidade universal; as ações que promovam acessibilidade de pessoas com deficiência e/ou mobilidade reduzida, incluindo os idosos; a promoção e a valorização do conteúdo artístico e/ou cultural das culturas negra, indígena, cigana e LGBT, ou que promovam a igualdade de gêneros. (BELO HORIZONTE. 2021).

**Tabela 4 – Editais da LMIC com os projetos selecionados por segmentos**

	VERBA DISPONÍVEL <sup>65</sup>	PROJETOS APROVADOS	CIDADÃOS CONTEMPLADOS (EXPECTATIVA)	RECURSO DESTINADO ÀS ARTES VISUAIS	POSTOS DE TRABALHO GERADOS	PERFIL DOS PROJETOS	PERFIL DOS EMPREENDEDORES CULTURAIS	REGIONAIS CONTEMPLADAS
<b>FUNDO 2021</b>	R\$ 8.200.000	136 (11,4% dos inscritos)	2 milhões	R\$ 1.066.000 13%	2.700	66% Projetos inéditos 56% Empreendedores nunca aprovaram projeto antes	56,6% mulheres 48,5% pretos e pardos	Todas (mínimo de 3% dos projetos)
<b>INCENTIVO FISCAL 2021</b>	R\$ 14.000.000	128 projetos aprovados (32,47% dos inscritos)	1,2 milhões cidadãos contemplados	R\$ 1.120.000 8%	4.000	54% dos projetos são inéditos 33% dos Empreendedores nunca aprovaram projeto antes	50,8% são mulheres 43% são pretos e pardos	Todas as Regionais foram contempladas com um mínimo de 3% dos projetos
<b>DESCENTRA 2021</b>	R\$ 1.560.000	79 Projetos aprovados (6,27% dos inscritos)	220 mil cidadãos contemplados	R\$ 156.000 10%	840	75% dos projetos são inéditos 80% dos Empreendedores nunca aprovaram projeto antes	47% são mulheres 43% são pretos e pardos	Todas as Regionais foram contempladas com um mínimo de 3% dos projetos e recursos
<b>TOTAL</b>	R\$ 23.760.000	343 Projetos aprovados	3.420.000 Cidadãos contemplados	R\$ 2.342.000	7.540 Postos de trabalhos gerados	-	-	-

Fonte: Elaborado pela autora, com informações de PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2021.

Já o edital Descentra visa a:

projetos que proponham a ocupação descentralizada dos equipamentos culturais públicos e privados, bem como logradouros públicos, parques e praças, visando a circulação dos bens, serviços e conteúdos culturais por toda a extensão geográfica do município; democratização do acesso à cultura, por meio da universalização do acesso aos bens e serviços artístico-culturais do município, incluindo acessibilidade

<sup>65</sup> Para todos os projetos de todas as áreas contempladas.

cultural para pessoas com deficiência e/ou mobilidade reduzida, pessoas com dificuldade na língua/linguagem, pessoas em situações sociais desfavoráveis, bem como as crianças, os idosos e demais públicos tradicionalmente não contemplados em programas e atividades culturais no âmbito do município; desenvolvimento artístico e cultural em bairros, regionais e territórios de gestão compartilhada do município com baixo índice de participação histórica nos editais e mecanismos tradicionais da Política Municipal de Fomento à Cultura. (BELO HORIZONTE, 2022).

**Tabela 5 – Distribuição das verbas do Fundo e do Incentivo Fiscal em 2021**

DESCRIÇÃO DO PROJETO	FUNDO 2021 <sup>66</sup>	INCENTIVO FISCAL 2021	DESCENTRA 2021
Manutenção e/ou programação anual de museus, bibliotecas, entidades, grupos, espaços e centros culturais	R\$ 90 mil	R\$ 150 mil	-
Mostras, feiras, festejos populares e festivais	R\$ 90 mil	R\$ 150 mil	R\$ 20 mil
Produção/montagem de exposições, espetáculos, shows e congêneres	R\$ 70 mil	R\$ 100 mil	R\$ 20 mil
Circulação/temporada de exposições, espetáculos, shows e congêneres	R\$ 60 mil	R\$ 90 mil	R\$ 20 mil
Atividades de formação e reflexão (congressos, seminários, cursos, oficinas, workshops etc.)	R\$ 60 mil	R\$ 90 mil	R\$ 20 mil
Aquisição, conservação, manutenção e/ou restauração de acervo, material permanente ou bens culturais móveis tombados	R\$ 60 mil	R\$ 80 mil	R\$ 20 mil (não contempla aquisição)
Aquisição, conservação, manutenção e/ou restauração de acervo, material permanente ou bens culturais móveis não tombados	R\$ 50 mil	R\$ 80 mil	R\$ 20 mil (não contempla aquisição)
Produção e/ou edição e/ou distribuição de livros, catálogos, revistas, periódicos e demais publicações, em meio impresso e/ou digital	R\$ 50 mil	R\$ 80 mil	R\$ 20 mil
Produção e/ou montagem e/ou circulação de obras de arte, instalações, performances e congêneres	R\$ 30 mil	-	R\$ 20 mil
Desenvolvimento de plataforma multimídia, sítio eletrônico, suporte tecnológico e/ou banco de dados	R\$ 30 mil	R\$ 80 mil	-
Bolsas de estudos, pesquisa e/ou residência artística	R\$ 25 mil	R\$ 40 mil	R\$ 20 mil

Fonte: Elaborado pela autora com informações de PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2021.

Os três editais<sup>67</sup> movimentaram, em 2021, um recurso total de R\$ 23 milhões e 760 mil, com um total de 343 projetos aprovados. São em média 10,3% desse valor, R\$ 2 milhões e 342 mil destinados a projetos voltados às artes visuais e design (Tabela 4). A Tabela 5 demonstra a distribuição na alocação de verba, disponibilizada em cada um dos três editais, para os projetos contemplados na área de artes visuais e design.

<sup>66</sup> Para todos os projetos de todas as áreas contempladas.

<sup>67</sup> Não inclui o edital BH nas Telas.

A PBH estima que 7.540 postos de trabalhos sejam gerados na produção e na execução desses projetos, que atingem a um público de 3 milhões e 420 mil cidadãos. Cada proponente pode inscrever um projeto por ano em cada modalidade.

## 4. PÚBLICO

### 4.1. Arte contemporânea x arte atual: audiência e circulação

Para o sistema da arte, a obra de arte só existe, ou seja, só se realiza, a partir do momento em que se depara com o outro. O público, portanto, representa parte legitimadora de uma obra, não só afirmando sua existência, lhe conferindo valor, mas também, em uma etapa subsequente, a de divulgador. Sendo assim, o público “visita/participa, opina e compra - e, em alguns casos, revende – colabora ou dificulta”. Seja esse consumo comercial seja simbólico, o público se torna, então, a maior “instância legitimadora” da arte que será, no decorrer da história, “constantemente legitimado por sociedades inteiras” (DINIZ, 2008, p.139).

Como vimos no item 2.8.1 deste trabalho, ao longo do século XX, as exposições de arte se tornaram a forma mais usual para esse encontro entre o público e a arte e são consideradas o:

local primário de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Parte espetáculo, parte evento sócio-histórico, parte dispositivo estruturante, exposições – especialmente exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram os significados culturais da arte (OBRIST; *et al.*, 2012, p. 55, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Para Reis, (2006, p. 153) as exposições apresentam novas proposições visuais ao público. Esse encontro pode se dar de forma contemplativa ou interativa. No Brasil, em 1959, o Manifesto Neoconcreto “apresenta a concepção de obra de arte ‘como um quasi-corpus, um ser’, disse Ferreira Gullar (1977) *apud* (BRAGA, 2021, p. 85). ‘Um ‘organismo vivo’, que interage com outro ‘organismo vivo; em obras de arte participativas, que ampliam o “entendimento de arte e de vida como exercício experimental da liberdade” (BRAGA, 2021, p. 86). De acordo com o renomado crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981): “a consequência disso é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo se metamorfoseia em valor de troca, isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade”. Pedrosa *apud* (BRAGA, 2021 p. 87). Durante esse período, houve “mudanças significativas na vida social contemporânea”, com o “consumo cultura” (ASSIS, 2017, p.9). Ou seja, exposições e eventos de arte se tornaram importantes locais de socialização da vida urbana

---

<sup>68</sup> primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions — especially exhibitions of contemporary art — establish and administer the cultural meanings of art

Na década de 1990 “a proliferação de práticas artísticas e culturais que privilegiam os aspectos imateriais do trabalho de arte”, segundo a curadora Kiki Mazzucchelli (2021, p.295), garantiu que, hoje, tais manifestações sejam legitimadas pelo sistema. Elas se caracterizam por sua “relação entre artista e público (arte orientada pelo social), o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento), a formação de coletivos artísticos e o uso de métodos não tradicionalmente artísticos como um meio de resistência política” (MAZZUCHELLI, 2021, p.295).

O sistema de arte pode ser sistematizado em duas partes: “O regime do consumo, associado à arte moderna, e o regime da comunicação, característico da arte contemporânea” Cauquelin (2005) *apud* (BRAGA 2021, p. 80). Se na Arte Moderna a obra era vista como produto, na Arte Contemporânea, ela é “parte do regime de comunicação, no qual toda a produção, inclusive a de arte, segue a lógica da circulação de informação”. Esta informação, por sua vez, faz parte de uma rede, cujo conteúdo não é o mais importante e, sim, a forma como essa imagem circula (BRAGA 2021, p. 81).

Lipovetsky e Serroy explicam que atualmente: “Os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 223). O que, conseqüentemente, mobiliza gostos e sensibilidades. Trigo (2009, p.91) associa ainda à arte “a lógica do marketing, da publicidade, da celebridade, do espetáculo”.

A forma como a obra de arte é entendida pelo público depende das associações e da percepção de seu espectador. Para Mendonça (2009) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p. 20), em se tratando de Arte Contemporânea:

Esses canais são permeados por outros fatores que envolvem desde a expectativa do espectador acerca do que entende ser uma obra de arte até a sua efetiva relação com ela, passando por tantos vetores mediadores quantos sejam os que envolvem a produção e a exposição de tal obra.

No entanto, Braga (2021, p.82) nos alerta que há uma diferença entre o que chamamos de Arte Contemporânea e arte atual, quando aplicada à teoria de Cauquelin. A arte atual pode ser “apreciada pelo senso comum” e é dada pelo “anúncio de eventos em rede”. Já a Arte

Contemporânea elabora “a experiência de viver em desconforto com seu tempo”, ficando subentendido uma separação com seu tempo, uma vez que “o tempo daquele que é contemporâneo, portanto, não é o tempo cronológico: em todas as épocas houve o contemporâneo” (BRAGA, 2021, p. 83).

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e compreender o seu tempo. AGAMBEN (2009) *apud* BRAGA, 2021, p. 82),

Partindo dessa definição, podemos dizer, então, que seria mais correto intitular a arte em produção, hoje, ou até mesmo a arte produzida no século XXI como arte atual e não como Arte Contemporânea.

Com o avanço da internet, e, subsequentemente, do *smartphone* e das redes sociais, houve uma grande mudança no processo de fruição entre a arte e o público. Foster (2020) aponta que, a partir desse momento, a indústria cultural passou a penetrar no museu de arte e esse desenvolvimento fez com que essas instituições passassem a propor uma programação mais extensa ao seu público. Essa expansão aconteceu também com a visão da arte na condição de um “negócio global”, o que inclui também a lógica adotada para as bienais e feiras de arte. (FOSTER, 2020, p. 961).

Realizadas em diversas partes do mundo, as bienais e feiras de arte são eventos temporários, organizados, muitas vezes, por fundações, produtores culturais, artistas, galerias ou curadores, e que acabam por produzir, segundo Mazzuchelli (2021, p. 300): “Uma espécie de prática artística itinerante e nômade, em que tanto a política quanto o local podem ser intercambiáveis e onde a maioria significativa dos artistas e dos curadores que os promovem passam mais tempo no avião”.

Neste capítulo apresentamos as diversas formas como a obra de arte pode ser apresentada ao público. Sejam como espectador ou consumidor, de forma presencial ou virtual, em níveis local, regional e mundial; sejam como diferentes estratégias de circulação que podem impactar a produção de artistas emergentes em níveis local e nacional.

#### *4.1.1. Mostras realizadas nas galerias primárias em BH*

Como vimos nos capítulos anteriores, uma das principais formas de apresentação de arte e de novos artistas, em Belo Horizonte, se dá através da realização de exposições e mostras, coletivas e individuais, em espaços independentes, galerias primárias ou institucionais.

Através do levantamento quantitativo, realizado no capítulo anterior, sobre a representação de artistas nas galerias primárias da capital, foi possível entender o perfil das galerias a partir dos artistas representados por elas, no que diz respeito à sua idade, gênero, raça e naturalidade. O acordo de representação, em um primeiro momento, não implica necessariamente em um investimento direto significativo despendido por parte da galeria, já que quase 100% dos artistas representados deixa seus trabalhos para serem vendidos na galeria de forma consignada. Isso não quer dizer que já não existam custos como a divulgação, o transporte, o armazenamento das obras, o aluguel do espaço e o pagamento das despesas de funcionamento da galeria.

O maior investimento se dá, de forma individual e direta, por parte da galeria, na participação em feiras de arte e na realização de exposições ou projetos individuais de artistas representados. Sendo assim, cinco das 12 galerias de arte de Belo Horizonte foram selecionadas para esse levantamento, por terem realizado o maior número de mostras em seus espaços durante os anos de 2018, 2019, 2020 e 2021<sup>69</sup>, parte do recorte temporal desta tese, de forma a se ter uma amostragem do número e do tipo de exposição realizada: mostras individuais ou coletivas. São elas: Dot Art, AM Galeria de Arte, Celma Albuquerque Galeria, Galeria Murilo Castro e Galeria Periscópio.

Durante esse período de quatro anos, foi realizado um total de 74 mostras, divididas entre 53 exposições individuais e 21 exposições coletivas (Tabela 6). Em média, as galerias realizaram 18,5 mostras por ano entre 2018 e 2021, ou 4,6 mostras por ano/por galeria.

---

<sup>69</sup> Exposições analisadas de acordo com as informações disponíveis nos sites das galerias mencionadas acima.



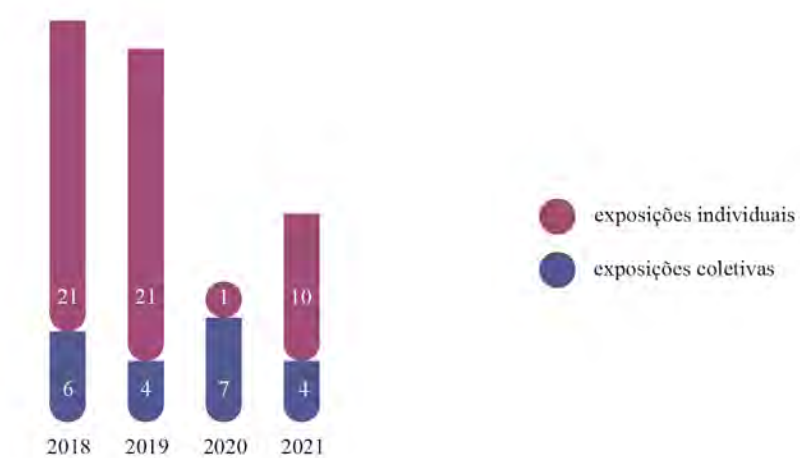
**Tabela 6** – Exposições realizadas em Belo Horizonte entre 2018 e 2021 pelas Galerias Dot Art, Am Galeria de Arte, Celma Albuquerque Galeria, Galeria Murilo Castro e Galeria Periscópio

GALERIA	2018		2019		2020		2021		TOTAL / GALERIA
	INDIVIDUAL	COLETIVA	INDIVIDUAL	COLETIVA	INDIVIDUAL	COLETIVA	INDIVIDUAL	COLETIVA	
DOT ART	7	1	3	0	1	2	0	0	14
AM GALERIA DE ARTE	1	2	2	0	0	3	2	0	10
CELMA ALBUQUERQUE GALERIA	4	1	4	0	0	1	5	0	15
GALERIA MURILO CASTRO	6	1	3	2	0	1	0	2	15
GALERIA PERISCÓPIO	3	1	9	2	0	0	3	2	20
<b>TOTAL / ANO</b>	<b>21</b>	<b>6</b>	<b>21</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>74</b>

Fonte: Elaborado pela autora.

Percebe-se, conforme demonstrado no Gráfico 25, o impacto direto causado pelo período de isolamento social entre os anos de 2020 e 2021 no que diz respeito à programação de exposições individuais e coletivas. Conseqüentemente, a média das exposições realizadas no período analisado ficou abaixo do esperado, se comparada à média dos anos de 2018 e 2019: 26 exposições por ano ou 6,5 por ano/por galeria. Seria necessária uma análise por um período maior como forma de sistematizar o investimento das galerias nos artistas representados.

**Gráfico 25** – Exposições realizadas em Belo Horizonte entre 2018 e 2021



Fonte: Elaborado pela autora.

Para além das mostras realizadas pelas galerias primárias analisadas acima, seria interessante comparar também as mostras realizadas durante o mesmo período nos principais museus e instituições culturais em Belo Horizonte, como forma de entender o perfil dos artistas apresentados em suas galerias e espaços expositivos. Sabemos que parte dessas instituições ocupa uma parcela de suas programações anuais para a produção de artistas mineiros e de residentes em Minas Gerais, selecionados através de seus editais de ocupação, descritos no Capítulo 3 desta tese. Contudo, verificamos que muitos deles não possuem essas informações disponíveis para visualização em seus *websites*.

Foram feitos contatos via *email* ou telefone, entre os espaços que possuem programação voltada à Arte Contemporânea (BDMG Cultural, Centro Cultural Sesiminas, Museu de Arte e Oficinas, Memorial Vale, Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes e Câmara Sete -, Museu Mineiro, Galeria Minas Tênis Clube I e II, CCBB, Casa Fiat de Cultura), mas somente o Centro Cultural Sesiminas e o Museu de Arte da Pampulha disponibilizaram tal informação, que se encontra no Apêndice F - Mostras Realizadas em Museus e Galerias Institucionais em BH entre 2018 e 2021, desta tese.

#### ***4.1.2. Bienais e Feiras de arte: (inter)nacionalização***

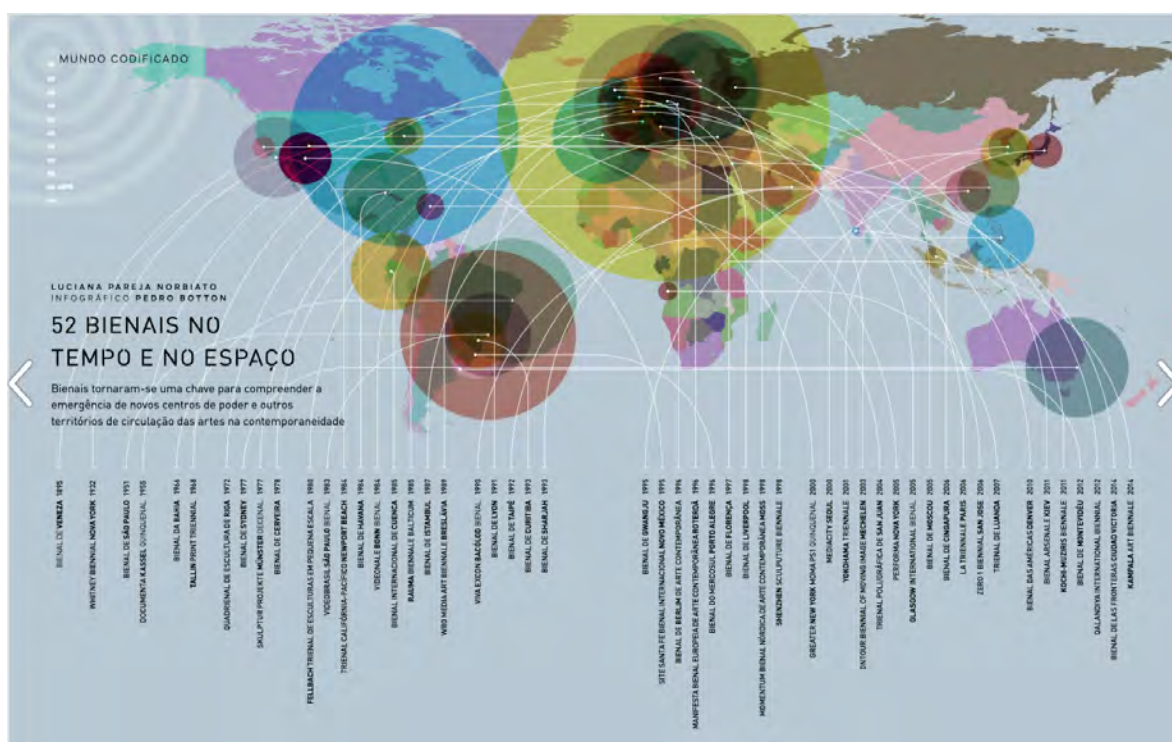
As Bienais de Arte são eventos internacionais, realizados de forma sazonal, em diversas localidades ao redor do mundo, com o intuito de divulgar “a produção artística atual, fazer um lugar visível no mundo globalizado, promover artistas, curadores, filantropos e políticas atuais” (MESQUITA, 2014). Comumente chamadas de bienais, devido a sua realização a cada dois anos, estas exposições podem ser realizadas em intervalos de tempo maiores, como as trienais e as quadrienais.

A primeira mostra a separar em representações por países seus espaços expositivos foi a Bienal de Veneza. Foi criada em 1895 com o objetivo de estimular o turismo em Veneza/IT. Ela confirmou “o papel que a arte passara a ocupar desde o século 18, a partir da revolução industrial” (NORBIATO, BEIGUELMAN, 2014, p. 32).

Hoje existem mais de 100 Bienais de Arte que são realizadas em todos os continentes, reafirmando o sucesso não só desse modelo expositivo enquanto evento cosmopolita, mas também como gerador de oportunidades de negócios e de apresentação da arte ao grande

público nacional e internacional. A Figura 53 mostra uma linha do tempo com as principais Bienais de Arte fundadas até o ano de 2014. No Brasil há hoje quatro<sup>70</sup> bienais de arte; a Bienal de São Paulo, criada em 1951; a VideoBrasil de São Paulo, criada em 1983; a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, criada em 1993; e a Bienal do Mercosul, de 1996.

**Figura 53** – Bienais no Tempo e no Espaço



Fonte: Norbiato; Beiguelman, 2014, p.44-45.

As feiras de Arte Contemporânea surgiram no final da década de 1960 como uma “resposta e resistência das galerias em relação à hegemonia dos leilões” de arte, que já anunciavam a “tendência de comercialização internacional” (ASSIS, 2017, p.51). A partir dos anos de 1980, as feiras passaram pelo processo de mundialização. Seu sucesso pode estar vinculado à “atmosfera semelhante à existente nos leilões, atraindo os clientes a um tipo de compra emocional, do tipo ‘agora ou nunca’, experiência que o ambiente das galerias não costuma produzir”, segundo Thompson (2008) *apud* (ASSIS, 2017, p.51).

<sup>70</sup> A Bienal da Bahia, fundada em 1966 e conhecida como Bienal Nacional de Artes Plásticas, teve somente duas edições, pois encerrou suas atividades em 1968.

A primeira feira de arte que se tem conhecimento foi organizada com o intuito de mostrar os trabalhos dos artistas que haviam sido rejeitados pelos curadores. Fundada em 1863, a *Salon des Refusés* pretendia vender as obras de artistas renegados pelo Salão de Arte da Academia Francesa, em Paris, que preferia a Arte Clássica e Renascentista.

Em 1913, a Exposição Internacional de Arte Moderna, conhecida hoje como *Armory Show*, foi inaugurada em Nova Iorque com mais de quatro mil visitantes em sua noite de abertura e um público estimado de 87 mil pessoas, evento que marca o início do Modernismo nos Estados Unidos. Apesar de a maioria das obras serem de artistas norte-americanos, foi a presença de obras dos europeus Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Pablo Picasso (1881-1973), Paul Cézanne (1836-1906), Henri Matisse (1869-1964) e Marcel Duchamp (1887-1968) que se destacou, ao introduzir a Arte Abstrata e o Modernismo na América. O evento mudou a percepção dos artistas, galeristas e colecionadores locais e criou a base das coleções de arte do século XX nos maiores museus dos EUA. Segundo Vitale (2013), a crítica de arte Harriet Monroe escreveu no jornal *Sunday Tribune* na época: “Esses artistas radicais estão certos. Eles representam uma busca por uma nova beleza e um anseio por novas versões da verdade observada” (MONROE, 1913) *apud* (VITALE, 2013, Tradução nossa)<sup>71</sup>.

Na Europa, uma das feiras de arte mais importantes nos dias de hoje foi inaugurada em 1970, na Suíça, a *Art Basel*, logo após o lançamento da *Art Cologne*, em 1967, na Alemanha. As feiras eram iniciativas independentes de se fornecer arte para um grande número de colecionadores com alto poder aquisitivo, em cidades onde não havia ainda galerias de arte. As feiras mais conhecidas no circuito internacional, hoje, incluem, além da *Armory Show* e da *Art Basel* já citadas, a *Frieze* Londres e a *Frieze* Nova Iorque, a *European Fine Art Fair (TEFAF Maastricht)*, *Arco Madrid*, *Art Dubai*, dentre outras; e, no Brasil, a SPArte e a ArtRio.

As feiras de arte reúnem anualmente galerias, artistas, colecionadores e curadores internacionais em um mesmo evento. De acordo com o *TEFAF Art Market Report*, estima-se que, em 2015, cerca de 270 feiras de arte foram realizadas no mundo. Para as galerias, a presença nesses eventos representa entre 40% e 70% das vendas anuais. O documento

---

<sup>71</sup>These radical artists are right. They represent a search for new beauty" and "a longing for new versions of truth observed."

produzido pela *Arty and UBS* afirma que quase oito milhões de pessoas visitaram feiras de artes no mundo entre 2011 e 2015 (VALDÉS, 2020). Barrilà afirma que: “As feiras de arte continuam sendo a melhor maneira de aprender sobre os mais recentes desenvolvimentos no mundo da arte, de encontrar galeristas do exterior e de descobrir novos artistas e tendências” (BARRILÀ, s/d).

No Brasil, as principais feiras de arte são realizadas anualmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, criando um circuito comercial importante entre essas cidades. Entre 2017 e 2022, período analisado nesta tese, houve um aumento significativo nas edições desses eventos. Se entre 2017 e 2018 havia somente a SP Arte, a SP Foto e a Feira Parte em SP e a ArtRio, na capital fluminense, e a ArtBH, na capital mineira<sup>72</sup>, no último ano houve o lançamento da SP Arte - Rotas Brasileiras, da ArtSampa e da ArtePA.

**Figura 54** – 18ª edição da SP Arte



Fonte: SParte 2022.

As feiras de arte modificaram os hábitos não só de como se consome arte, mas também a forma como nos deparamos com ela, uma vez que esses eventos públicos são muito diferentes dos espaços tradicionais de exibição de arte:

---

<sup>72</sup> A segunda e última edição da feira ArtBH foi realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube, em maio de 2018, organizada pela Feira Parte. Já a Feira Parte teve sua última edição em SP em 2019.

junto com as diversas bienais existentes hoje, elas são responsáveis por proporcionar uma circulação mundial dos agentes do campo artístico, ao criar um calendário oficial no qual seus participantes se revezam ao longo do ano em diferentes cidades do mundo. Elas funcionam não apenas como um lugar de encontro e troca de experiências, mas representam um espaço de atualização de tendências (ASSIS, 2017, p.51).

A participação de artistas em bienais pode se dar de duas formas: o convite direto, feito pela curadoria do evento, como é o caso da Bienal de São Paulo, ou através da inscrição de obras ou projetos artísticos cuja chamada é feita por edital aberto ao público, como é o caso da Bienal do Mercosul e da VideoBrasil. Por sua vez, as feiras de arte, normalmente, possuem um júri de galeristas que selecionam as galerias, seus artistas representados ou o projeto expositivo proposto por elas. A SPArte, por exemplo, conta com um Comitê Consultivo composto por 11 galerias (FEITOSA, 2021): Zipper, Terpins, Etel, Choque Cultural, Paulo Darzé, Luciana Brito, Nara Roesler, Carbono, Verve, Pinakotheke, Fortes D'aloia. Sendo assim, mesmo que possam arcar com os altos custos de participação desses eventos, nem todas as galerias são selecionadas.

Ser selecionado pela galeria para expor em uma feira de arte é um importante fator de legitimação na carreira dos artistas, pois as feiras atribuem valor e prestígio às galerias e, conseqüentemente, ao seu time de artistas. Assis (2017, p.61) informa que a venda em feiras de arte, como a SP Arte, é responsável por 40% do volume de vendas das galerias, ficando atrás somente das vendas em suas próprias unidades. Já as vendas em feiras internacionais giram em torno de 12% a 15%, e se firmam como importantes espaços para a criação de redes e de contatos com instituições e colecionadores.

Tanto as bienais quanto as feiras de arte contribuem para a maior circulação e difusão da Arte Contemporânea, assim, se tornaram eventos sazonais importantes para a formação e para a expansão de um público consumidor de cultura. Se, por um lado, o que distancia a bienal da feira de arte é seu aspecto comercial; por outro, ambas as iniciativas promovem a (inter)nacionalização de obras e artistas.

Para Hill (2019, p.11), as Bienais “deveriam fazer jus ao seu papel de ‘anti-Feira’ e sair da promiscuidade para servir como um barômetro da situação artística internacional”, apresentando projetos visionários propostos por sua curadoria de forma a “torná-los compreensíveis para o público”.

Barragán (2008) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p.69) aponta como a feira de arte impacta economicamente as cidades, no que diz respeito aos “setores relacionados; infraestrutura e serviços; promoção da imagem da cidade; aumento na geração de renda e no nível de emprego, relacionados ao número de pessoas trabalhando na organização e na feira”. Por se tratarem de eventos com apelo internacional, podemos dizer que tanto as feiras de arte quanto as bienais são agentes importantes dentro do sistema de Arte Contemporânea brasileiro.

No tocante ao artista, por mais que ele, muitas vezes, tenta se distanciar do mercado devido a preocupações sociais ou até mesmo a vontade de questionar paradigmas, “o artista não tem força suficiente para se contrapor à imensa pressão que estruturas institucionais movidas por interesses empresariais” (HILL, 2019, p.9). Principalmente no que diz respeito à circulação de sua obra e sua consequente veiculação nesses eventos de grande porte.

Conseqüentemente, os artistas emergentes até atingirem o ponto de suas carreiras em que são convidados ou selecionados a participar de bienais ou serem representados por galerias primárias que investem na participação em feiras de arte e, assim, mostrarem seus trabalhos para um público internacional, devem utilizar-se de outras estratégias para a (inter)nacionalização de sua produção artística. A seleção em salões de arte e residências artísticas, bem como a indicação a prêmios - como o Prêmio Pipa -, são boas oportunidades de formação de redes profissionais e sua consequente inserção no circuito institucional. Para além disso, desde o início do século XXI, a internet e as redes sociais alteraram a forma como a arte circula ao nível global.

#### **4.2. A formação de redes, a internet e o capitalismo informacional**

No Brasil, até a década de 1960, o sistema das artes era composto, em sua grande maioria, por salões realizados em grande parte pelo Estado. O consumo de arte estava concentrado nas novas elites, o que lhes garantia status econômico. Apesar de haver um potencial de ampliação desse público e, conseqüentemente, do mercado, isso só aconteceu a partir da segunda metade dos anos 1970, com a consolidação das “instâncias de circulação”. Segundo Bulhões *et al.*, (2014, p. 538): “Por instâncias de circulação, entende-se o conjunto de meios de comunicação e das instituições que promovem circunstâncias capazes de fazer chegar ao consumidor os objetos e eventos artísticos.”



Dessa forma, os meios de comunicação em massa, como os jornais, revistas, rádio e TV, se tornaram importantes veículos na circulação das artes visuais e na formação de público, inclusive, alguns deles mantiveram colunas de arte e publicavam artigos críticos, que divulgavam mostras, salões, bienais e outros eventos relevantes (BULHÕES *et al.*, 2014, p. 364). Diniz (2008, p.132) nos conta que até meados da década de 1980, “tais colunas representavam uma valiosa instância legitimadora para os artistas, especialmente porque tinham grande influência sobre o público que movimentava o mercado de arte”.

A partir de 1990, o “cientista, físico e professor britânico Tim Burners-Lee desenvolveu um navegador ou *browser*, a *World Wide Web (www)*, a Rede Mundial de Computadores - Internet” (DIANA, s/d). Com isso, o subsequente surgimento de outros *browsers*, como o *Internet Explorer*, *Mozilla Firefox*, *Google Chrome*, dentre outros, transformou a forma como navegamos na internet. Em 1997, implantaram-se no Brasil as redes locais de conexão que ampliaram seu acesso aos usuários locais. Em seguida, apareceram os primeiros *websites*, *chats* e as redes sociais, “tornando a internet, a rede, ou teia global de computadores conectados” (DIANA, s/d). Desta forma, a internet possibilitou aos seus usuários, além da busca por informação em *websites* e portais de notícias “certa relativização do monopólio de produção de conteúdos midiáticos, vigente desde o surgimento dos meios eletrônicos” (CLEMENTE, 2010, p. 55). Isto ocorreu na medida em que democratizou a sua utilização “pelos mais diversos perfis de produtores/as, colocando no campo de discussão midiático um número expressivo de novos sujeitos enunciadore” (CLEMENTE, 2010, p. 55).

Se inicialmente no campo das artes os *weblogs* dava a possibilidade de os próprios artistas escreverem e divulgarem sua produção artística e seus portfólios, sem a necessidade de intermediadores, com a ascensão das redes sociais, a possibilidade de conexão entre o público em geral e os demais agentes do sistema das artes foi ampliada. Recuero (2008, *apud* CLEMENTE, 2010, p.37) explica que: “Quando uma rede de computadores conecta uma rede de pessoas e organização, é uma rede social”. Através dessas conexões, é possível formar “laços sociais, que, por sua vez, são formados através da interação social dos atores” (RECUERO, 2008) *apud* (CLEMENTE, 2010, p.37).

Fernanda Bruno (2020, p.244) explica que a começar em 2007, houve a chamada “plataformização da *web*”, o que fez com que sua “arquitetura informacional” passasse a ser

“dominada por filtros, algoritmos, interfaces e estruturas das grandes plataformas, como *Facebook*, *Google*, *Twitter*, o que envolve também *Instagram*, *YouTube*, *WhatsApp*. Para Braga (2021), há uma distinção entre a crítica de arte atual e a crítica de Arte Contemporânea. Enquanto na arte atual os dispositivos são usados para fomentar um “evento artístico ou uma obra de arte que gira em refluxo na rede” (BRAGA, 2021, p.92), e da repetição, na Arte Contemporânea eles são “uma forma de arte que profana os dispositivos, atuando para libertar as subjetividades” (BRAGA, 2021, p.92).

Agamben (2000) esclarece que um dispositivo é: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2104) *apud* (BRAGA, 2021, p.91). Não podemos esquecer que, além da plataformização, nossa experiência na internet é, hoje, completamente mediada por algoritmos que não só acompanham, mas induzem nossos comportamentos, como explica Bruno (2020, p.246):

Os processos algorítmicos efetuam tal seleção com base numa combinação de dados que incluem nossas interações, amizades, curtidas e nossos compartilhamentos, além de dados geodemográficos, endereços de IP, data das postagens e relações entre páginas etc. Esses dados são, por sua vez, cruzados e correlacionados segundo três princípios centrais da seleção de conteúdos e dos sistemas de recomendação online: popularidade (conteúdos mais comentados, curtidos e/ou compartilhados na plataforma), filtragem semântica (conteúdos similares aos previamente consumidos pelo usuário), filtragem colaborativa (conteúdos que pessoas similares costumam consumir).

Dessa maneira, as conexões estabelecidas entre as pessoas são também mediadas por nossos hábitos e condutas, o que gera então a formação de comunidades, através dos compartilhamentos e *likes* dados por nossos “seguidores”, nas redes sociais. É justamente esse engajamento que vem transformando a forma como o sistema das artes utiliza as redes sociais para compartilhamento de informações. Estas são, portanto, uma das formas de comunicação que se dá, potencialmente, entre pessoas ao redor do mundo. Para Manuel Castells (2002, p.18), fazemos parte da sociedade em rede, onde

a comunicação em rede transcende fronteiras, a sociedade em rede é global, é baseada em redes globais. Então, a sua lógica chega a países de todo o planeta e difunde-se através do poder integrado nas redes globais de capital, bens, serviços, comunicação, informação, ciência e tecnologia. Aquilo a que chamamos globalização é outra maneira de nos referirmos à sociedade em rede, ainda que de forma mais descritiva e menos analítica do que o conceito de sociedade em rede

implica. Porém, como as redes são selectivas de acordo com os seus programas específicos, e porque conseguem, simultaneamente, comunicar e não comunicar, a sociedade em rede difunde-se por todo o mundo, mas não inclui todas as pessoas. De facto, neste início de século, ela exclui a maior parte da humanidade, embora toda a humanidade seja afectada pela sua lógica, e pelas relações de poder que interagem nas redes globais da organização social.

Recentemente os artistas passaram a se inserir no mercado através da veiculação da obra em rede, se afirmando profissionalmente e ampliando as “possibilidades lucrativas para o circuito” (Hill, 2019, p.9). Essa mesma rede aproxima não só os indivíduos, mas também a própria produção artística e pode ser pensada através do conceito de mimeses, como exposto por Ranciére (2009, p.31-32):

a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações.

Com a comunicação entre as pessoas cada vez mais interativa e digital, Castells explica que as sociedades passaram do sistema de comunicação que conhecemos como “*mass media* para um sistema *multimídia* especializado, p. 24). Estas estão, de forma diversa e flexível, mais conectadas às diversas fontes de informação. Forma-se, então, de forma independente, “redes horizontais de comunicação” (2006, p.24), que são difundidas pela internet em nível global. E também o que Castells chama de “autocomandada” (2006, p.24), uma vez que geralmente é iniciada por indivíduos ou grupos, sem a mediação do sistema de mídia.

Claire Fontaine *apud* (FOSTER, 2020, p. 849, tradução nossa) comenta em conversa com Hal Foster que o artista é visto frequentemente como “um produto e uma marca<sup>73</sup>”, esta associada à indústria cultural e também como um exemplo do arquétipo criativo essencial para “o novo espírito do capitalismo”. Castells (2002) nos conta que, a partir dos anos 1980, houve um processo de reestruturação capitalista, devido ao desenvolvimento das tecnologias informacionais e sua consequente influência nas formas como hoje vivemos em sociedade: “De modo que o novo sistema econômico e tecnológico pode ser adequadamente caracterizado como ‘capitalismo informacional’” (CASTELLS, 2002, p.55).

---

<sup>73</sup>A product and a brand.

Dessa forma, a formação de redes, a comunicação autocomandada, e o capitalismo informacional vêm impactando a maneira com que o sistema das artes em geral utiliza essas ferramentas. Da difusão e do compartilhamento de imagens - de obras, exposições, bienais, feiras de arte, artistas, etc.-, à aproximação entre seus agentes, surgimento de comunidades, expansão do público até a comercialização de trabalhos artísticos, presenciamos uma recente revolução nesse sentido durante o período de isolamento social provocado pela Covid-19.

### **4.3. A recente supervirtualização do sistema das artes e seu impacto no mercado**

Em 2021, todo colecionador de arte é um colecionador de arte *online*.  
(ART COLLECTOR, 2021, tradução nossa<sup>74</sup>).

Em março de 2020, o período de isolamento social fez com que fosse necessário o fechamento das cidades e de seus museus, galerias, instituições e centros culturais e, conseqüentemente, as mostras, exposições, festivais e outros eventos presenciais foram cancelados. A mudança súbita em nossa maneira de viver alterou nossos hábitos e virtualizou a forma como nos relacionamos. Todo o sistema das artes foi impactado, como descreve a curadora Júlia Rebouças: “Os artistas e demais profissionais do setor da cultura não só viram suas atividades regulares serem interrompidas pelo tempo da pandemia, como imediatamente perceberam que se processava ali uma radical transformação no papel social da experiência artística” (REBOUÇAS, 2020, p.280).

Se até esse momento as galerias, as casas de leilões, as feiras de arte, os museus e as instituições brasileiras, geralmente, utilizavam seus *websites* e seus perfis em redes sociais para anunciar sua programação, para divulgar seus serviços, eventos e artistas e talvez parte de seus acervos, presenciamos uma supervirtualização de forma repentina, como única saída para driblar os impactos sofridos por todo setor cultural ao nível mundial. A transposição do mundo real para o virtual alterou não só a forma como consumimos bens culturais na condição de espectadores, com as *lives*, as exposições virtuais e os *online viewing rooms*, mas também fez com que o próprio mercado das artes ampliasse a implementação do *e-commerce*, que até então estava reduzido a algumas galerias virtuais e outras plataformas de vendas internacionais.

---

<sup>74</sup> In 2021, every art collector is an online art collector.

Edward Winkleman, em seu livro *Selling Contemporary Art* (2017), afirma que o desenvolvimento dos negócios de arte *online*, até aquele momento, estava normalmente atrelado à “democratização da arte, preenchendo a lacuna entre o mundo de elite dos principais colecionadores e o público em geral” (WINKLEMAN, 2017, p.166, tradução nossa<sup>75</sup>). Esse mercado não atingia os maiores colecionadores, uma vez que estes ainda realizavam suas compras através das casas de leilões e galerias. No entanto, vemos o reflexo do isolamento social e seu impacto recente na forma como consumimos *online*, no estudo realizado pela seguradora inglesa especializada em obras de arte, *Hiscox Online Art Report 2021* (O QUE LEVAR..., 2022):

as vendas online aumentaram durante a pandemia, de 4,8% em 2019 para 64% em 2020, considerando que 41% das pessoas que adquirem obras de arte pela primeira vez têm menos de 35 anos e preferem comprar de forma online. Desse nicho, 80% afirmam ter comprado, virtualmente, dois ou mais trabalhos nos últimos 12 meses.

Em 2019, a plataforma de venda *online* de arte *Artsy* produziu o primeiro *The Online Art Collector Report*, em que entrevistou colecionadores que até aquele momento já haviam adquirido alguma arte de *forma online*, o que correspondia a 9% do mercado *online* como um todo. Em 2020, esse número subiu para 25% e no mais recente relatório, lançado em 2021, o *Art Collector 2021: An Artsy Report* afirma que hoje “todo colecionador de arte é um colecionador de arte *online*” (ART COLLECTOR, 2021, p. 3, tradução nossa)<sup>76</sup>.

A pesquisa da *Artsy* entrevistou 2,290 pessoas, entre eles 72,3% eram homens, residentes em 60 países. Ela definiu como colecionadores “quem já havia comprado arte múltiplas vezes e que tenham gasto pelo menos U\$10 mil em arte em 2019 ou em 2020, ou esperavam gastar o mesmo valor em 2021”. Desta forma, os dados compilados pela pesquisa incluem 765 respostas<sup>77</sup>, em que 139 foram denominados *Next-generation Collectors*, ou colecionadores da Nova-geração. Se em 2019 64% dos colecionadores responderam já ter adquirido arte *online*; em 2020, esse número subiu para 84%; quando considerados os colecionadores da Nova-geração<sup>78</sup>, esse número sobe para 91% (Gráfico 26).

---

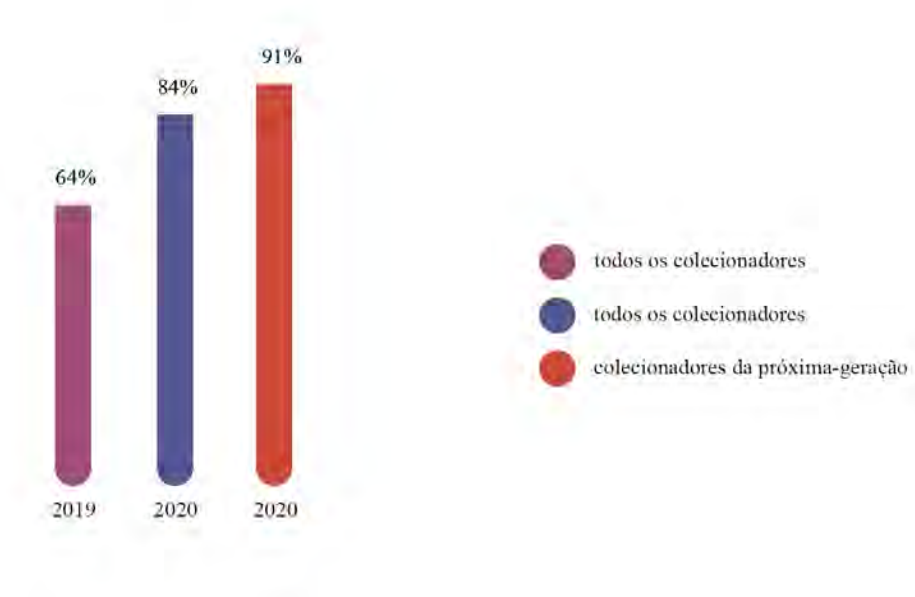
<sup>75</sup> Democratization of art, bridging the gap between the elite world of top collectors and the general public.

<sup>76</sup> every art collector is an online art collector.

<sup>77</sup> 45% das respostas foram de colecionadores baseados nos Estados Unidos

<sup>78</sup> Os colecionadores da Nova geração são aqueles que começaram a comprar arte entre 2018-2021 e que tenham gasto US\$10 mil ou mais ao longo de pelo menos um ano durante esse período (ART COLLECTOR 2021, p. 14).

**Gráfico 26** – Colecionadores que compram arte *online*



Fonte: ART COLLECTOR 2021.

Mais da metade das obras vendidas de maneira presencial ou *offline* foi primeiramente descoberta de forma *online* pelos colecionadores (64%), o que sugere a importância, em termos de visibilidade, de se ter o acervo digitalizado por artistas, galerias, casas de leilão ou *marketplaces*.

A transparência dos preços também foi apontada como algo essencial para a venda de arte *online* por 62% dos colecionadores, o que indica a necessidade de uma mudança radical no comportamento dos agentes do sistema que controlam e divulgam os preços. Se até as últimas décadas, poucos tinham o poder de controlar os preços e de decidir quem tinha ou não a oportunidade de comprar obras, mantendo o “mercado confinado a grupos da elite, colocando um teto para o seu crescimento”, hoje essas práticas estão cada vez mais fora de sintonia com as necessidades e expectativas dos compradores” (ART COLLECTOR, 2021, p. 5, tradução nossa)<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> A small number of industry gatekeepers control price data and have the power to decide who does and doesn't get the opportunity to purchase works, were standard practice in the art industry for the last few decades and kept the market confined to elite groups, putting a ceiling on its growth. But these practices are increasingly out of step with buyers' needs and expectations.

No Brasil, o Projeto Latitude, idealizado pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) e desenvolvido pela Além Consultoria em Cultura, em colaboração com a *Meridiano/Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo*, Argentina, *Sísmica/Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo*, Chile, e a feira *ArtBO/Cámara de Comercio de Bogotá*, Colômbia, analisou o impacto da pandemia no mercado de arte brasileiro entre janeiro e setembro de 2020. A pesquisa entrevistou 54 agentes do mercado brasileiro, 58% dos respondentes disseram que, no período entre janeiro a março daquele ano, o volume de negócios era igual ou superior ao ano anterior, 56% que houve uma variação negativa entre abril e junho e 55% informaram que houve uma recuperação do mercado e uma variação positiva no terceiro trimestre no ano, entre julho e setembro de 2020. Dentre as galerias, 83% disseram ter participado das feiras *online*, formato adotado por inúmeras feiras ao redor do mundo durante a pandemia, incluindo a SP-Arte e a ArtRio no Brasil. A pesquisa concluiu que:

o impacto da pandemia foi mais grave para as empresas que movimentam um maior volume de recursos, que trabalham com um ticket médio mais elevado, marcam presença nas feiras de maior prestígio e que têm maior inserção internacional. As pequenas estruturas, supostamente mais frágeis, tiveram melhor desempenho e registraram perdas menores do que o grupo das galerias com as maiores receitas. (APESAR DA..., 2022).

Em Belo Horizonte, nenhuma das galerias primárias participou da ArtRio em 2020 (ARTRIO..., 2020). Já em 2022 (CONFIRA..., 2022), a ArteFASAM Galeria de Arte, Periscópio Arte Contemporânea e Rodrigo Ratton Galeria participaram da feira carioca. Já na SP-Arte, a AM Galeria de Arte, Galeria Murilo Castro, Periscópio Arte Contemporânea e a Rodrigo Ratton Galeria participaram da primeira edição da SP-Arte Viewing Room em 2020 (CONHEÇA..., 2020). Já em 2021, a AM Galeria de Arte e a Rodrigo Ratton Galeria participaram da feira em sua reabertura presencial e nenhuma participou da edição virtual, a *Viewing Room* (CONHEÇA..., 2021). Neste ano, em 2022 (EXPOSITORES, 2022), a Galeria Celma Albuquerque, Manoel Macedo, Periscópio Arte Contemporânea e a Rodrigo Ratton Galeria participaram da feira paulista. Embora parte das galerias de Belo Horizonte tenha investido na participação de feiras nacionais nos últimos três anos, incluindo feiras não listadas acima, estas representam uma pequena parcela se comparadas ao número de galerias atuantes na cidade.



No que diz respeito à presença *online* das galerias primárias mencionadas no item 2.5.1 desta tese, somente a Galeria Murilo Castro e a Gal Arte & Pesquisa disponibilizam, desde o final de 2020 e início de 2021, informações como o artista, técnica, dimensões, edição e preços sobre as obras de seus artistas representados em seu acervo nos seus *websites*. As demais ainda seguem o modelo, descrito por Winkleman, como sendo o utilizado por grande parte do mercado de Arte Contemporânea entre 2008 e 2015: um *website*, cujo domínio seja fácil de ser lembrado, uma presença das galerias em páginas de redes sociais, como *Facebook* e *Instagram*, que promovam seus artistas, exposições e eventos, e talvez uma presença em *marketplaces* de arte (2017, p. 165), como as plataformas internacionais *Artsy*, *Artnet* ou a brasileira *Blombô*. É importante mencionar que algumas galerias adotaram o formato de exposições virtuais ou *online viewing rooms* a partir do período de isolamento social e utilizam as redes sociais para efetuar vendas diretas, no entanto, não é possível mensurar ainda o impacto exercido por essas estratégias adotadas nos últimos dois anos.

Isso também pode ser dito a respeito dos museus e das instituições culturais localizadas na Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH) que ainda utilizam seus *websites* como plataforma somente para divulgação de sua programação atual e/ou futura e seus serviços prestados, com pouca informação sobre os eventos passados - o que impossibilita um registro histórico das mostras e das exposições realizadas em seus espaços, por exemplo. Ao analisarmos os *websites* desses 22 museus e instituições culturais<sup>80</sup>, em setembro de 2022, (Apêndice G - Visibilidade em *Websites*) concluímos que duas galerias não têm *websites*, duas estão com seus sites fora do ar devido ao período eleitoral. Entre as 18 restantes, que têm páginas na *web*, metade deles não mantém no ar informações sobre as exposições realizadas no passado, somente 55,6% informam sobre os eventos em cartaz e 27,8% divulgam sua programação futura (Gráfico 27).

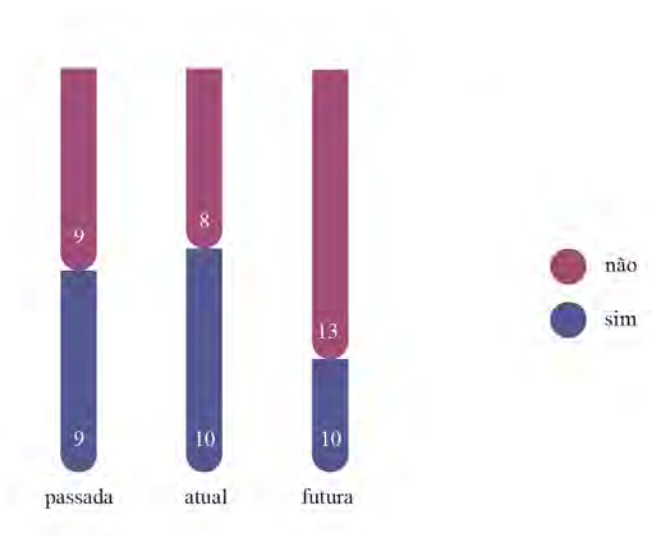
Dessa forma, entende-se que apesar da recente supervirtualização do sistema das artes em nível mundial e seu consequente impacto nele, isto não se refletiu de forma sistematizada nas práticas utilizadas pela maior parte das galerias, museus e instituições em um nível local.

---

<sup>80</sup> Museu Histórico Abílio Barreto, Museu de Arte da Pampulha, Museu Mineiro, Instituto Amilcar de Castro, Sesi Museu de Artes e Ofícios, Instituto Inhotim, Museu Inimá de Paula, Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes e Câmera Sete), Galeria de Arte do Minas II, BDMG Cultural, Galeria de Arte da Cemig, Centro Cultural UFMG, Centro Cultural Sesiminas, Galeria de Arte da ALMG, Galeria de Arte da Copasa, Casa do Baile, Casa Fiat de Cultura, Memorial Vale, Sesc Palladium - Galeria, CCBB-BH, Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube e Museu Casa Kubitschek.

Compreender como os artistas atualmente em atividade utilizam a internet é um dado importante quando se pretende alcançar os demais agentes do sistema.

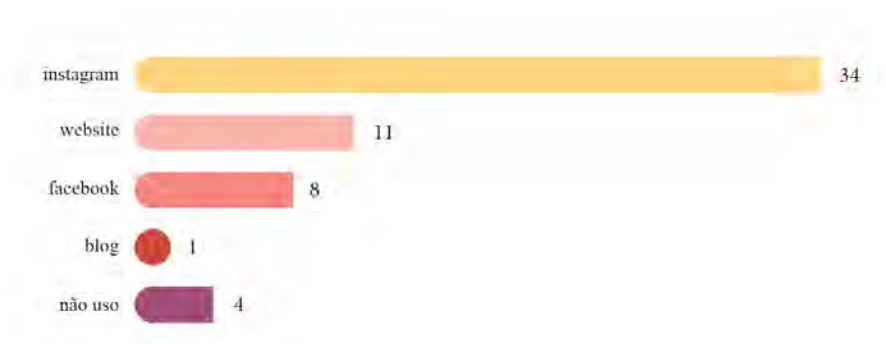
**Gráfico 27** – Informações nos sites das instituições sobre programação passada, atual e futura



Fonte: elaborado pela autora.

Paralelamente à crescente virtualização do sistema das artes das artes como um todo nas últimas décadas, houve também uma transformação na forma como os artistas estão presentes na internet. Nas entrevistas que realizamos com 38 artistas em Belo Horizonte, detalhadas no item 2.4 desta tese, 96% afirmaram usar as redes sociais e a internet para divulgar sua produção artística; sendo a rede social de compartilhamento de imagens e vídeo, *Instagram* a mais popular, seguida pelos *websites*, que usualmente são usados para divulgar o portfólio dos artistas, e a rede social *Facebook* (Gráfico 28).

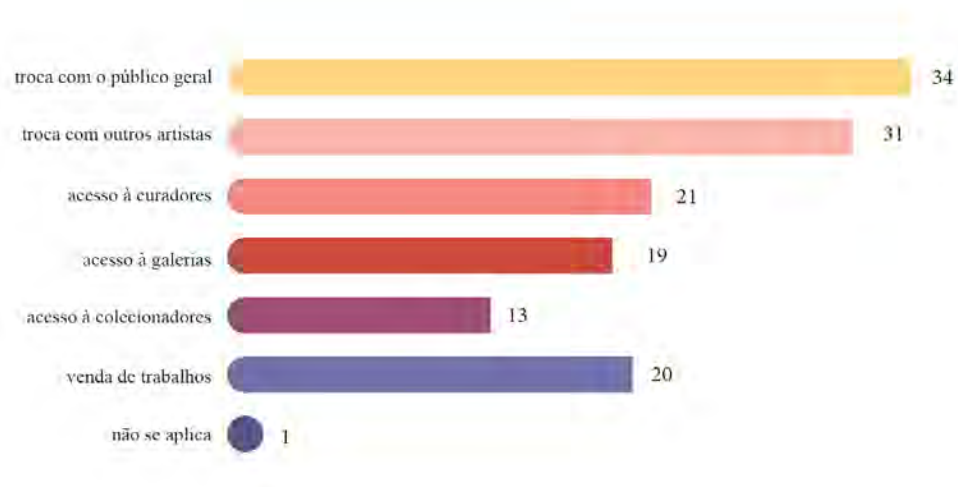
**Gráfico 28** – Você usa as redes sociais / internet para divulgar seu trabalho?



Fonte: elaborado pela autora.

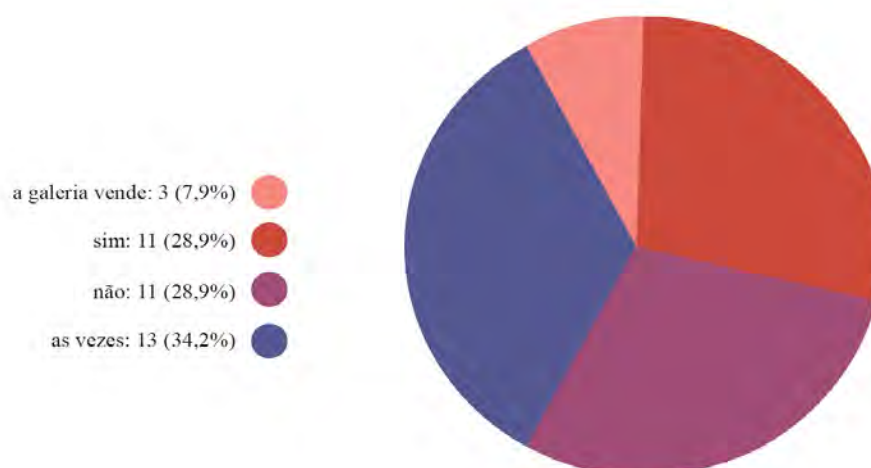
A criação de redes, a troca e o acesso aos demais agentes que integram o sistema das artes, como outros artistas, colecionadores, curadores e galeristas, bem como a aproximação com o público em geral e a possibilidade de comercialização dos trabalhos feita de forma direta, estão apresentados no Gráfico 29. No tocante ao acompanhamento da produção artística de outros artistas, via internet, todos os artistas entrevistados disseram que utilizam os *websites* e redes sociais com essa finalidade.

**Gráfico 29** – Em sua opinião, quais os principais benefícios de divulgar seus trabalhos via internet?



Fonte: Elaborado pela autora.

**Gráfico 30** – Você vende seus trabalhos pela internet?



Fonte: Elaborado pela autora.

Ao serem questionados sobre a utilização da internet como canal de vendas de seus trabalhos, 71,1% dos artistas relataram que efetuam vendas pela internet, sendo 28,9% de forma esporádica e 7,9% através de suas galerias (Gráfico 30).

Podemos concluir, então, que a relação entre o sistema das artes e o público em geral vem se transformando ao longo das últimas décadas. A internet vem possibilitando o acompanhamento da produção artística entre seus diversos agentes e ampliando o acesso direto entre os artistas, sem a necessidade de intermediação. Se, por um lado, isso possibilita o aumento da divulgação dos trabalhos e a potencial circulação e de venda de obras de arte; por outro, devemos ficar atentos à forma como essa comunicação é efetuada, já que ela é caracterizada muitas vezes pela informalidade.

#### **4.4. Mercado, valor, consumo e colecionismo**

Em um nível, o mercado de arte é entendido como oferta e demanda de arte, mas em outro, é uma economia de crença. “A arte só vale o que alguém está disposto a pagar por ela” é o clichê operacional. Sarah Thornton (2009, p. 11, tradução nossa)<sup>81</sup>

O mercado de arte, parte integrante do sistema das artes, é onde o público se depara com a obra de arte do ponto de vista do consumo; “onde se opera a transmutação de um bem cultural de alta dignidade em simples mercadoria, sujeita às variações da lei da oferta e da procura” (PINHO, 1989) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p.43).

Sabemos que, até a comercialização de obras de arte pela internet, o valor monetário de uma obra era caracterizado pela falta de transparência, em que somente os resultados das vendas públicas, ou seja, aquelas realizadas pelas casas de leilões eram divulgadas (MOULIN, 2007, p.38) em nível mundial, e influenciavam na “avaliação e reputação dos artistas” (MOULIN, 2007, p.51).

A compra das obras pelo público colecionador, por sua vez, lhes confere prestígio, através dos preceitos culturais propagados: “Originalidade, significado histórico, beleza, superioridade social, resistência às convenções, liberdade” (SIEGEL, 2010) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p.43). Para Hochleitner, o processo de compra se dá, por um lado, pelo “reconhecimento da

---

<sup>81</sup> On one level, the art market is understood as the supply and demand of art, but on another, it is an economy of belief. “Art is only worth what someone is willing to pay for it” is the operating cliché.

necessidade, busca e informação, avaliação de alternativas, decisão de compra e comportamento pós-compra”. Por outro, leva-se em conta também os “fatores culturais (percepções, referências e comportamentos aprendidos), sociais (seus grupos de referência), pessoais (idade, renda, estilo de vida, personalidade) e psicológicos (motivação, aprendizado, percepção, crenças e atitudes)” (HOCHLEITNER, 2015, p.41).

Sendo assim, o público em geral que adquire obras de arte, seja de forma sistemática ou não, é parte intrínseca do mercado: “O mercado somos nós. O mercado são as pessoas que vivem nos centros urbanos. Não há nada que elas façam, que elas consumam, que elas respirem que não seja mercado” (HILL, 2019, p.9). O mercado é também a parte que não só legitima a obra de arte, como também a que a comercializa: os artistas, os leilões, as galerias de arte primárias e secundárias, os *art advisors*, os marchands, os bazares e as feiras de artes.

Michael Findlay, autor do livro *The Value of Art*, nos conta que há três motivos para se colecionar arte: “O amor genuíno pela arte, as possibilidades de investimento, ou sua promessa social” (FINDLAY, 2012, p. 108, tradução nossa)<sup>82</sup>. Normalmente o colecionismo é fruto da combinação desses três fatores. Findlay afirma que “todas as obras de arte têm potencial para valor comercial, valor social e valor essencial. Mas nenhum desses valores é constante; todos são aumentados ou diminuídos pelos costumes e gostos flutuantes de diferentes épocas e culturas” (FINDLAY, 2012, p. 112, tradução nossa)<sup>83</sup>.

Como vimos nos capítulos anteriores desta tese, a arte é legitimada através de uma série de construções simbólicas cujo valor monetário lhe é atribuído a partir de um conjunto de convenções artísticas. Segundo Katya Hochleitner (2015, p.39), para se calcular o valor de uma obra, em especial uma pintura

podemos considerar como determinantes [...]: notoriedade ou prestígio do pintor, tema, fase da pintura, técnica utilizada, qualidade da pintura em relação a outras do mesmo autor (desenho, colorido, composição, feitura e expressão) (HOCHLEITNER, 2015, p.39)

---

<sup>82</sup> A genuine love of art, the investment possibilities, or its social promise.

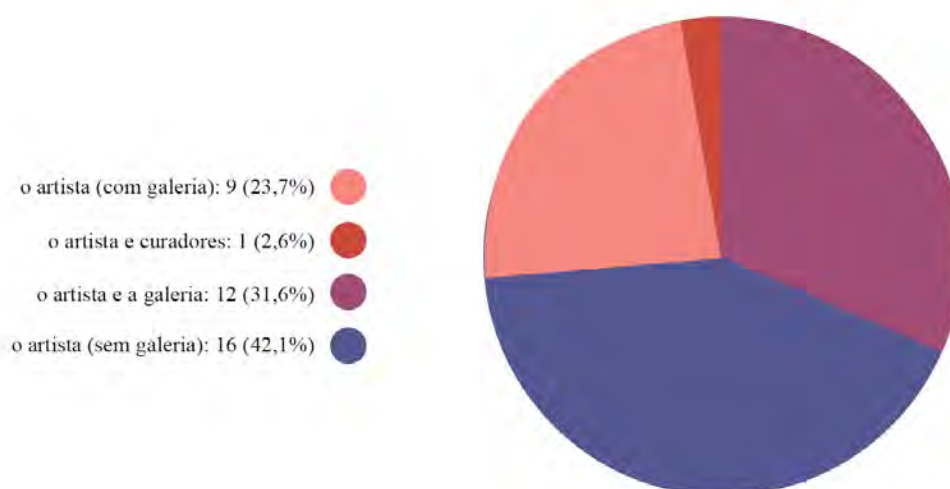
<sup>83</sup> All works of art have the potential for commercial value, social value, and essential value. But none of those values are constant; all are enhanced or diminished by the fluctuating mores and tastes of different times and cultures.

Pinho (1989) *apud* (HOCHLEITNER, 2015, p.39) complementa e diz que outros aspectos físico também influenciam o valor como as “dimensões do quadro, estado de conservação (ótimo, bom, danificado, restaurado), assinatura, proprietários anteriores, idoneidade do vendedor” bem como a “documentação e histórico da tela em exposições, o local onde está sendo comercializada”.

Nos fatores mencionados por Hochleitner e Pinho, levam-se em consideração, principalmente, obras do mercado secundário, uma vez que itens descritos como o “estado de conservação”, os "proprietários anteriores”, a “idoneidade do vendedor” ou até mesmo a “assinatura” são fatores que podem ser atribuídos especificamente a obras que estão no mercado de revenda, já que no mercado primário a obra é adquirida pela primeira vez, diretamente com o artista ou através de outros agentes comerciais intermediários atuantes no sistema.

Como forma de entender como se atribui o valor comercial às obras dos artistas em produção, ou seja, quem faz parte do mercado primário de Belo Horizonte, perguntamos aos artistas entrevistados quem faz a precificação dos trabalhos (Gráfico 31) e quais são os critérios utilizados para tal (Gráfico 32).

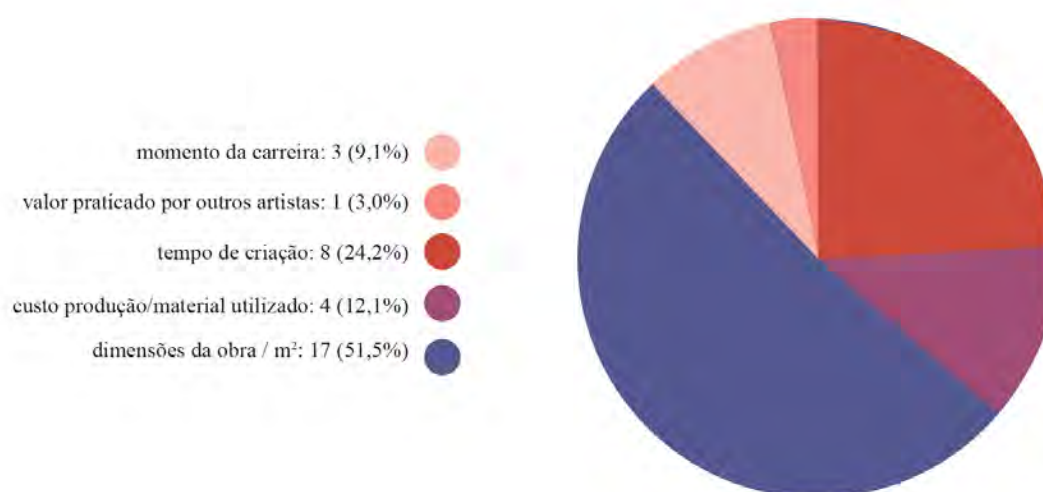
**Gráfico 31** – Quem faz a precificação dos seus trabalhos?



Fonte: Elaborado pela autora

No Gráfico 31 vimos que entre os 25 artistas que afirmaram decidir sozinhos sobre a precificação de seus trabalhos, somente nove (23,7%), entre os que possuem representação comercial, o fazem sem o auxílio de suas galerias; os demais 13 artistas (34,2%) responderam que eles, em conjunto com algum agente do sistema (galerias ou curadores), precificam seus trabalhos. Conseqüentemente, o valor atribuído a uma obra é, na maior parte das vezes, fruto de uma decisão coletiva, que passa não só pelo artista, mas por sua galeria, curadores e outros agentes do sistema. Como descrito por Findlay (2012, p. 175, tradução nossa)<sup>84</sup>, “usualmente o artista e seu ‘dealer’ se reúnem para decidir o preço inicial da obra antes de ser oferecida aos seus primeiros compradores”.

**Gráfico 32** – Quais critérios você e ou a galeria usam para precificar seu trabalho?



Fonte: Elaborado pela autora

No tocante aos critérios utilizados para auxiliar na valoração das obras, conforme demonstrado no Gráfico 32, mais da metade (51,5%), responderam que a dimensão da obra é um dos fatores determinantes para se calcular o preço; dentre eles, seis artistas (35,3%) afirmaram precificar a obra utilizando como base valor x m<sup>2</sup> da obra. Oito artistas (24,2%) responderam que o tempo e a “energia” despendida na criação também são um fator determinante; seguidos por quatro (12,1%) que declararam considerar também o custo de produção ou material utilizado na criação do trabalho; outros três (9,1%) reiteraram que é

<sup>84</sup> Usually the artist and dealer get together to decide the initial price of the work before it is offered to its first buyers.



importante também considerar o momento atual de suas carreiras. As respostas obtidas na pesquisa corroboram com os principais fatores levados em consideração por Findlay “O mercado primário remunera o artista por sua habilidade e tempo, mais o custo de levar o produto ao mercado.” (2012, p.169, tradução nossa)<sup>85</sup> Acrescidos dos fatores: além do tamanho da obra, bem como seu custo de produção, a depender da mídia usada pelo artista, e a tiragem de edições limitadas (FINDLAY, 2012).

Basbaum (2021, p.143) atenta para o fato de que “o valor da obra de arte não é simplesmente traduzível automaticamente em um valor econômico”. Ou seja, a relação entre o preço de uma obra, seu “valor artístico e os demais valores associados à produção da obra de arte” nem sempre são correspondentes. Desta forma, leva-se em consideração, além dos critérios exemplificados acima, a “oferta, demanda e o marketing” (FINDLAY, 2012, p. 263, tradução nossa)<sup>86</sup>.

Por mais que não seja possível tabelar os preços praticados na venda de obras artísticas, sua precificação

segue uma metodologia que pode ser vista em praticamente todas as galerias. Deste modo, compreendemos por que os galeristas não devem ser pensados apenas como simples intermediários entre o artista e o colecionador. Para além deste papel, sua atividade visa o manejo do mercado como um todo (ASSIS, 2016, p.47).

No entanto, podemos concluir que:

- obras de artistas que não são representados por galerias normalmente são mais acessíveis do que as daqueles já inseridos no mercado primário, uma vez que a compra é feita diretamente do produtor, sem agente intermediário;
- obras de artistas emergentes, ou seja, aqueles que estão em início para o meio de carreira e em produção, são geralmente mais acessíveis do que os trabalhos de artistas consagrados, reconhecidos local, nacional e/ou internacionalmente<sup>87</sup>;

---

<sup>85</sup> The primary market provides direct payment to the artist for his or her skill and time, plus the cost of bringing the product to the market.

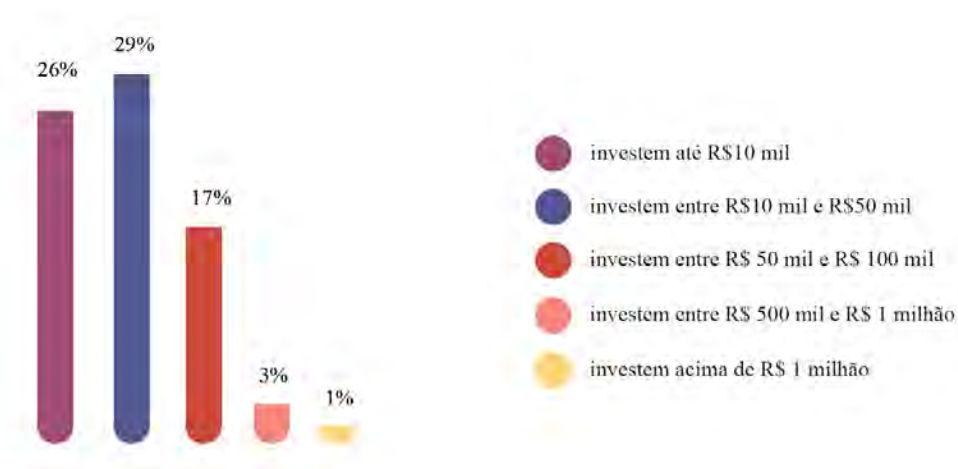
<sup>86</sup> The price of art, whether sold in the primary or the secondary market, is governed by supply, demand, and marketing.

<sup>87</sup> Cabe ressaltar que há sempre a possibilidade de o artista ser rapidamente inserido e legitimado pelo mercado e, em pouco tempo, sua obra sofrer uma rápida valorização.

- obras em formatos menores têm menor valor se comparadas à obras cujas dimensões são maiores;
- obras cujo custo de produção é alto, como pinturas à óleo, esculturas em cobre, bronze ou ouro ou que utilizam materiais nobres são normalmente menos acessíveis que comparadas a desenhos feitos em grafite, nanquim, lápis de cor, aquarela, guache, tinta acrílica etc. em papel;
- o valor de obras reproduzidas ou reproduzíveis, como gravuras, fotografias, esculturas etc. (e cuja tiragem é superior a uma unidade) varia de acordo com a tiragem disponível, sendo as reproduções limitadas mais onerosas das que as ilimitadas: quanto menor a tiragem maior seu valor;

Portanto, podemos entender o porquê de as galerias primárias representarem uma parcela de artistas emergentes e, sempre que possível outra parcela de artistas mais conhecidos, pois desta forma atinge-se um público potencial maior de colecionadores. Hochleitner afirma ser frequente que colecionadores invistam inicialmente: “em obras de menor valor até adquirirem sua primeira obra importante. A partir daí tornam-se mais focados, centrando-se em um, dois ou três campos de interesse” (HOCHLEITNER, 2015, p.58). Sendo assim, jovens artistas são “capazes de mobilizar uma nova geração de colecionadores” (MOULIN, 2007, p.56).

**Gráfico 33** – Perfil de investimento dos colecionadores privados brasileiros



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados de Maciel, 2022.

O professor, galerista e pesquisador Nei Vargas, gestor do grupo *Coleções em Conexão* realizou uma pesquisa com 201 colecionadores de arte e explica que a maior parcela de colecionadores privados no Brasil, está composta pelas classes média e média alta, “desmistificando a visão segundo a qual colecionar é uma prática dos muito ricos”. (VARGAS, 2022). O Gráfico 33 apresenta o perfil de investimento dos colecionadores brasileiros de acordo com Vargas.

Vargas (2022) ressalta ainda que grande parte dos colecionadores investe em obras de jovens artistas emergentes e 97% das coleções são compostas por obras de artistas brasileiros, devido a questões relacionadas ao acesso à produção internacional, à alta cotação do Dólar ou Euro, bem como ao alto valor de taxas de importação, entre outras.

Independente do valor investido, uma coleção de arte é resultado de uma “visão pessoal”, uma seleção individual única de obras cujo significado coletivo é construído ao longo de uma vida. Colecionar se dá pelo “gosto pela arte e vontade de estilização do ambiente de vida, que funcionam como meio de autoafirmação social, maneira de exibir sua posição, e de realçar o prestígio dos poderosos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 322).

Como declara o curador, colecionador e crítico de arte Guy Brett, colecionam-se, pois

o tempo de viver com uma obra de arte difere do tempo de vê-la em uma exibição ou museu. “Ver” não é o mesmo que “morar com”. A fenomenologia, ou fisionomia, dessa diferença deveria ser mais estudada. Supomos que tudo que se escreve sobre arte se baseia em algum tipo de “visita” a uma obra de arte, a um incidente na vida, e não a um acompanhamento dessa obra. (BRETT, 2005, p.161).

Uma parcela das pessoas coleciona como forma de diversificar seus investimentos financeiros, revendendo suas obras, uma vez valorizadas, em leilões de arte e galerias secundárias. A outra parcela coleciona pelo amor à arte, para se conviver com uma obra e doá-la a museus, para expô-la em mostras destinadas ao grande público, para estabelecer relações com os agentes do sistema, para fomentar a produção de artistas. (ASSIS, 2016, p.27). Seja colecionando, ou visitando exposições de arte em bienais, galerias, museus, instituições culturais, feiras de arte, bazares e ateliês de artistas, acompanhar e consumir obras de artistas contemporâneos é uma maneira de incentivar sua pesquisa e produção artística e remunerá-los pelo seu trabalho.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O inacabamento faz parte da continuidade.”  
Júlia Panadés

“Entre o local e o global, o *menor* como resistência possível.”  
(DOS ANJOS, 2017, p.155).

Refletir sobre o funcionamento do sistema das artes em Belo Horizonte, que tenha como ponto de partida a elaboração da prática artística e os desafios encontrados pelos artistas em atividade hoje é, antes de tudo, entender o lugar de resistência em que grande parte desses profissionais se encontra no mercado de trabalho. É perceber também o quão ampla é a rede de agentes que contribuem e atuam, de forma constante e, muitas vezes, independente, para o funcionamento, o desenvolvimento e a manutenção desse sistema.

Assistimos, desde a posse do atual presidente da República (2019-2022), Jair Messias Bolsonaro, em 1º janeiro de 2019, a extinção do Ministério da Cultura e o consequente desmonte das políticas públicas culturais. O impacto no financiamento e no desenvolvimento cultural de nossa sociedade se deu devido à redução orçamentária que até então era disponibilizada e destinada a diversos projetos culturais.

Pensar a condição contemporânea do artista que “excede a produção de objetos ou obras exibindo fluência, deslocamento e mobilidade como valores” (BASBAUM, 2020, p.11), bem como o desenvolvimento de estratégias e ferramentas de (auto)inserção no mercado da artes, “é uma prática que se caracteriza pela ação/intervenção sobre circuitos mediadores de sua funcionalidade e atuação. Deslocar-se através de relações e redes compreendendo a si próprio como resultado dessa dinâmica.” (BASBAUM, 2020, p.11).

Dinâmica essa que é composta e estabelecida pelos “sistemas” da arte que atuam de forma interdependente na legitimação da arte e do artista, e que, por mais que “se fale em uma ou outra instância legitimadora isoladamente, na verdade elas não existem de maneira autárquica, mas formam uma complexa rede, da qual todas dependem, pois, se existirem somente fora de tal ambiente não serão creditadas” (DINIZ, 2008, p. 154). Assim, garantir a pluralidade da cena artística local é “abarcado com mais abrangência as infinitas formas de arte que existem” (DINIZ, 2008, p. 154).

A implementação do sistema das artes brasileiro e a formação do sistema belo-horizontino foram apresentados no Capítulo 2. A rede legitimadora da arte presente na capital é demonstrada com o intuito de esclarecer os possíveis caminhos percorridos pelo artista uma vez dentro do sistema.

A relevância do trabalho desempenhado pelas galerias de Arte Contemporânea, a aceitação e as relações comerciais estabelecidas entre os artistas e o público são indispensáveis no processo de ativação do mercado das artes, principalmente, em um contexto local. Agem como uma “espécie de termômetro das coisas novas, assim como da possibilidade de testar determinadas obras para a visibilidade pública” e são “nelas, em várias ocasiões, que ocorre o teste para a visibilidade, o primeiro confronto da obra” (FIDELIS, 2021, P.128), especialmente, de artistas jovens e emergentes com os colecionadores locais. Seja pela parceria efetivada com os artistas ou até mesmo pela possibilidade de expansão do seu público consumidor, as galerias investem na carreira do time de artistas que representa cada uma a seu meio. Todavia, cabe aqui ressaltar a inevitabilidade de se instituir acordos que vão além do compromisso verbal, através da assinatura de contratos de representação de artistas ou até mesmo de consignação de obras, como forma de registrar os “combinados” e evitar qualquer expectativa ou mal entendido entre funções a serem exercidas por cada parte.

O levantamento realizado de forma a estabelecer o perfil dos artistas representados pelas galerias demonstra sua iniquidade. Comprovamos, aqui, a necessidade da tomada de consciência e a primordialidade de se reparar as injustiças em relação à sub-representação não só de artistas mulheres, mas principalmente daqueles negros e indígenas. Apesar de não haver dados oficiais, entendo que a mesma questão se aplica também a pouca representação de artistas LGBTQIAP+. É necessário um estudo mais aprofundado como forma de enumerar essa disparidade. Posto isso, as galerias, seus diretores artísticos e curadores, assim, têm o dever, enquanto agentes legitimadores, em combater a desigualdade de gênero e raça, escutando os:

movimentos negrxs e trans no que diz respeito a branquitude e cisgeneridade, essas violentas condições estruturais e sistemáticas, que ditam normas e garantem privilégios a muitas pessoas cisbrancas, por meio do estabelecimento de certo habitat de um lugar dado como “natural”, socialmente construído ao longo dos períodos “coloniais” e “imperialistas” e que segue vigente nos tempos atuais. (ALTMAYER, 2021, p. 483).

Essa escutar seria uma forma de apresentar ao público belo-horizontino uma produção artística mais plural e diversa, incentivando o desenvolvimento e a inserção de artistas locais no mercado.

Belo Horizonte possui atualmente mais de 20 museus e instituições culturais que apresentam toda ou parte de sua programação voltada para as artes visuais. Nos últimos anos acompanhamos a implantação de novos espaços culturais na cidade e seu impacto no amadurecimento do sistema de artes local. Entretanto,

a falta de constância/continuidade da política cultural é um problema tão real que até parece sandice. Um dado do nosso meio de arte, por exemplo, é a falta de coleções, incluídas aquelas sobre arte brasileira. Talvez as curadorias tivessem outro papel no Brasil se tivéssemos essas coleções. (...) Temos muita falta no Brasil não só de biblioteca, como também de documentos primários. A cada pesquisa que começamos, é como se tivéssemos partindo de uma terra meio vazia. (FERREIRA, 2020, p. 62).

Por conseguinte, devem refletir não só acerca de sua programação anual, mas, em um futuro próximo, desenvolver estratégias de como aprimorar o registro e a discussão crítica em torno das ações realizadas. Como aponta Alves (2021, p.211), “frequentar exposições de arte é um direito do cidadão, as mostras de arte não podem se tornar eventos apenas para o consumo rápido como se os trabalhos de arte não tivessem história, passado ou futuro”.

Tão importante quanto financiar e apresentar mostras e exposições de artistas em seus espaços expositivos é refletir como ampliar na mídia local/nacional o espaço para divulgar e pensar criticamente sobre seus programas uma vez que “além de ser uma instância de legitimação de larga abrangência, extrapolando o sistema de arte, a mídia exerce, também para o campo artístico, um papel relevante.” (DINIZ, 2008, p.131).

Tanto as instituições quanto as galerias comerciais precisam criar oportunidades de trabalhos para jovens e novos curadores. Cabe lembrar que: “em realidades tão diversas, é preciso compreender que são muitos os olhares possíveis para analisá-las” (HARAWAY, 1995) *apud* (ALTAMAYER, 2021 p. 483). Pretende, assim, garantir uma multiplicidade de aproximações acerca da elaboração artística, ampliando o que se é elaborado no Brasil, uma vez que “todo artista, a partir de um momento razoável de constituição de linguagem, tem direito a ser lido crítica e curatorialmente.” (HERKENHOFF, 2020, p.27).

Há necessidade de se mover em direção contrária à homogeneização, com assertivas que “constantemente reiteram a ideia de que o local não é somente o sítio da subjugação por um global triunfante, sendo também o lugar de onde frequentemente se confronta aquela subordinação e se reforçam ou se recriam modos de vida diferentes” (DOS ANJOS, 2017, p.155). É mediante o encontro entre a Arte Contemporânea e um público cada mais heterogêneo que permitirá

pensarmos o mundo de uma maneira sofisticada, graças à qualidade das obras e da produção intelectual de diversos pensadores e curadores mundo afora. Vivemos num contexto muito rico para pensar a cultura e a sociedade atuais, porque a arte alargou muito o próprio campo, ela se tornou um grande laboratório multidisciplinar no qual podemos pensar com poesia, através dela, ou unir poesia e pensamento. A arte não só emociona e surpreende, ela organiza poética e intelectualmente aquilo que já pressentimos e que nos atravessa. A arte nos torna mais atentos, proporciona uma nova percepção do mundo e quem sabe também nos dará esperança de continuar. (DUARTE, 2020, p.96).

Ao entendermos que o sistema das artes hoje “foi construído através de um conjunto de convenções que se estabeleceram no universo da cultura” (FIDELIS, 2020, p.129), e que tal sistema não pode ser visto de forma engessada. O contexto local, onde esse sistema está estabelecido, tampouco pode ser esquecido, pois “é num dado território físico que se processam interações que levam a visões de mundo. Ao mesmo tempo, contextos não são estáticos, mas se modificam com os sucessivos atravessamentos e interações” (TEJO, 2021, p.365).

Compreendemos no Capítulo 3 quais são as possibilidades que o sistema de artes de Belo Horizonte oferece aos artistas atuantes em Minas Gerais, a partir de sua formação e da validação acadêmica. Quais os desafios enfrentados por eles, no tocante aos processos de custeamento de suas produções. Compreendemos também suas expectativas em relação à representação comercial e à inserção no mercado de artes local. Por mais que saibamos que somente uma pequena parcela de artistas se inserirá no mercado, através da representação comercial em uma galeria de arte, esse ainda é o desejo da grande maioria.

No entanto, é sempre importante lembrar que:

a existência de tantos milhares de artistas nunca será em vão, portanto. Suas obras e ações vão contribuindo para o desenvolvimento dos sistemas de arte menores dos quais diretamente fazem parte, e tais sistemas menores, juntos, vão formar o sistema maior, e este, por sua vez, gerará os discursos quase mundialmente aceitos acerca da arte, que, numa relação recursiva, voltarão a agir sobre esses sistemas menores, até que, de alguns deles, surjam artistas cuja qualidade e reputação os legitimará diante



dos sistemas maiores, que então utilizarão suas obras como base para inventar mais uma “etapa” da história da arte e assim sucessivamente. (DINIZ, 2008, p. 157).

Sendo assim, a movimentação gerada por artistas está além da elaboração de suas pesquisas artísticas individuais. Ganha força também a partir de suas atuações em rede ao desempenharem papéis de produtores culturais, por exemplo. Como proponente de iniciativas independentes, gestor de espaços autônomos, diretor de festivais ou de organizador de bazares de arte, sua ação é caracterizada também pela sua ascensão dentro do próprio sistema, agora, na qualidade de agente legitimador de seus pares.

Podemos dizer então que a expansão da atuação do artista se dá primeiramente em um nível microlocal, ou seja, em ambientes cuja aproximação física é parte integrante, por exemplo, nos grupos de estudantes de artes ou coletivos de artistas, ou até mesmo na formação de pequenas comunidades. Em seguida, sua influência se dá em um nível local, onde o reconhecimento acontece dentro da *urbis*, o que gera o desenvolvimento de um sistema específico. E é precisamente a união desses diversos sistemas de arte locais que deveria configurar o sistema de arte nacional, de forma a desfazer “assimetria dos fluxos de informação mundializados, mais volumosos no sentido que vai das regiões ‘centrais’ para as regiões ‘periféricas’” e assim “inverter o sentido hegemônico em que se difundem as produções simbólicas do mundo”. (DOS ANJOS, 2017, p.23).

As chamadas abertas de ocupação de espaços expositivos de museus e instituições culturais, localizadas na capital, por mais importantes que sejam no que diz respeito à divulgação, à circulação e à legitimação institucional da produção artística, através da realização de exposições, não disponibilizam, em sua grande maioria, verba suficientes para remunerar os artistas selecionados pela produção de seu trabalho e da própria mostra em questão. Muitas vezes, esperam, ainda que, de forma não obrigatória, a doação de obras para composição de seus acervos.

Sendo assim, é importante que os museus e instituições - bem como as empresas que patrocinam tais espaços, através da isenção de impostos, conforme estabelecido pelas leis municipais, estaduais e federais - entendam que é indispensável não só investir na própria possibilidade expositiva, mas também na premiação financeira adequada aos artistas emergentes. Somente assim desenvolveremos, de fato, as relações econômicas e

socioculturais de forma justa dentro do sistema das artes, abrindo possibilidades para artistas de todas faixas sociais terem o mesmo acesso a essas oportunidades.

Além disso, vale lembrar-se da urgência em atuarmos contra “o poder impositivo de grupos empresariais e/ou religiosos muitas vezes vinculados a autoridades governamentais que, cada vez mais, interferem na elaboração de discursos sobre o fazer artístico e sobre a Cultura em geral” (HILL, 2019, p.18). De forma a “neutralizar ideologias que se apossam da invenção cultural como fonte disseminadora de preconceitos e alienações que incidem diretamente sobre as populações composta, em sua grande maioria, por excluídos”. (HILL, 2019, p.18). Os museus e instituições devem também assumir o papel que desempenham na sociedade e pensar, junto aos seus curadores, “nos compromissos sociais de sua atividade porque há uma responsabilidade na formação de um público, na formação das instituições e na inscrição da arte no processo educativo” (HERKENHOFF, 2020, p.25).

Vimos no capítulo 4 as possibilidades de encontro do público com a arte e a (inter)nacionalização do sistema, através das bienais e feiras de arte. A recente supervirtualização do mercado das artes vem transformando o próprio funcionamento do sistema. Desta forma, “os artistas têm introduzido outras possibilidades de veiculação, apresentação e contextualização do próprio trabalho” (FIDELIS, 2020, p.125). Com isso, há o surgimento de uma nova geração de colecionadores de arte que demanda do mercado uma maior transparência em suas atividades.

Dessa forma, a relação entre o contexto local, os artistas, os seus agentes e o público está em constante movimento e processo de evolução. Isto não só garante sua continuidade enquanto sistema, como nos faz perceber que “há mudanças que a própria arte impulsiona de vez em quando, que obrigam posições que hoje nós achamos demarcadas – curador, crítico, historiador, galerista, produtor – de não permanecerem fixas” (FIDELIS, 2020, p.125).

Como nos ensina a artista Fayga Ostrower (1978) "a criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é, do mesmo modo, necessário." É preciso apoiar quem trabalha com cultura e produção cultural, tanto do ponto de vista econômico quanto social, de forma a

garantir-lhe a tranquilidade financeira e emocional necessária para desempenhar suas funções na sociedade.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A RESIDÊNCIA artística. **ocupa amado**. Itatiaia/Ouro Branco, 2018. Disponível em: <https://www.quartoamado.com/itatiaia/>. Acesso em: 10 out. 2022.

ALTAMAYER, Guilherme. Notas para uma curadoria transviada. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020):** Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p. 481- 495.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020):** Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.203-218.

ALVES, Lucas. **Museu do Louvre** – O que é, onde fica e a história do museu e do castelo. São Paulo: Segredos do mundo, 2021. Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/museu-do-louvre/>. Acesso em: 1 nov. 2022.

APESAR DA pandemia, agentes do setor de arte apresentaram desempenho positivo em 2020. **Dasartes**, Rio de Janeiro, 11 dez. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/apesar-da-pandemia-agentes-do-setor-de-arte-apresentaram-desempenho-positivo-em-2020/>. Acesso em: 14 out. 2022.

ARAÚJO, Leonardo; NUNES, Kamilla. Lutaremos, e aí de quem se opuser ao nosso esforço. *In*: NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

ART COLLECTOR 2021: An Artsy Report. **Atsy**, 2021. Disponível em: <https://pages.artsy.net/rs/609-FDY-207/images/Art-Collecting-2021-An-Artsy-Report.pdf>. Acesso em: 14 out. 2022.

ART COOL. **Advising**. São Paulo, s/d. Disponível em: <http://artctool.com/advising/>. Acesso em: 29 set. 2022.

ARTS ECONOMICS. Site oficial. Zurique: 2016. Disponível em: <http://artseconomics.com>. Acesso em: 3 out. 2022.

ARTRIO apresenta as galerias selecionadas para 2020. **ArtRio**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://artrio.com/wp/wp-content/uploads/2020/09/Conhe%C3%A7a-as-galerias-selecionadas-da-ArtRio-2020-presencial.pdf>. Acesso em: 14 out. 2022

ASSIS, Naira Cristina Rodrigues de. **As regras do mercado:** dinâmicas e construção do valor no mercado de arte contemporânea. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-18092017-112256/>. Acesso em: 31 out. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA (ABACT); AGÊNCIA BRASILEIRA DE PROMOÇÃO DE EXPORTAÇÕES E INVESTIMENTOS (Apex-Brasil). **Pesquisa setorial analisa o mercado de arte contemporânea brasileiro**. Brasília/DF: 2018. Disponível em: <https://portal.apexbrasil.com.br/noticia/6A-PESQUISA-SETORIAL-ANALISA-O-MERCAD-O-DE-ARTE-CONTEMPORANEA-BRASILEIRO/>. Acesso em: 3 out. 2022.

AUGUSTO, Guilherme. Bernardo Paz doa 330 obras e área de 140 mil ha definitivamente a Inhotim. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 7 junho de 2022. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/07/interna\\_cultura,1371578/bernardo-paz-doa-330-obras-e-area-de-140-mil-ha-definitivamente-a-inhotim.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/07/interna_cultura,1371578/bernardo-paz-doa-330-obras-e-area-de-140-mil-ha-definitivamente-a-inhotim.shtml). Acesso em: 28 set. 2022.

AULT, Julie. Three snapshots from the Eighties: On Group Material. *In*: O'NEIL, Paul (ed.), **Curating Subjects**. London: Open Editions, 2007, pp.34—36. V.17.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. Brasília: 6 dez. 2022. Currency Conversion. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/en/currencyconversion>. Acesso em: 6 dez.2021.

**BANDEIRAS gigantes são estendidas no centro de Belo Horizonte**. O Tempo, Contagem, 23 set. 2020. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/bandeiras-gigantes-sao-estendidas-no-centro-de-belo-horizonte-1.2389315>. Acesso em: 1 nov. 2022.

BARBOSA, Maria Ignez. Soft Power. **Arte Brasileiros**. São Paulo, nº 11, 2015. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2015/11/soft-power>. cesso em: 3 out. 2022.

BARRILÀ, Silvia Anna. The role of the art fair. **Art Guide by Independent Collectors**, s/d. Disponível em: <https://www.bmw-art-guide.com/categories/insiders/the-role-of-the-art-fair>. Acesso em: 5 out.2022.

BARRUS, Edson. Geração Comum: a mania de dizer a gente. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.121-136

BASBAUM, Ricardo. O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte, 2013/2021. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p. 137-156.

BECK, Martin. The Exhibition and the display [2009]. *In*: STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition: Documents of Contemporary Art**. São Francisco/EUA: Whitechapel Gallery, 2014.

BELO HORIZONTE (MG). Edital descentra 2021. **Diário Oficial do Município (DOM)**. Belo Horizonte: 27 ago. 2021, ano XXVII, n. 6341, 1ª Ed Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/e3-agosto-de-2022.Eitais/descentra-2022>. Acesso em: 13 out. 2022.

BELO HORIZONTE (MG). Edital: Lei Municipal de Incentivo à Cultura - LMIC edital LMIC 2021 - modalidade incentivo fiscal. **Diário Oficial do Município (DOM)**. Belo Horizonte, 01 out. 2021, Ano XXVII, Edição: 6365, 1ª Ed. Disponível em: [https://domweb.pbh.gov.br/visualizacao/ato/3147#error=login\\_required&state=0d17975d-10e4-4cd7-8d53-a913f3bda682](https://domweb.pbh.gov.br/visualizacao/ato/3147#error=login_required&state=0d17975d-10e4-4cd7-8d53-a913f3bda682). Acesso em: 13 out. 2022.

BENJAMIN, Walter [1936]. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM editores, 2019.

BENTES, Ivana. A virtualização da vida. In: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor. **No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia**. Santo André: Ed. Cobogó, 2020. p. 255-268.

BERRY, Josephine. **Art and (Bare) Life: a Biopolitical Inquiry**. Berlin: Sternberg Press, 2018.

BIAGIONI, Fernando. [sem título]. Outubro 2017. 1 fotografia cor. Galeria Quartoamado. Disponível em: <https://www.quartoamado.com/sarandira/>. Acesso em: 26, set. 2022.

BICYCLE WHEEL. **Artsy**. Nova Iorque: 2021. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bicycle-wheel>. Acesso em: 25 set. 2022.

BOLSA PAMPULHA. [sem título]. 1 fotografia cor. Belo Horizonte, 18 de março 2022. Instagram: bolsapampulha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CbQoNqtOsT1/?hl=pt>. Acesso em: 26 set. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 8ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.

BRAGA, Paula. **Arte Contemporânea: Modos de Usar**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

BRANDELLERO, Amanda. Inside and Outside the Market for Contemporary Art in Brazil, through the Experience of Artists and Gallerists. **Arts**, 2020, 9, 113; Doi:10.3390/arts9040113. Disponível em: [www.mdpi.com/journal/arts](http://www.mdpi.com/journal/arts). Acesso em: 31 out. 2022.

BRANDELLERO, A.; VELTHUIS, O.. Reviewing art from the periphery. A comparative analysis of reviews of Brazilian art exhibitions in the press. **Poetics**. v. 71, p. 55-70, dezembro 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.10.006>. Acesso em: 29 set. 2022.

BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de 2009**. Estatuto de Museus. Brasília, DF: Presidência da República, 2009. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2011.904%2C%20DE%2014%20DE%20JANEIRO%20DE%202009.&text=Insti%20o%20Estatuto%20de%20Museus%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2011.904%2C%20DE%2014%20DE%20JANEIRO%20DE%202009.&text=Insti%20o%20Estatuto%20de%20Museus%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A) Ancias. Acesso em: 29 set. 2022.

BRASIL. Ministério do Turismo, Instrução Normativa secult/mtur nº 1, de 4 de fevereiro de 2022. Estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, homologação, execução, acompanhamento, prestação de contas e avaliação de resultados de projetos culturais financiados por meio do mecanismo de Incentivo Fiscal do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Brasília-DF, 8 fev. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-/publicacoes/atos-normativos-2/2022/instrucao-normativa-secult-mtur-no-1-de-4-de-fevereiro-de-2022>. Acesso em: 26 set. 2022.

BRASIL. Ministério do Turismo. Portaria MTUR nº 12, de 28 de abril de 2021. **DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO**. Brasília. 29 abril 2021. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-mtur-n-12-de-28-de-abril-de-2021-316994382>. Acesso em: 13 out. 2022.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental arte/vida**: proposições e paradoxos. MACIEL, Katia (org.). Rio de Janeiro: Editora Contracapa. 2014.

BRINGING the world's art and culture online for everyone. **Google Arts & Culture**. Mountain View/EUA, s/d. Disponível em: <https://about.artsandculture.google.com/>. Acesso em: 29 set. 2022.

BRUNO, Fernanda. Arquitetura, algoritmos e negacionismo: a pandemia, o caminho , o futuro. *In*: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor. **No tremor do mundo**: ensaios e entrevistas à luz da pandemia. Santo André: Ed. Cobogó, 2020.p. 241-254.

BULHÕES, Maria Amélia; VARGAS, Nei da Rosa; RUPP, Bettina; FETTER, Bruna, **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. E-book Kindle. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2019.

BUREN, Daniel. Exhibiting Exhibition [1972/1992]. *In*: STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition: Documents of Contemporary Art**. São Francisco/EUA: Whitechapel Gallery, 2014.

CASA FIAT DE CULTURA. **Patrocínios**. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2022. 1 banner. Disponível em: <https://www.casafiatdecultura.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2022.

CASSUNDÉ, Bitu; DINIZ, Clarissa; CAMPOS, Marcelo. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020)**: Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.270-272.

CASTELLS, Emanuel. **A sociedade em Rede**. Roneide Venâncio Majer tradução. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, v. 1.

CASTRO, Daniela. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 15 abr. 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

CASTRO, Murilo. Mercado de Arte: Primário e Secundário, qual a diferença? [Belo Horizonte]: Galeria Murilo Castro, 2019. 1 vídeo (4 35”). YouTube. Disponível em: <https://murilocastro.com.br/mercado-de-arte-primario-e-secundario-qual-a-diferenca/>. Acesso em: 29 set. 2022.

CHRIST, Giovana. O que art divisor. **SP arte**. São Paulo, 3 jul. 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/o-que-e-art-advisor/>. Acesso em: 29 set. 2022.

CESAR, Marisa Flório Como se existisse a humanidade. 2007/ 2021. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020)**: Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.301-318.

CICLO DE RESIDÊNCIAS SARANDIRA. [sem título]. 2021. 1 fotografia cor. **Galeria Quartoamado**. Disponível em: <https://www.quartoamado.com/sarandira/>. Acesso em: 26 set. 2022.

CLEMENTE, Ana Priscila Silva. **Os blogs de mulheres e a construção de uma cibercultura feminina**. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPB-2\\_d1391ae6d7eac55dcc7d0c3084a1035a](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPB-2_d1391ae6d7eac55dcc7d0c3084a1035a). Acesso em: 1 nov. 2022.

CONFIRA a lista de galerias que participaram dessa edição. **ArtRio**, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://artrio.com/artrio>. Acesso em: 14 out. 2022.

CONHEÇA a lista de expositores da primeira edição do SP–Arte Viewing Room. **SP–Arte Viewing Room**, São Paulo, 10 ago. 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/lista-expositores-sp-arte-viewing-room/>. Acesso em: 14 out. 2022.

CONHEÇA os expositores que participam da SP–Arte 2021! **SP–Arte Viewing Room**, São Paulo, 27 ago. 2021. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/conheca-os-expositores-que-participam-da-sp-arte-2021/>. Acesso em: 14 out. 2022.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (CNJ). CNJ Serviço: O que é direito autoral e propriedade industrial? **JusBrasil**. 2016.

CONVERSOR DE MOEDA. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=currency+converter&oq=currency+conv&aqs=chrome.0.0i433i512j69i57j0i51218.2697j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 30 jan. 2022.

CUNHA, Guilherme. **Jornal Letras e Instituto Iree**. [Entrevista a Laura Barbi]. Belo Horizonte, 20 de julho de 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/festival-internacional-de-fotografia-reflexao-critica-sobre-a-imagem>. Acesso em: 26 set. 2022.

CUNHA, Gustavo de Araújo. Arte, escola e museu: análise de uma experiência em arte/educação no Museu Universitário de Arte - MUnA. *Revista Educação e Pesquisa*. V. 44, São Paulo, 2018.



DAHMER, Andre. [tem título]. Rio de Janeiro, 16 jul. 2022. Instagram: [andredahmer](https://www.instagram.com/p/CgFTVvNuWA9/). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CgFTVvNuWA9/>. Acesso em: 26 set. 2022.

DAMASCENO, Alisson. **Mostra Dizordem**. BDMG Cultural, Acervo do artista. Belo Horizonte, 2019.

DAMASCENO, Alisson. [sem título]. Obra de Alisson Damasceno em exposição no BDMG Cultural. Acervo do artista. BDMG Cultural, 2019.

DE LA BARRA, Pablo. Space for freedom. **Select**, v. 4, n. ju/jul. 2014, p. 16-18, 2014.

DE LA BARRA, Pablo León. Espaços para a liberdade: por dentro do ateliê do artista. *In*: GERMANO, Beta. **Espaços de trabalho de artistas latino-americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.]

DE-MATTIA, Fábio Maria. Droit de suite ou direito de seqüência das obras intelectuais. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, 34 n. 134 abr./jun. 1997. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/230/r134-11.PDF?sequence=4&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2022.

DEARO, Guilherme. Lei Rouanet traz retorno 59% maior que valor financiado, mostra FGV. **Exame**. São Paulo, 27 dezembro de 2018. Disponível em: <https://exame.com/economia/lei-rouanet-traz-retorno-59-maior-que-valor-financiado-mostra-fgv/>. Acesso em: 26 set. 2022.

DIANA, Daniela. História da Internet. **Toda Matéria**. S/d. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-da-internet/>. Acesso em: 27 set. 2022.

DINIZ, Clarissa. **Aspectos da legitimação artística** (Recife - Olinda, 1970 a 2000). Recife: Editora Massangana, 2008.

DINIZ, Clarissa. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 28 abr. 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

DINIZ, Clarissa, Da vontade da ação: experimentação, interlocução, criação. 2017/2021. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020):** Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021.

DO NASCIMENTO, Davi de Jesus. **Caixão/ Sileciador de muruins**. Mostra o suor da testa mora dentro dos marimbondos. Fragmentos de embarcações, 215 kg, 1998-2003-2019. Memorial Minas Gerais Vale. Disponível em: <https://memorialvale.com.br/pt/editais/edital-novos-artistas/ciclo-2013-2014-3-2-2/guerra-dos-perdidos-de-ricardo-burgarelli-e-luisa-horta-2-2-3-2-2-2-2-2-2-2/>. Acesso em: 12 out. 2022.

DOHERTY, Claire (ed.) **Situation: Documents of Contemporary Art**. Cambridge/EUA: Whitechapel Press, 2009.

DOS ANJOS, Moacir. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 12 maio 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

DOS ANJOS, Moacir. Cães sem pluma. 2015/2021. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020):** Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021.

DOS ANJOS, Moacir. *Contraditório Arte, Globalização e Pertencimento*. Santo André: Ed. Cobogó, 2017.

DRUMMOND, Marconi. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, Belo Horizonte, 28 maio 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

DUARTE, Luisa. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 15 abr. 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor. *No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia*. Santo André: Ed. Cobogó, 2020.

EXPOSITORES. **SP–Arte Viewing Room**, São Paulo, ago. 2022. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/expositores/>. Acesso em: 14 out. 2022.

FALGUIÈRES, Patricia. Institution, Invention, Possibility. *In*: O’NEILL, Paul; SPEEDS, Lucy; WILSON, Mick. **How institutions think**. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse. Cambridge/EUA: Mit Press, 2017. p. 28-37.

FARKAS, Solange. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 11 maio 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

FEITOSA, Felipe. **Informações sobre a SP Art**. Destinatário: Laura Barbi. São Paulo, 4 fev. 2021. 1 mensagem eletrônica.

FERREIRA, Glória. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, Rio de Janeiro, 26 maio 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

FIALHO, Ana Letícia. Mercado de arte global, sistema desigual. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. SESC/SP, nº 9, nov. 2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/f0a6deb8/6073/41a5/bd05/3b19c32a6a67.pdf>. Acesso em: 3 out. 2022.

FIDELIS, Gaudêncio. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 8 jun. 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

FIGUEIREDO, Luciano *et. al.* **Brazil Contemporary: Architecture, Visual Culture, Art.** Rotterdam/ Holanda: Nai Publishers, 2009.

FINDLAY, Michael. *The Value of Art.* Munique: Prestel Verlag, 2012.

FLAVIO, Caio/Área de serviço. **Juliana Flores, Janaina Macruz e Priscila Amoni**. Festival CURA 2020c – Circuito Urbanos de Arte. IREE, 2020a. 1 fotografia. Disponível em: <https://iree.org.br/o-festival-cura-e-os-desafios-da-arte-urbana-no-brasil/>. Acesso em: 13 out. 2022.

FLAVIO, Caio/Área de serviço. **Mirante Sapucaí.** Festival CURA 2020 – Circuito Urbanos de Arte. IREE, 2020b. 1 fotografia. Disponível em: <https://iree.org.br/o-festival-cura-e-os-desafios-da-arte-urbana-no-brasil/>. Acesso em: 13 out. 2022.

FLAVIO, Caio/Área de serviço. **Obra de arte no Viaduto Santa Tereza.** Festival CURA 2020 – Circuito Urbanos de Arte. IREE, 2020c. 1 fotografia. Disponível em: <https://iree.org.br/o-festival-cura-e-os-desafios-da-arte-urbana-no-brasil/>. Acesso em: 13 out. 2022.

FLORES, Juliana O Festival CURA e os desafios da arte urbana no Brasil. **Jornal Letras e Instituto Iree.** [Entrevista a Laura Barbi]. Belo Horizonte, 21 maio de 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/o-festival-cura-e-os-desafios-da-arte-urbana-no-brasil/>. Acesso em: 26 set. 2022.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?:** Arte e crítica em tempos de debacle. Tradução Célia Euvaldo e Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, v. 2, n. 13, Rio de Janeiro, 2008. 178-187. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/2421>. Acesso em: 26 set. 2022.

FROIID. **É hora da onça beber água.** 1 fotografia. Belo Horizonte, 2020/2021. Disponível em: <http://cargocollective.com/froiidk/E-HORA-DA-ONCA-BEBER-AGUA-2020-2021>. Acesso em: 11 out. 2022.

FRÓIS, João Pedro. As ideias nascem do real: ensaio sobre museus de arte. **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 263-270, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9277>. Acesso em: 27 out. 2022.

FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO (FCS). **Estas empresas acreditam na cultura e patrocinam a Fundação Clóvis Salgado.** Belo Horizonte: FCS, 2022. 1 banner. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/>. Acesso em: 13 out. 2022.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA (Belo Horizonte). Edital da 8a edição do Bolsa Pampulha, de 23 jan. 2022. **Diário do Município**, Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em:

<https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2022/edital-8a-bolsa-pampulha-var-23jan22.pdf>. Acesso em: 26 set. 2022.

GAL. **Vista do ateliê de Carolina Botura Fonte**. Belo Horizonte, 2018a. 1 fotografia.

GAL. **Roberto Bellini em seu ateliê**. Belo Horizonte, 2018b. 1 fotografia.

GAL. **Ricardo Burgarelli em seu ateliê**. Belo Horizonte, 2018c. 1 fotografia.

GAL. **Guilherme Cunha em seu ateliê**. Belo Horizonte, 2018d. 1 fotografia.

GAL. **Detalhe do ateliê de Julia Panadés**. Belo Horizonte, 2018e. 1 fotografia.

GAL. **Erre erre em seu ateliê**. Belo Horizonte, 2018f. 1 fotografia.

GAL. **Alisson Damasceno em residência no Arrudas**. Belo Horizonte, 2021b. 1 fotografia.

GAL. **Dolores Orange em residência no Arrudas**. Belo Horizonte, 2021a. 1 fotografia.

GAL. **Will Lima em residência no Arrudas pesquisa em artes**. Belo Horizonte, 2021c. 1 fotografia.

GAL. **Mostra na Boca da Matah Ah de Carolina Botura**. Piccola Galeria. Belo Horizonte, 2021d. 1 fotografia.

GAL. **Mostra na Boca da Matah Ah de Carolina Botura**. Piccola Galeria. Belo Horizonte, 2021e. 1 fotografia.

GAL. **Alisson Damasceno em residência no Arrudas**. Belo Horizonte, 2021b. 1 fotografia.

GAL. **Dolores Orange em residência no Arrudas**. Belo Horizonte, 2021a. 1 fotografia.

GAL. **Will Lima em residência no Arrudas pesquisa em artes**. Belo Horizonte, 2021c. 1 fotografia.

GUS, Marcelo. **Marketing Cultural**: um estudo sobre patrocínio de eventos culturais em Porto Alegre; 2002; Dissertação (Mestrado em Administração) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/290>. Acesso em: 1 nov. 2022.

GERMANO, Beta. **Espaços de trabalho de artistas latino-americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

GIRLS, Guerrilla. **As vantagens de ser uma artista mulher, 1988**. 1 cartaz, 43 x 56 cm, MASP.10624. Mostra Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: MASP, 2017 Acesso em. Disponível em:

<https://masp.org.br/acervo/obra/as-vantagens-de-ser-uma-artista-mulher>. Acesso em: 2 nov. 2022.

GIUNTA, A. The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists. *In*: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Prestel, 2017.

GREGOLIN, R. Entrevista em Análise do Discurso, Foucault e Mídia. Mossoró. *Diálogo das Letras, Pau dos Ferros*, v. 7, n. 1, 2018. p. 201 - 207.

HARRISON, Charles. On Exhibitions and the world at larger: conversation with Charles Harrison/1969. [entrevista concedida a Seth Siegelau, em 1969]. *In*: STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition: Documents of Contemporary Art**. São Francisco/EUA: Whitechapel Gallery, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, Rio de Janeiro, 25 maio 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

HILL, Marcos. Curadoria: que negócio é esse?. Porto Alegre, UFRGS. **Porto Artes - Revista de Artes Visuais**. v. 24, n. 40, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte>. Acesso em: 1 nov. 2022.

HINDLE, Wickerman. *How to Start and Run a Commercial Art Gallery*. Nova Iorque: Allworth Press, 2018

HINDLE, Wickerman. *Selling Contemporary Art*. Nova Iorque: Allworth Press, 2017.

HOCHLEITNER, Katya de Castro. **SP-Arte: histórico e impacto percebido no mercado brasileiro de arte**. 2015. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-133127/>. Acesso em: 25 set. 2022.

INSTITUTO CULTURAL BANCO DE DESENVOLVIMENTO DE MINAS GERAIS (BDMG Cultural). Edital Público para concessão de Bolsa de Pesquisa. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/wp/wp-content/uploads/2022/03/bdmg-cultural-lc-ed.pdf>. Acesso em: 26. Set. 2022.

INSTITUTO INHOTIM. **Patrocinadores**. Brumadinho: Instituto Inhotim. 2022. Página web. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/institucional/patrocinadores/>. Acesso em: 13 out. 2022.

ITAÚ CULTURAL. Economia Criativa 4º trimestre de 2021. Painel de Dados Observatório Itaú Cultural. São Paulo: maio 2022. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/publicacoes/boletins/balanco-economia-criativa-no-4o-trimestre-de-2021>. Acesso em: 28 set. 2022.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.239-254.

LAGNADO, Lisette. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, São Paulo, 7 jun. 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

LEITÃO, Sérgio Sá. Entrevista Sérgio Sá Leitão [entrevista concedida ao Guia do Artista Visual]. MINISTÉRIO DA CULTURA (MinC). Guia do artista visual: Inserção e Internacionalização. Brasília, 2018. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/5cd3493efd679363585d659f/t/5eab27e44e10d533d7224da3/1588275182934/Guia-do-Artista-Visual\\_MINC.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5cd3493efd679363585d659f/t/5eab27e44e10d533d7224da3/1588275182934/Guia-do-Artista-Visual_MINC.pdf). Acesso em: 26. Set. 2022.

LEITE, Fabiana. **Área externa da Galeria Mama/Cadela 1**, Belo Horizonte, 15 nov. 2016. Facebook: Mama/cadela.1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/galeriamamacadela/photos/pb.100063479742932.-2207520000./525357250975798/?type=3>. Acesso em: 3 nov. 2022

LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean . **A estetização do mundo**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LIPPARD, Lucy. Prólogo. *In*: REILLY, Maura. Curatorial Activism: Towards and Ethic of Curating. Londres: Thames & Hudson, 2018.

LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

MACKENZIE, Ruth (2012). Show case very best contemporary brazilian culture. Official website of the paralympic movement. Disponível em: <https://www.paralympic.org/news/viva-london-2012-festival-showcase-very-best-contemporary-brazilian-culture>. Acesso em: 03 out. 2022.

MACIEL, Nahima. Mercado de arte no Brasil se reinventa para lucrar com o 'novo normal'. Belo Horizonte/Brasília, **Estado de Minas/Correio Brasiliense**, 6 jul. 2022. Versão *online*. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/07/06/interna\\_cultura,1378142/mercado-de-arte-no-brasil-se-reinventa-para-lucrar-com-o-novo-normal.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/07/06/interna_cultura,1378142/mercado-de-arte-no-brasil-se-reinventa-para-lucrar-com-o-novo-normal.shtml). Acesso em: 17 out. 2022.

MAIA, Rodrigo. Apenas 18,1% dos jovens de 18 a 24 anos estão matriculados no ensino superior. **CNN Brasil**. São Paulo, 8 jun. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/apenas-18-1-dos-jovens-de-18-a-24-anos-estao-matriculados-no-ensino-superior/#:~:text=De%20acordo%20com%20dados%20divulgados,ou%20mais%20conclus%C3%A3o%20um%20curso>. Acesso em: 26 set. 2022.

MAMA CADELA. **Área externa da Galeria Mama/Cadela2**. Belo Horizonte, 15 nov. 2016. Facebook: Mama/cadela.1 fotografia. Disponível em:

<https://www.facebook.com/galeriamamacadela/photos/pb.100063479742932.-2207520000./525360234308833/?type=3>. Acesso em: 3 nov. 2022

MAMA CADELA. **Edição do Junta no Mama Cadela**. Belo Horizonte, 11 dez. 2017. Facebook: Mama/cadela.1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/galeriamamacadela/photos/pb.100063479742932.-2207520000./873881312790055/?type=3>. Acesso em: 3 nov. 2022.

MAMA CADELA. **Exposição de erre erre na Galeria Mama/Cadela, realizada em parceria com a GAL Arte & Pesquisa**. Belo Horizonte, 28 nov. 2019. Facebook: Mama/cadela.1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/galeriamamacadela/photos/pb.100063479742932.-2207520000./1391295104382004/?type=3>. Acesso em: 3 nov. 2022.

MAMA CADELA. **Exposição na Galeria Mama/Cadela**. Belo Horizonte, 27 jan. 2016. Facebook: Mama/cadela.1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/galeriamamacadela/photos/pb.100063479742932.-2207520000./525357250975798/?type=3>. Acesso em: 3 nov. 2022

MANSQUE, William. Lei Rouanet: como funciona, qual a história e quais as perspectivas de futuro da legislação. **Zero Hora**. Porto Alegre: 20 maio 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2022/05/lei-rouanet-como-funciona-qu-al-a-historia-e-quais-as-perspectivas-de-futuro-da-legislacaocl3db758v0048019iij3szm09.html>. Acesso em: 13 out. 2022.

MARQUEZ, Renata. Museu e Cidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). **Arte e política no acervo do Museu de Arte da Pampulha**: – Belo Horizonte. Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, 2016. p. 26-37.

MARTINIQUE, Elena. Marcel Duchamp Artwork That Has Reached The Highest Prices in Auction. **WideWalls**. 26 ago. 2019. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/marcel-duchamp-artwork>. Acesso em: 23 set. 2022.

MARTINS, Júlio. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, Belo Horizonte, 2 ag. 2010]. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

MASTROBUONO, Pedro. Artistas e herdeiros querem parte do lucro das casas de leilões e galerias. [entrevista cedida a Revista Museu]. **Revista Museu**. São Paulo, 17 jun. 2019. Disponível em: <https://revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/6671-17-06-2019-artistas-e-herdeiros-querem-parte-do-lucro-das-casas-de-leiloes-e-galerias.html#:~:text=18%20Maio%202011>. Acesso em: 26 set. 2022.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como projeto. In: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p. 295-300.





persistência da pesquisa e experimentação. **Revista Farol**, 16(23), 37–54, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/rf.v1i23.34028>. Acesso em: 3 out. 2022.

MORATO, Fernanda. Conheça a lei estadual de incentivo à cultura de Minas. **Blog no Nexo investimento social**. [Belo Horizonte], 20 out. 2020. Disponível em: <https://nexo.is/blog/conheca-a-lei-estadual-de-incentivo-a-cultura-de-minas-gerais/#:~:text=por%20Fernanda%20Morato-,A%20Lei%20Estadual%20de%20Incentivo%20%C3%A0%20Cultura%20de%20Minas%20Gerais,execu%C3%A7%C3%A3o%20de%20projetos%20art%C3%ADstico%2Dculturais>. Acesso em: 13 out. 2022.

MOKAZEL, Marisa. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri Firmeza, Belo Horizonte, 29 maio 2010. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020

MORGNER, Christian: The evolution of the art fair. *In*: Historical Social Research. n.39, vol. 3, 2014. p. 318-336.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.

NÃO confie em ninguém com mais de 40. **Escola de Belo Artes/UFMG**. Belo Horizonte, 8 abr. 2015. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/ppgartes/?p=1918>. Acesso em: 2 nov. 2022

NAPOLITANO, M. (2004). **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAUMANN, Francis M. This Artwork Changed My Life: Marcel Duchamp's "Bicycle Wheel". **Artsy**. 28 abril 2020. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-marcel-duchamps-bicycle-wheel>. Acesso em: 26 set. 2022.

NORBIATO, Luciana Pareja; BEIGUELMAN, Giselle. **Tudo se transforma. Select**, v. 4, n. ju/jul. 2014, p. 32-33, 2014.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief history of Curating**. Genebra: JRP RINGIER, 2012.

OBRIST, Hans Ulrich. *Lives of Artists, Lives of the Architects*. Londres: Penguin Books, 2016.

O QUE LEVAR em conta na hora de comprar uma obra de arte?. **UOL**, São Paulo, 20 AGO. 2022. Disponível em: <https://siterg.uol.com.br/cultura/2022/08/20/o-que-levar-em-conta-na-hora-de-comprar-uma-obra-de-arte/>. Acesso em: 14 out. 2022.

O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2006.

OSÓRIO, Luiz Camillo. O que ainda pode um corpo. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020):** Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p. 539-550.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes. 1978. Instagram: bienalsaopaulo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cia207jO58H/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

PAZ, Bernardo. Bernardo Paz doa 330 obras e área de 140 mil ha definitivamente a Inhotim. [Entrevista cedida a Guilherme Augusto]. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 7 junho de 2022. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/07/interna\\_cultura,1371578/bernardo-paz-doa-330-obras-e-area-de-140-mil-ha-definitivamente-a-inhotim.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/07/interna_cultura,1371578/bernardo-paz-doa-330-obras-e-area-de-140-mil-ha-definitivamente-a-inhotim.shtml). Acesso em: 28 set. 2022.

PEREIRA, Luciana Gomes. **Entre as pilastras e o viaduto:** o Museu Aberto de Arte Urbana e o Viaduto das Artes frente aos novos caminhos museologia na contemporaneidade, 2018. Graduação (História da Arte). UNIFESP, Guarulhos/SP, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/45843>. Acesso em: 3 nov. 2022.

PETRESIN-BACHELEZ, Natasa. On slow Institutions. *In*: O'NEILL, Paul; SPEEDS, Lucy; WILSON, Mick. How institutions think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse. Cambridge/EUA: Mit Press, 2017. p. 38-49.

PONCHEL, Laura. Courtesy: Fossil Free Culture. 1 Fotografia cor. Amsterdam, 2016. **Guerrilla|Foundation**. Disponível em: <https://guerrillafoundation.org/grantee/fossil-free-culture-nl/>. Acesso em: 26 set. 2022.

POP ART: contexto histórico, características e artistas. **Arteref**. Fevereiro 10, 2021. Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/pop-art-contexto-historico-caracteristicas-e-artistas/>. Acesso em: 26 set. 2022.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades a história natural. *In*: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 159-170.

KOMAROVA, N.; VELTHUIS, O.. Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets. *Consumption Markets & Culture*, 21(1), 1-21, 2018. <https://doi.org/10.1080/10253866.2017.1284065>.

KEIL, S.; BATES, D.; OGILVIE, M. Social Protest, Political Change and Democratisation in Ukraine. *In*: PRICE, S.; SABID, R. S. (Org.). **Contemporary Protest and the Legacy of Dissent**. Londres: RLI, 2014.

KUL-WANT, Christopher (ed.) **Philosophers on Art: from Kant to the Postmodernists**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010.

RAHOLA, F. As we go along. Espaços, tempos e sujeitos das contracondutas. São Paulo, **Revista Ecológica**. n. 17, 2017.

RAMÍREZ, M. **Hélio Oiticica The Body of Colour**. Londres/Reino Unido: Tate Publishing, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *In*: Devires, Belo Horizonte, n. 2 vol. 7, p. 14-36, 2010.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**: estética e política. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

\_\_\_\_\_. **O inconsciente estético**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

READY-MADE. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: [https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made#:~:text=O%20termo%20%C3%A9%20criado%20por,especializados%20\(museus%20e%20galerias\)](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made#:~:text=O%20termo%20%C3%A9%20criado%20por,especializados%20(museus%20e%20galerias)). Acesso em: 30 jan. 2-22. Verbete da Enciclopédia.

REBOUÇAS, Júlia. De tela em tela, deambulações sobre arte e suas instituições na pandemia digital. *In*: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor. **No tremor do mundo**: ensaios e entrevistas à luz da pandemia. Santo André: Ed. Cobogó, 2020. p. 280-288.

REILLY, Maura. Curatorial Activism: Towards and Ethic of Curating. Londres: Thames & Hudson, 2018.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. As exposições de arte e o debate cultural. **Revista Tecnologia e Sociedade**. Curitiba, n. 2, 1º semestre 2006. DOI: [10.3895/rts.v2n2.2469](https://doi.org/10.3895/rts.v2n2.2469). Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2469/1588>. Acesso em: 2022.

RENDELL, Jane. Site Wrintting/2005. DOHERTY, Claire (ed.) **Situation**: Documents of Contemporary Art. Cambridge/EUA: Whitechapel Press, 2009. p. 22-24.

REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020)**: Agentes, redes, ativações, rupturas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021.

REZENDE, Renato. Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artista. Introdução. *In*: NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas: Belo Borizonte - anos 60. Belo Horizonte: editora C/arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. Introdução às Artes Visuais em Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2013.

ROLNIK, Suely Rolnik. [Entrevista a Pablo Lobato e Yuri, São Paulo, 27 abr. 2010]. *In*: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri (org). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020.

RUBIÃO, R. (2018). A Short but Deep Dive into the Economics of Arts: Art Entrepreneurs in a Peripheral Market. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 7(2), 3–26. Disponível em: <https://artivate.org/index.php/artivate/article/view/81>. Acesso em: 03 out. 2022.

SADLIER, D. J. *Brazil Imagined: 1500 to the Present (The William and Bettye Nowlin Series in Art, History, and Culture of the Western Hemisphere)*. Austin/EUA: University of Texas Press, 2008.

SCOVINO, Felipe. Anotações e dilemas de um curador no Brasil. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.255-268.

SEGUNDO DIA doespai. Belo Horizonte, 8 maio 2018. Instagram: LiEspai Ateliê. Digital. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bih56FHAJG1/>. Acesso em: 10 out. 2022.

SEMINÁRIO HISTÓRIAS FEMINISTAS, MULHERES RADICAIS. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, MASP, fev. 2018. FAJARDO-HILL, Cecilia, GIUNTA Andrea (curadoria). Disponível em: <https://masp.org.br/seminarios/historias-feministas-mulheres-radicais>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SESC POMPEIA. **Exposição Alfredo Jaar - Lamento das Imagens**. São Paulo, 23 Nov. 2021. Instagram: sescpompeia. 1 fotografia. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CWoul8\\_re36/](https://www.instagram.com/p/CWoul8_re36/). Acesso em: 7 dez. 2021.

SMITH, C. *Creative Britain*. Londres/RU: Faber & Faber, 1998.

SOMMER, Michelle. Furor da margem. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p.407-437.

STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition: Documents of Contemporary Art**. São Francisco/EUA: **Whitechapel Gallery**, 2014.

STEEDS, Lucy. Introdução. *In*: STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition: Documents of Contemporary Art**. São Francisco/EUA: Whitechapel Gallery, 2014.

TEJO, Cristiana. É preciso transver a arte. 2018/2022. *In*: REZENDE, Renato (org.). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020): Agentes, redes, ativações, rupturas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2021. p. 359-368.

TIGRA, Chris. **Reconstura: Pesquisa em arte com séries, formatos e técnicas variadas 2020-2022**. 1 fotografia. 2022. Disponível em: <https://www.christigra.com/recostura>. Acesso em: 11 out. 2022.

THE DIFFERENCE between art advisors and art consultants. **Artelier**. Bristol: 27 Nov, 2020. Disponível em: <https://www.artelier.com/post/the-difference-between-art-advisors-and-art-consultants>. Acesso em: 29 set. 2022.

THORNTON, Sarah. **Seven days into the art world**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2009.

TRICOULAT, Fernando. Artistic Residency as a contemporary workplace. *In*: GERMANO, Beta. **Espaços de trabalho de artistas latino-americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

TRIGO, Luciano. **A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea: Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2009.

20TH/21ST Century sale week exceeds billion-dollar mark, anchored by the historic sale of Warhol's Marilyn. **Christies**. Nova Iorque, 13 maio 2022. Disponível em: [https://www.christies.com/features/20-21-may-2022-marquee-week-sale-results-12264-3.aspx?sc\\_lang=en](https://www.christies.com/features/20-21-may-2022-marquee-week-sale-results-12264-3.aspx?sc_lang=en) . Acesso em: 26 set. 2022.

USB. Site oficial. Zurique, s/d. Disponível em: <https://www.ubs.com/br/pt.html> . Acesso em: 3 out. 2022.

VALDÉS, Constanza Ontiveros. The art fair system and the pandemic: What will be the new norma? **Art Collection**. 8 jun. 2020. Disponível em: <https://artcollection.io/blog/the-art-fair-system-and-the-2020-pandemic>. Acesso em: 5 out.2022

VANNUCHI, A. **Cultura Brasileira: O que é e como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

VARELLA, Paulo. As visitasões nas galerias de arte estão em declínio, saiba o porquê. **ArtRef**, São Paulo, maio 9, 2020. Disponível em: <https://arteref.com/mercado/as-visitacoes-nas-galerias-de-arte-estao-em-declinio-saiba-o-porque/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

VARGAS, Nei. Mercado de arte no Brasil se reinventa para lucrar com o 'novo normal. [Entrevista cedida a Nahima Maciel]. **Correio Braziliense**, 6 jul. 2022. Disponível em :[https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/07/06/interna\\_cultura,1378142/mercado-de-arte-no-brasil-se-reinventa-para-lucrar-com-o-novo-normal.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/07/06/interna_cultura,1378142/mercado-de-arte-no-brasil-se-reinventa-para-lucrar-com-o-novo-normal.shtml). Acesso em: 3 nov. 2022.

VILELA, Bruno. **Jornal Letras e Instituto Iree**. [Entrevista a Laura Barbi]. Belo Horizonte, 20 de julho de 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/festival-internacional-de-fotografia-reflexao-critica-sobre-a-imagem>. Acesso em: 26 set. 2022.

WHAT YOU Should Know If You Want To Be An Art Advisor. **Sothebys Institute of Art**. Nova Iorque/ Londres: s/d. Disponível em: [othebysinstitute.com/news-and-events/news/what-you-should-know-if-you-want-to-be-an-art-advisor#:~:text=As%20the%20role%20requires%20knowledge,history%20and%20the%20art%20market](https://sothebysinstitute.com/news-and-events/news/what-you-should-know-if-you-want-to-be-an-art-advisor#:~:text=As%20the%20role%20requires%20knowledge,history%20and%20the%20art%20market). Acesso em: 03 out. 2022.

VITALE, Tom. Armory Show' That Shocked America In 1913, Celebrates 100. **NPR**. Nova Iorque: 17 Fev. 17, 2013. Disponível em: <https://www.npr.org/2013/02/17/172002686/armory-show-that-shocked-america-in-1913-celebrates-100>. Acesso em: 5 out.2022.

WILLIAMS, Gilda. **How to write about contemporary art**. Londres: Thames & Hudson, 2014.

WINKLEMAN, Edward. **Selling contemporary art**: how to navigate the evolving art world. Nova Iorque: All worth pres, 2017.

WINKLEMA, Edward; PATTON Hindle. **How to start and run a commercial art gallery**. 2 Ed., Nova Iorque: Allworth Press, 2018.

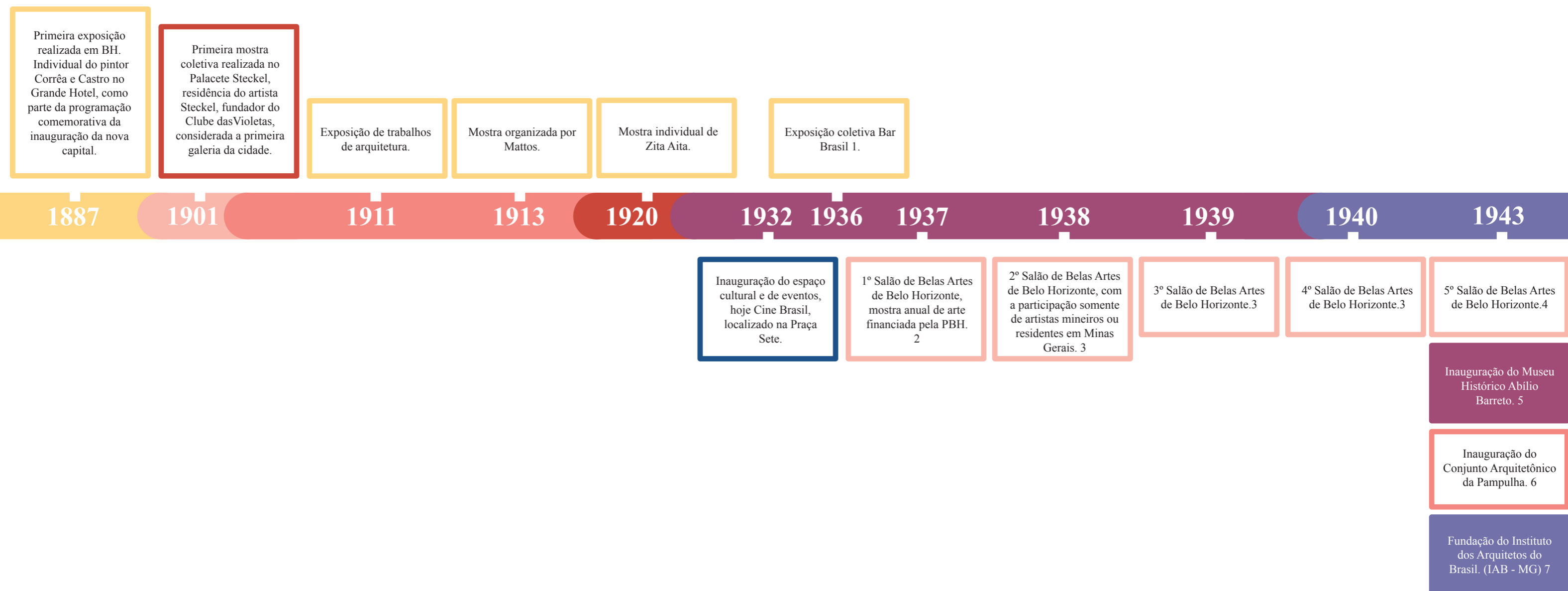
ZANI, Mariana. Relatório de atividades do ESPAÍ 2020-2021. Destinatário: Laura Barbi, Belo Horizonte, 12 ago.2022. 1 mensagem eletrônica.

**LAURA DOLABELLA BARBI**

O SISTEMA DAS ARTES EM BELO HORIZONTE  
APÊNDICE

Belo Horizonte  
Escola de Arquitetura da UFMG  
2022

## 7. APÊNDICE A - LINHA DO TEMPO





1ª Exposição de Arte Moderna de BH. 59

Galeria Minarte. 63

1944

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

Fundação da Escola Guignard.

Fundação do Instituto de Belas Artes de BH, incorporado à Escola de Arquitetura. 8

Fundação da Aliança Francesa BH. 9

1º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

2º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

3º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

4º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

Fundação Instituto Cultural Brasil Estados Unidos (ICBEU BH). 11

5º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

6º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

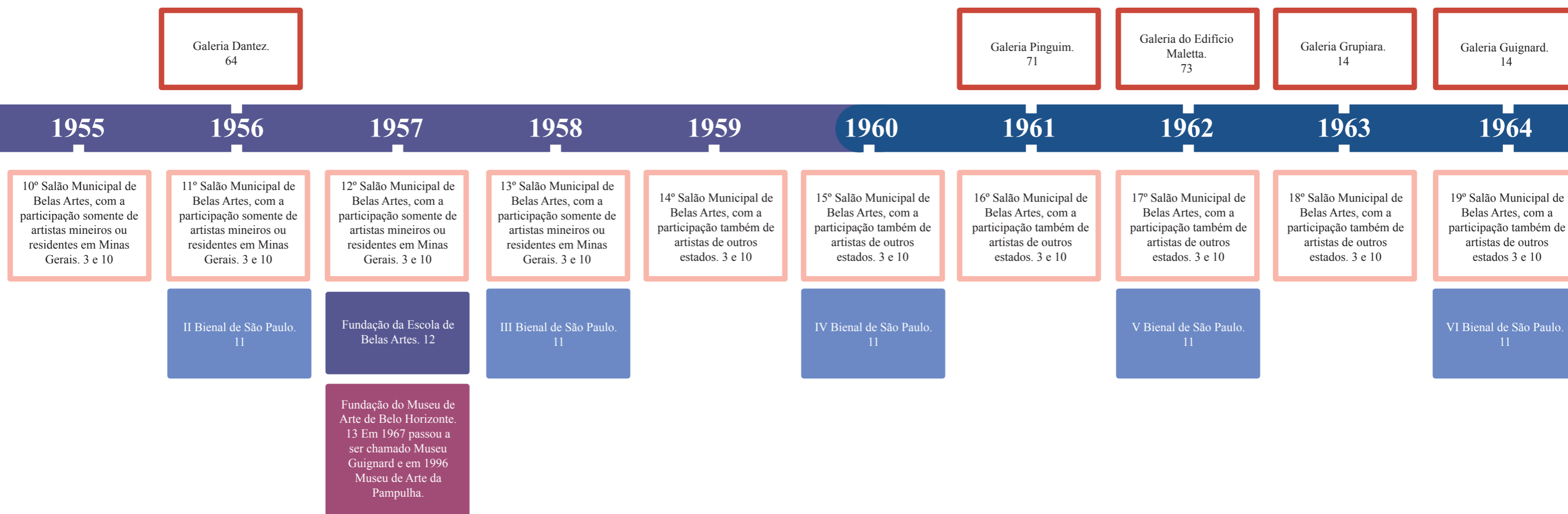
Fundação da Bienal de São Paulo. 11

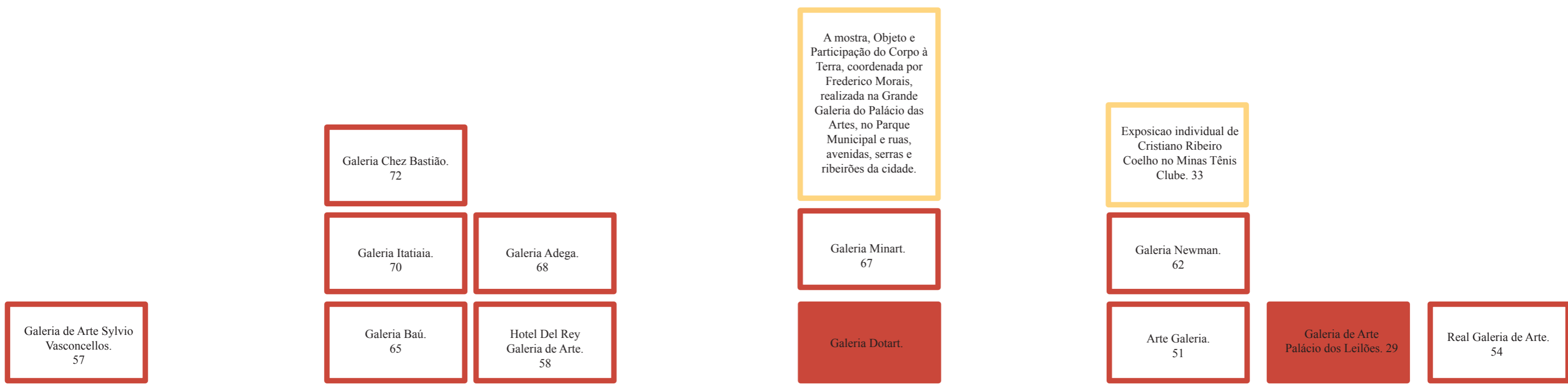
7º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

8º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

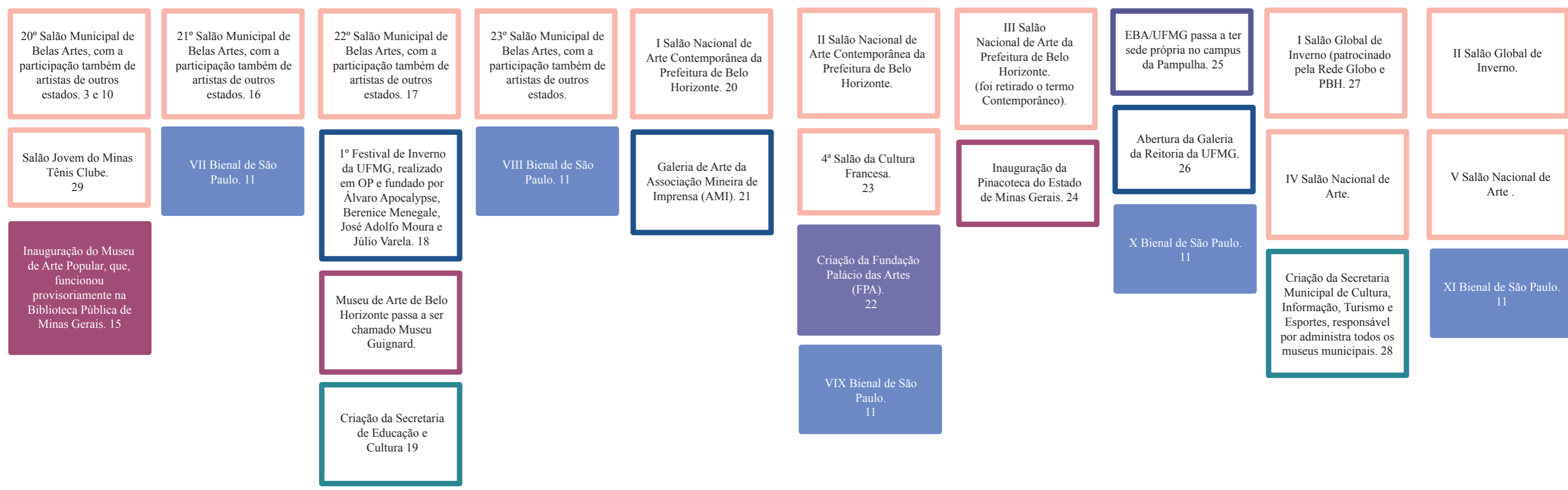
9º Salão Municipal de Belas Artes, com a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais. 3 e 10

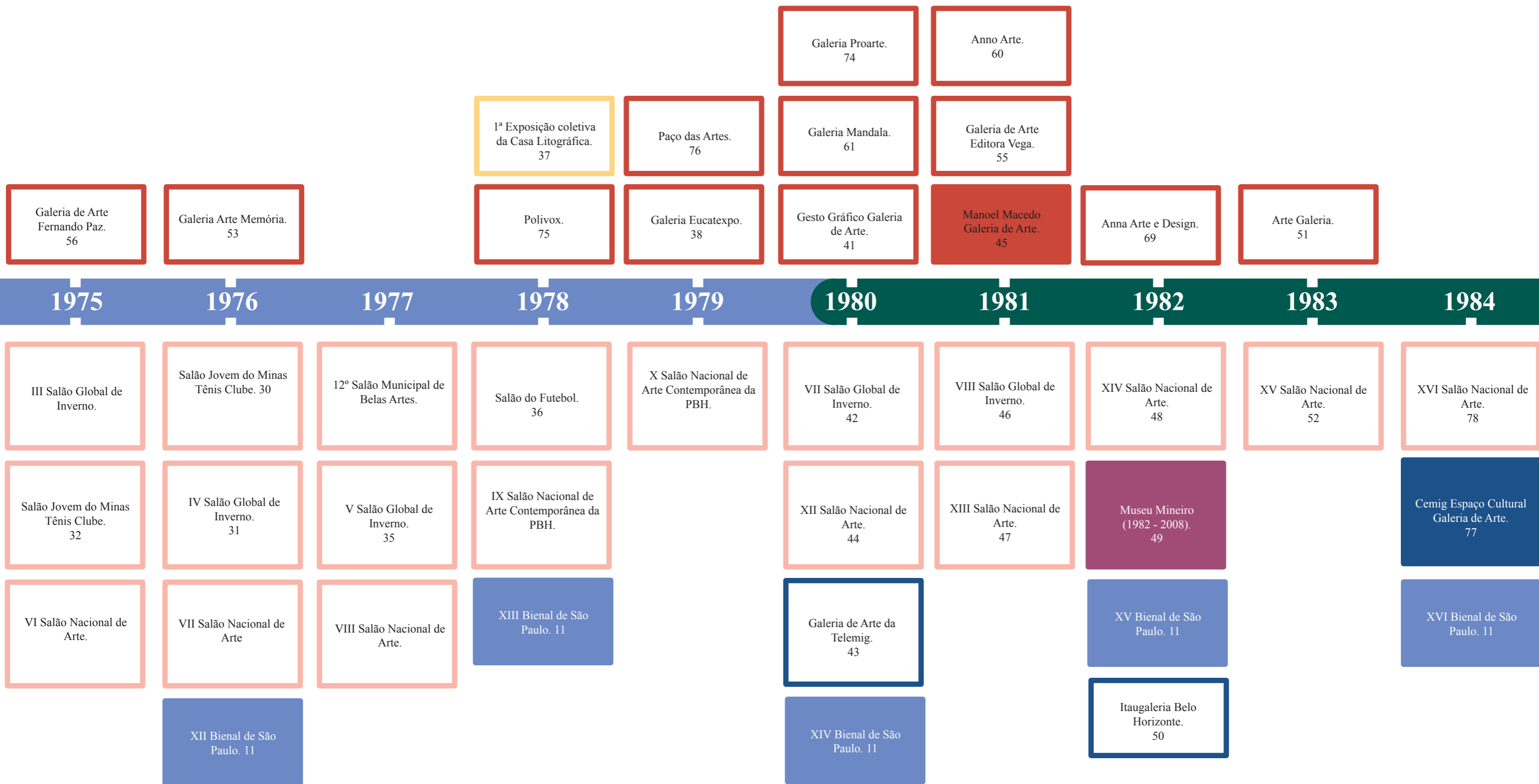
3º Salão do Foto Clube de Minas Gerais. 34

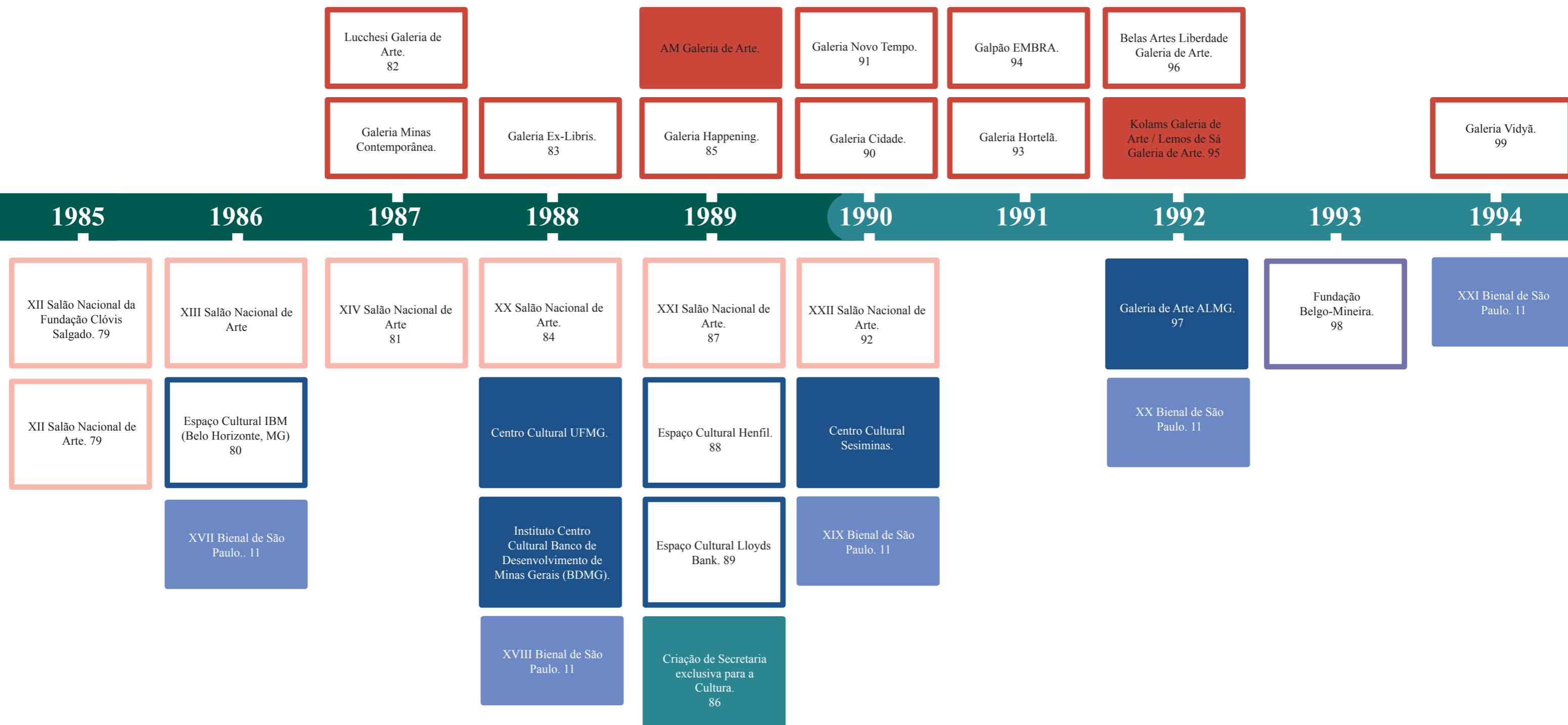


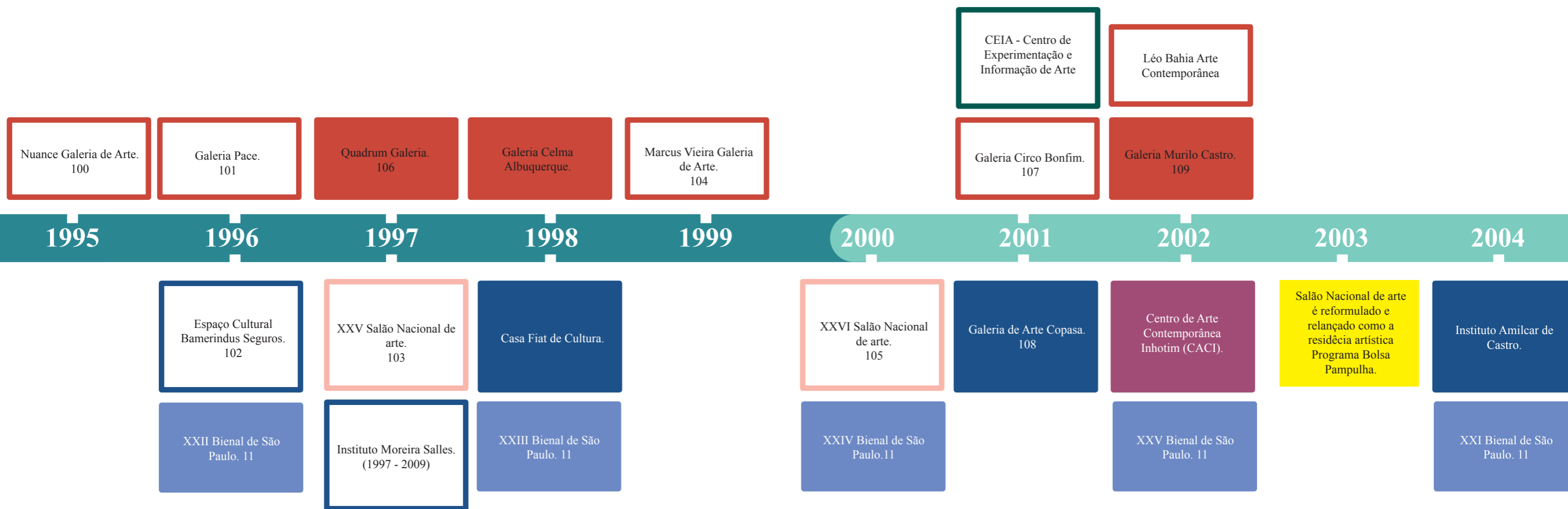


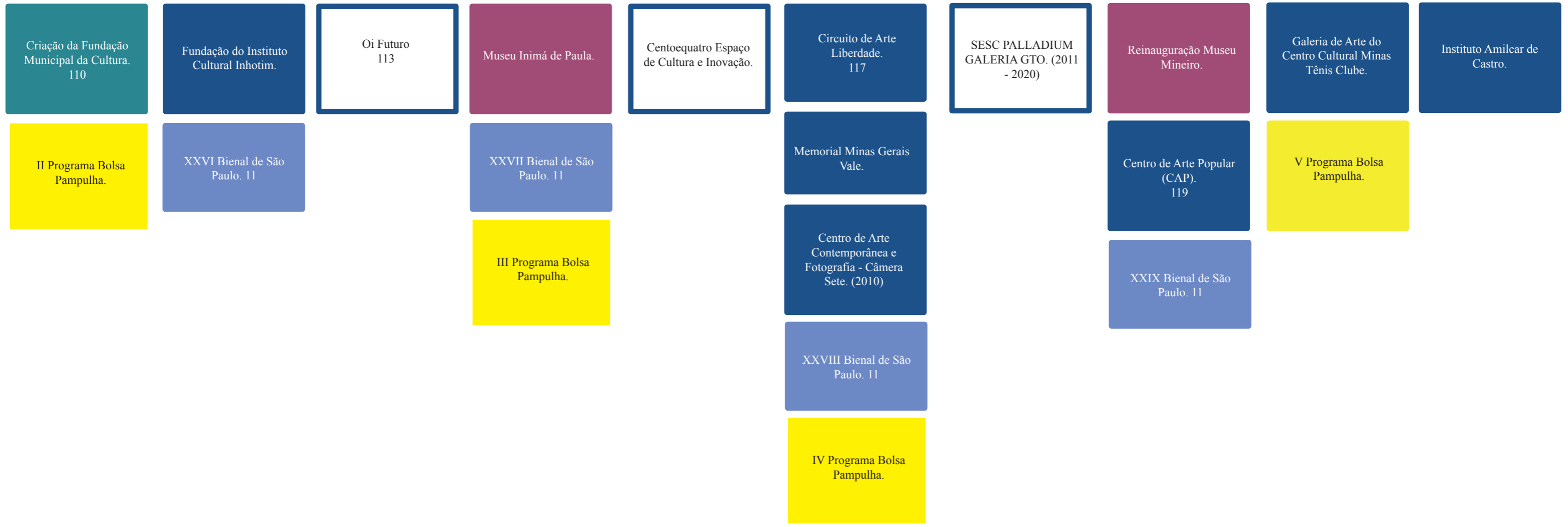
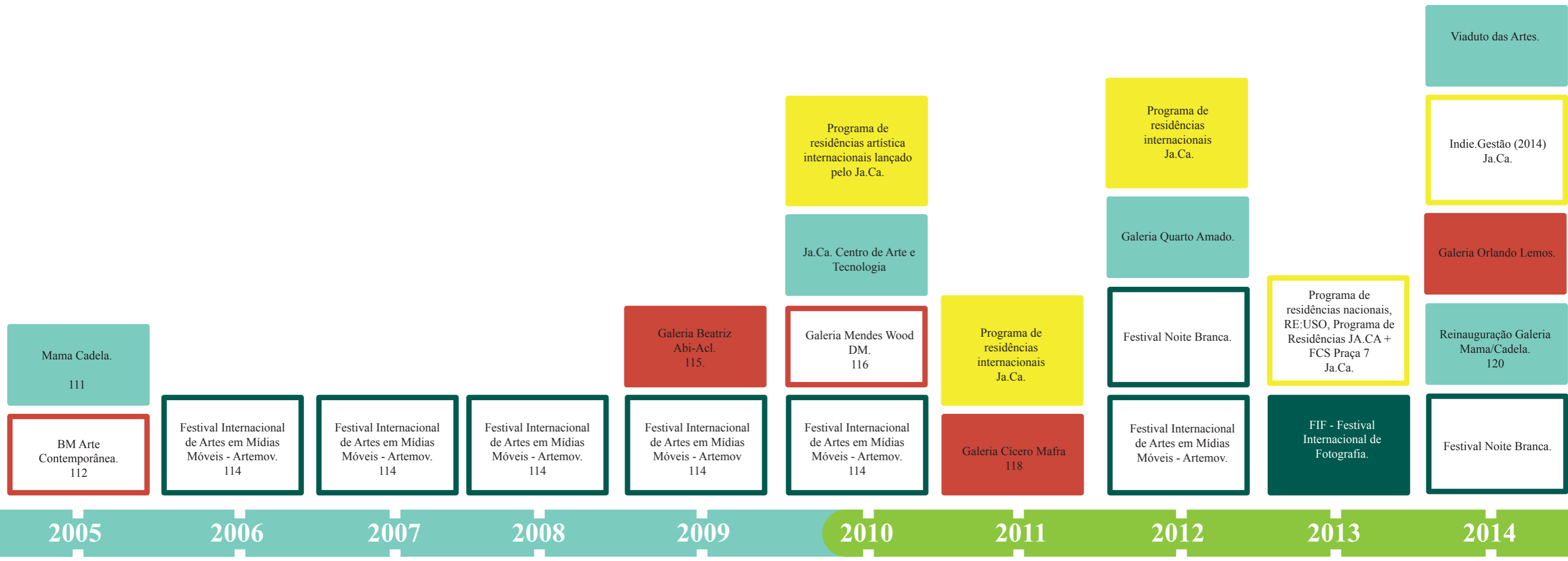
**1965      1966      1967      1968      1969      1970      1971      1972      1973      1974**













2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022



LEGENDA

- Feiras de Arte
- Bazares / Feiras independentes
- Residência Artística
- Galerias de Arte em atividade
- Museus de Arte em atividade
- Instuições Culturais em atividade
- Escolas e Universidades em atividade
- Bienais de Arte em atividade
- Festivais de Arte em atividade
- Secretarias de Cultura em atividade
- Galerias / Espaços Independentes em atividade
- Bazares / Feiras Independentes em atividade
- Residência Artística em atividade
- Exposições e Mostras
- Salões de Arte
- Marcos Arquitetônicos
- Galerias de Arte
- Museus de Arte
- Institutos e Fundações
- Escolas e Universidades
- Instuições Culturais
- Bienais de Arte
- Festivais de Arte
- Secretarias de cultura e leis
- Galerias / Espaços Independentes



## A - Referências Bibliográficas da Linha do Tempo

- 1-ALVES, Joana D'arc de Jesus. **Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da “desmaterialização” à realidade do circuito artístico (1969 a 1972)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-A4JGQR/1/disserta\\_\\_o\\_vers\\_o\\_final\\_joana\\_alves.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-A4JGQR/1/disserta__o_vers_o_final_joana_alves.pdf). Acesso em: 22 out. 2022.
  
- 2- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil**. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 93. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2022; VIVAS, Rodrigo. **Salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008. 234 p. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vuf>. Acesso em: 22 out. 2022. P. 90.
  
3. SANTOS, Nelyane Gonçalves. Os Salões e as Bienais na década de 1960: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 93. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2022; VIVAS, Rodrigo. Salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008. 234 p. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vuf>. Acesso em: 22 out. 2022.
  
- 4- VIVAS, Rodrigo. Salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008. 234 p. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vuf>. Acesso em: 22 out. 2022.
  
- 5- MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO (MHAB). Portal Belo Horizonte. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/museus/museu-historico-abilio-barreto-mhab>. Disponível em: 20 out. 2022.
  
- 6- 120 ANOS de Belo Horizonte: os principais marcos da história da capital mineira G1, Belo Horizonte, 2 out. 2017. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/minas-gerais/viva-bh/2017/linha-do-tempo-historia-de-belo-horizonte/>. Acesso em: 20 out. 2022.
  
- 7- Disponível em: <https://iabmg.org.br/institucional-iab-mg/>. Acesso em: 20 out. 2022.
  
- 8- Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/nossa-escola/index.php/historia-da-instituicao/>. Acesso em: 20 out. 2022.

9- Disponível em:

<https://aliancafrancesabh.com.br/alianca-francesa-2/alianca-francesa-em-belo-horizonte>

Acesso em: 20 out. 2022.

10. - VIVAS, Rodrigo. Salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008. 234 p. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vuf>. Acesso em: 22 out. 2022.

SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 90. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

11- INSTITUTO CULTURAL BRASIL ESTADOS UNIDOS BELO HORIZONTE/MG. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018..Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao338622/instituto-cultural-brasil-estados-unid-os-belo-horizonte-mg>. Disponível em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia

12- ESCOLA DE BELAS ARTES. **História da Instituição**. Belo Horizonte: UFMG, s/d.

Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/nossa-escola/index.php/historia-da-instituicao/>. Acesso em: 20 out. 2022.

13- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 86-87. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

14- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 256.

15- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 260.

16- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 89. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

17- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 93. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

18- ESCOLA DE BELAS ARTES. **História da Instituição**. Belo Horizonte: UFMG, s/d.

Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/nossa-escola/index.php/historia-da-instituicao/>.

Acesso em: 20 out. 2022. e FESTIVAL DE INVERNO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. In: **WIKIPÉDIA**: a enciclopédia livre. Disponível em: [/https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival\\_de\\_Inverno\\_da\\_Universidade\\_Federal\\_de\\_Minas\\_Gerais](https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Inverno_da_Universidade_Federal_de_Minas_Gerais). Acesso em: 20 out. 2022.

19- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 89. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

20- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 93. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

21-MINI QUADROS DE NATAL. In: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultura Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://www.ami.org.br/galeriacultural/https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82094/mini-quadros-de-natal>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

22- 120 ANOS de Belo Horizonte: os principais marcos da história da capital mineira. **G1**, Belo Horizonte, 2 out. 2017. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/minas-gerais/viva-bh/2017/linha-do-tempo-historia-de-belo-horizonte/>. Acesso em: 21 out. 2022.

23- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. P. 260.  
24- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997 p. 265.

25- ESCOLA DE BELAS ARTES. **História da Instituição**. Belo Horizonte: UFMG, s/d. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/nossa-escola/index.php/historia-da-instituicao/>. Acesso em: 20 out. 2022.

26- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997.p. 254.

27- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 273.

28- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 89. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

29- DIAS, Maria Helena. Tradição e confiança. **Diário de Comércio**, Belo Horizonte, 18 de mar. 2010. Disponível em: <https://livrozilla.com/doc/312120/pal%C3%A1cio-dos-leil%C3%B5es-galeria-de-arte-atraida-vez-mais>. Acesso em: 20 out. 2022.

29- SALÃO Jovem do Minas Tênis Clube: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento554042/salao-jovem-do-minas-tenis-clube>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

30-SALÃO Jovem do Minas Tênis Clube: *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82668/salao-jovem-do-minas-tenis-clube>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

31- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970. **Revista IEB**. São Paulo: Sielo, 26 ago. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/3zNHVgzwcNLG3mH9F9VhQJp/?lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2022.

32- SALÃO Jovem do Minas Tênis Clube. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82667/salao-jovem-do-minas-tenis-clube>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

33- CRISTIANO. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9794/cristiano>. Acesso em: 20 out. 2022.

34- 3º SALÃO do Foto Clube Minas Gerais. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento540415/3-salao-do-foto-clube-minas-gerais>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

35- 5º SALÃO Global de Inverno. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento82479/5-salao-global-de-inverno>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

36 - RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. p.278.

37- MOULIN, Gabriela; DRUMMOND, Marcelo. Lotus Lobo. **Revista**, Belo Horizonte, BDMG, N. 1, 21 fev. 2020. Disponível em: <https://bdmg cultural.mg.gov.br/artigos/lotuslobo/>. Acesso em: 20 out. 2022.

38- GALERIA Eucatexpo (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346671/galeria-eucatexpo-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

39 - RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997, p. 280.

40- RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 280.

41- GESTO Gráfico Galeria de Artes. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao214665/gesto-grafico-galeria-de-arte>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

42 - RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em BH**. Belo Horizonte: Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 278.

43- GALERIA de Arte da Telemig (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346316/galeria-de-arte-da-telemig-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia

44- ESCRITÓRIO DE ARTE. **Márcio Sampaio**. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/marcio-sampaio>. Acesso em: 20 out. 2022.

45- MANOEL MACEDO. **A galeria**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://manoelmacedo.com.br/a-galeria/>. Acesso em: 20 out. 2022.

46- ESCRITÓRIO DE ARTE. **Márcio Sampaio**. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/marcio-sampaio>. Acesso em: 20 out. 2022.

47- NEVES, A. L.; VIVAS, R. Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34048>. Acesso em: 21 out. 2022. p. 107. Acesso em: 20 out. 2022.

48- NEVES, A. L. T.; VIVAS, R. Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34048>. Acesso em: 21 out. 2022. Acesso em: 20 out. 2022.

49- EXPOSIÇÕES Itaugaleria Belo Horizonte. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao111870/itaugaleria-belo-horizonte/eventos?classificacao=exposicao&p=2>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia

50-ITAUGALERIA Belo Horizonte . *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. São Paulo,

Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao111870/itaugaleria-belo-horizonte>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

51-**ARTE Galeria** (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao336406/arte-galeria-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

52- NEVES, A. L.; VIVAS, R. Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34048>. Acesso em: 21 out. 2022. Acesso em: 20 out. 2022. p. 121.

53-Galeria Arte Memória (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao555864/galeria-arte-memoria-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

54-REAL Galeria de Arte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao338625/real-galeria-de-arte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

55- GALERIA de Arte Editora Vega (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao290846/galeria-de-arte-editora-vega-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia

56- GALERIA de Arte Fernando Paz (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao336826/galeria-de-arte-fernando-paz-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

57- GALERIA de Arte Sylvio Vasconcellos (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao349831/galeria-de-arte-sylvio-vasconcellos-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

58-HOTEL Del Rey. Galeria de Arte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346666/hotel-del-rey-galeria-de-arte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022.

59-CAPA do catálogo da 1ª Exposição de Arte Moderna, Belo Horizonte. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú

Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35720/capa-do-catalogo-da-1-exposicao-de-arte-moderna-belo-horizonte>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

60- ANNO Arte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao333548/anno-arte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia

61- GALERIA Mandala (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346672/galeria-mandala-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

62- GALERIA Newman (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao333583/galeria-newman-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

63- GALERIA Minarte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao336118/galeria-minarte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

64- GALERIA Dantez (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao338619/galeria-dantez-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

65- GALERIA Baú (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346662/galeria-bau-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

66- GALERIA Morada (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao289759/galeria-morada-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

67- GALERIA Minart (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346682/galeria-minart-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

68- GALERIA Adega (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao554116/galeria-adeга-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

69- ANNA Arte Design (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao330240/anna-arte-design-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

70- GALERIA Itatiaia (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao337762/galeria-itatiaia-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

71- GALERIA Pinguim (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao338620/galeria-pinguim-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

72- GALERIA Chez Bastião (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346664/galeria-chez-bastiao-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

73- GALERIA do Edifício Maleta (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao524945/galeria-do-edificio-maleta-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

74- PROARTE (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao343642/proarte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

75- Polivox (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao360314/polivox-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

76- PAÇO das Artes (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao332833/paco-das-artes-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

77- Escritório de Arte. **Ana Horta**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://www.escriitoridearte.com/artista/ana-horta>, Acesso em: 20 out. 2022; EXPOSIÇÃO de Inauguração da Galeria CEMIG. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento615744/exposicao-de-inauguracao-da-galeria-cemig>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.



78- NEVES, A. L. ; VIVAS, R. Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34048>. p. 133. Acesso em: 20 out. 2022.

79- CATÁLOGO DE ARTES. **Patrícia Leite**. Brasília, s/d. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Patricia%20Leite%20-%20Patr%EDcia%20Leite/>. Acesso em: 20 out. 2022.

80- ESPAÇO Cultural IBM (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao290843/espaco-cultural-ibm-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

81- CATÁLOGO DE ARTES. **Patrícia Leite**. Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Patricia%20Leite%20-%20Patr%EDcia%20Leite/>. Acesso em: 20 out. 2022.

82- INDIVIDUAL de Amilcar de Castro. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento226273/individual-de-amilcar-de-castro>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

83-GALERIA Ex Libris (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao251210/galeria-ex-libris-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

84- CATÁLOGO DE ARTES. **Patrícia Leite**. Brasília, s/d. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Patricia%20Leite%20-%20Patr%EDcia%20Leite/>. Acesso em: 20 out. 2022.

85-GALERIA Happening (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao346318/galeria-happening-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

86- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 89. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.

87- CATÁLOGO DE ARTES. **Patrícia Leite**. Brasília, s/d. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Patricia%20Leite%20-%20Patr%EDcia%20Leite/>. Acesso em: 20 out. 2022.

88-ESPAÇO Cultural Henfil (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao330490/espaco-cultural-henfil-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

89- ESPAÇO Cultural Lloyds Bank (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao338618/espaco-cultural-lloyds-bank-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

90- GALERIA Cidade (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao339186/galeria-cidade-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

91- GALERIA Novo Tempo (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia.

**Enciclopédia Itaú de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao335262/galeria-novo-tempo-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

92- CATÁLOGO DE ARTES. **Patrícia Leite**. Brasília, s/d. Disponível em:

<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Patricia%20Leite%20-%20Patr%EDcia%20Leite/>. Acesso em: 20 out. 2022.

93- GALERIA Hortelã (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao251319/galeria-hortela-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

94- GALPÃO Embra (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao335013/galpao-embra-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

95- GUIA DAS ARTES. **Lemos de Sá Galeria**. Lourenço, s/d. Disponível em:

<https://www.guiadasartes.com.br/minas-gerais/belo-horizonte/lemos-de-sa-galeria-de-arte>. Acesso em: 20 out. 2022.

96-BELAS Artes Liberdade Galeria de Arte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao530477/belas-artes-liberdade-galeria-de-arte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

97- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. **Assembleia Cultural/História**.

Belo Horizonte, s/d. Disponível em: [https://www.almg.gov.br/almg\\_cultural](https://www.almg.gov.br/almg_cultural). Acesso em: 20 out. 2022.

- 98- FUNDAÇÃO Belgo-Mineira (Belo Horizonte, MG) *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao5477/fundacao-belgo-mineira-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 99- GALERIA Vidyã (Belo Horizonte, MG) *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao215487/galeria-vidya-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 100- NUANCE Galeria de Arte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16364/nuance-galeria-de-arte-belo-horizonte-mge>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 101- GUSTAVO PENNA ARQUITETO E ASSOCIADOS. **Galeria Pace**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://www.gustavopenna.com.br/galerapace>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 102- ESPAÇO Cultural Bamerindus Seguros (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao334931/espaco-cultural-bamerindus-seguros-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 103- 25º SALÃO Nacional de Arte de Belo Horizonte. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87839/25-salao-nacional-de-arte-de-belo-horizonte>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 104- MARCUS Vieira Galerias de Arte (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao206552/marcus-vieira-galerias-de-arte-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 105- 26º SALÃO Nacional de Arte de Belo Horizonte. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento337002/26-salao-nacional-de-arte-de-belo-horizonte>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 106- QUADRUM GALERIA DE ARTES. **Quadrum**. Instagram: [quadrumgaleria](https://www.instagram.com/quadrumgaleria/). Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://www.instagram.com/quadrumgaleria/>. Acesso em: 20 out. 2022.

- 107- GALERIA Circo Bonfim (Belo Horizonte, MG). *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao201402/galeria-circo-bonfim-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 108- GALERIA DE ARTES COPASA. Portal Belo Horizonte. Belo Horizonte, s/d Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/index.php/o-que-fazer/arte-e-cultura/galerias-de-arte/galeria-de-arte-copasa>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 109- GALERIA MURILO CASTRO. **Galeria/About Us**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://murilocastro.com.br/galeria-murilo-castro/>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 110- SANTOS, Nelyane Gonçalves. **Os Salões e as Bienais na década de 1960**: itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 89. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37851>. Acesso em: 20 out. 2020.
- 111- ROSA, Sergio. Mamacadela: Ateliã<sup>a</sup> Coletivo e Galeria de Arte. **Overmundo**. Belo Horizonte, 8 abr, 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mamacadela-atelie-coletivo-e-galeria-de-arte>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 112- *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural** de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 20. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao485758/bm-arte-contemporanea-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- 113- OI FUTURO. **Centro Cultural do OI Futuro em BH encerra temporada de 2014**. Belo Horizonte, 18 dez.2014. Disponível em: <https://oifuturo.org.br/historias/centro-cultural-do-oi-futuro-em-bh-encerra-temporada-de-2014/>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 114- LUCAS BAMBOZZI PROJETOS CURATORIAIS. **Curadorias**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetos-curatoriais>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 115- GALERIA DE ARTE BEATRIZ ABI-ACL. **Portal Belo Horizonte**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/galerias-de-arte/galeria-de-arte-beatriz-abi-acl>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 116- MENDES WOOD DM. **Mendes Wood DM**. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/info>. Acesso em: 20 out. 2022.
- 117- MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura e Turismo. **Centro de Cultura Itamar Franco**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em:

<https://www.secult.mg.gov.br/instituicoes/centro-de-cultura-itamar-franco/110-instituicoes?laout=yout=>. Acesso em: 20 out. 2022.

118- BAMBLÔ. **Cícero Mafra**. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://blombo.com/artistas/cicero-mafra/>. Acesso em: 20 out. 2022.

119- CENTRO DE ARTE POPULAR CEMIG. **Circuito Liberdade**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: [circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/espacos/centro-de-arte-popular-cemig](http://circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/espacos/centro-de-arte-popular-cemig). Acesso em: 20 out. 2022.

120- ROSA, Sérgio. Mamacadela: ateliã<sup>a</sup> Coletivo e Galeria de Arte. **Overmundo**. Belo Horizonte, 8 abr. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/mamacadela-atelie-coletivo-e-galeria-de-arte>. Acesso em: 20 out. 2022.

121- BARBI, Laura. Festival Internacional de Fotografia: Reflexão crítica sobre a imagem. **IREE**. Belo Horizonte, 20 jul. 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/festival-internacional-de-fotografia-reflexao-critica-sobre-a-imagem/>. Acesso em: 20 out. 2022.

122- 31º SALÃO Nacional de Arte de Belo Horizonte. *In*: Editores da Enciclopédia. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento647032/31-salao-nacional-de-arte-de-belo-horizonte>. Acesso em: 20 out. 2022. Verbete da Enciclopédia.

123- CAZETTA, Jhonny. Viaduto no Barreiro será transformado em espaço artístico. *Contagem, O Tempo*, 27 fev. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/viaduto-no-barreiro-sera-transformado-em-espaco-artistico-1.1244656> 5/3. Acesso em: 20 out. 2022.

124- ATSSOUL. **Art Fasam**. São Paulo, s/d. Disponível em: [https://artsoul.com.br/galerias/fasam-artes?utm\\_term=&campaignid=15581509849&adgroupid=&targetid=&adid=&rnd=16087242711445423866&gclid=CjwKCAiAyPyQBhB6EiwAFUuakhXNNNcArGdX8Aee0UYoO6ROxktDqir8OrpsjcY0ZyJgVy\\_6UhmcJBoCEW0QAvD\\_BwE](https://artsoul.com.br/galerias/fasam-artes?utm_term=&campaignid=15581509849&adgroupid=&targetid=&adid=&rnd=16087242711445423866&gclid=CjwKCAiAyPyQBhB6EiwAFUuakhXNNNcArGdX8Aee0UYoO6ROxktDqir8OrpsjcY0ZyJgVy_6UhmcJBoCEW0QAvD_BwE). Acesso em: 20 out. 2022.

125- GALERIA LABYRINTHUS: um novo espaço cultural em Belo Horizonte. **Art Ref**. Belo Horizonte, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://arteref.com/galerias/galeria-labyrinthus/>. Acesso em: 20 out. 2022.

126- **GALERIA ACAIACA ANTIFASCISTA**. Instagram: [galeriaacaiaca](https://www.instagram.com/galeriaacaiaca/). Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://www.instagram.com/galeriaacaiaca/>

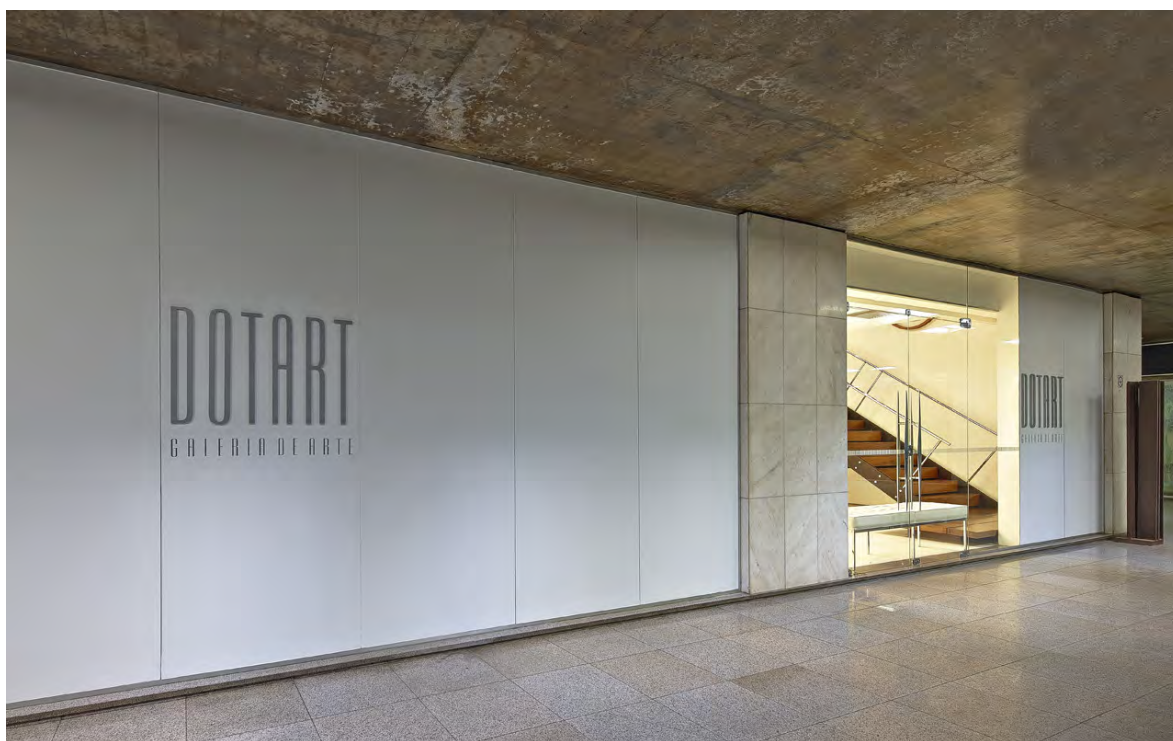
## 8. APÊNDICE B - RELAÇÃO DAS GALERIAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA PRIMÁRIAS EM BELO HORIZONTE

### B.1 - Dotart Galeria de Arte

Inaugurada em 1970 por Feiz e Maria Helena Bahmed, a galeria é a mais antiga que ainda está em atividade na cidade. Localizada no bairro Funcionários, região Centro-Sul de Belo Horizonte, ocupa duas lojas adjacentes dentro de um conjunto/galeria de lojas comerciais, com dois andares cada.

A DotArt realiza exposições individuais e coletivas em sua programação. Possui um acervo de arte acadêmica, moderna e contemporânea. Segundo informações em seu *website*, desenvolve um plano de carreira para seus artistas representados, além de buscar soluções mais criativas e eficientes, que tenham como suporte ações de pesquisa, consultoria, curadoria, publicações e gestão de projetos para as instituições.

**Imagem 1** - Dotart Galeria de Arte: Vista da entrada 1 da Galeria de Arte Dotart, localizada em uma galeria comercial no bairro Funcionários, a galeria se divide em duas lojas comerciais uma em frente à outra.





**Imagem 2** - Dotart Galeria de Arte: Vista da entrada 2 da Galeria de Arte Dotart - localizada em uma galeria comercial no bairro funcionários, a galeria se divide em duas lojas comerciais uma em frente à outra



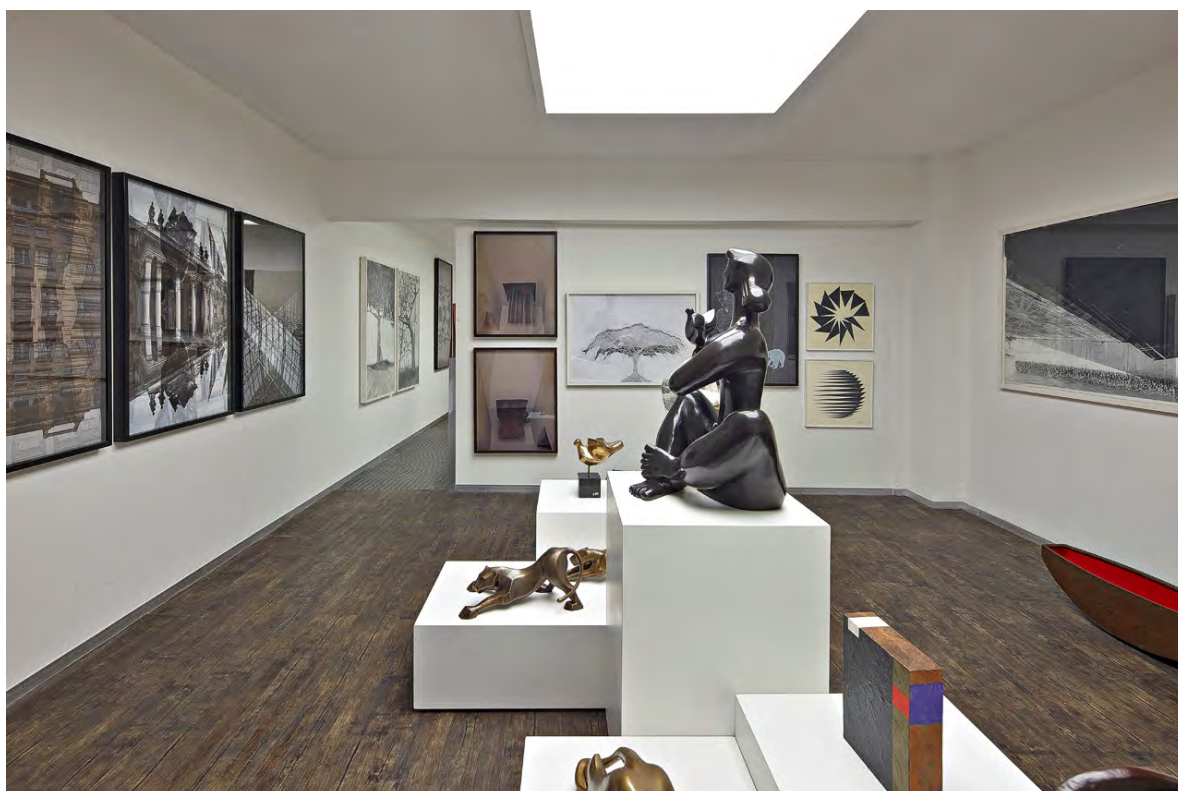
**Imagem 3** - Dotart Galeria de Arte: Vista do interior da Galeria de Arte Dotart, área expositiva 1



**Imagem 4-** Dotart Galeria de Arte: Vista do interior da Galeria de Arte Dotart - área expositiva 2



**Imagem 5 -** Dotart Galeria de Arte: Vista do interior da Galeria de Arte Dotart, área expositiva 3





**Imagem 6 - Dotart Galeria de Arte:** Vista do interior da Galeria de Arte Dotart - área expositiva 4



Representa os artistas: Andrea Brown (1974, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); Assume Vivid Astro Focus AVAF (pseudônimo de Eli Sudbrack [1974, Rio de Janeiro/RJ. Vive e trabalha entre São Paulo, Brasil, e Nova York/EUA, branco] que eventualmente trabalha em dupla com o artista Christophe Hamaide-Pierson, 1973, Paris/França, vive e trabalha em Paris/França); Jorge Velloso Borges Leão Teixeira/Barrão (1959, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Carlos Eduardo Felix da Costa, Cadu (1977, São Paulo/SP, branco); Carolina Ponte (1981, Salvador/BA, branca); Cássio Vasconcellos (1965, São Paulo/SP, branco); Daniel Lannes (1981, Niterói/R, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Efrain Almeida (1964, Boa Viagem/CE, branco); Elvis Almeida (1985, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Felipe Fernandes (1983, Rio de Janeiro/RJ, branco); Hildebrando de Castro (1957, Olinda/PE, branco); Isaque Pinheiro (1972, Lisboa/Portugal, vive e trabalha no Porto/Portugal, branco); Joana Cesar (1974, Rio de Janeiro RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); José Damasceno (1968, Rio de Janeiro/ RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco/negro?); Laura Villarosa (1961, Palermo/Itália, vive e trabalha em Niterói, branca); Lívia Moura (1986, Rio de Janeiro/RJ, branca); Luiz d'Orey (1993, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha em Nova Iorque/EUA, branco); Marcos Chaves (1961, Rio de Janeiro/RJ, branco); Maria Fernanda Lucena (1969, Rio de Janeiro/RJ, branca); Marina Saleme (1958, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo,

branca); Paulo Climachauska (1962, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Pedro Varela (1981, Petrópolis/RJ, vive e trabalha em Niterói, branco); Regina Vater (1943, Rio de Janeiro/RJ, branca); Roberto Freitas (1977, Buenos Aires/Argentina, vive e trabalha em Bruxelas/Bélgica, branco); Rosana Paulino (1967, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, negra); Vicente de Mello (1967, São Paulo/SP, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Victor Arruda (1947, Cuiabá/MT, branco).

## **B.2 - Manoel Macedo Galeria de Arte**

Fundada em 1981 por Manoel Macedo, sua sede está localizada no bairro Carlos Prates, na região Noroeste de Belo Horizonte. Realiza exposições coletivas e individuais. Sua sede é uma edificação contemporânea, de frente para a rua, com acesso independente, área externa e dois andares na área interna, além de um pátio externo. Segundo Manoel Macedo (informação verbal)<sup>88</sup>, atualmente não faz distinção entre artistas de acervo e representados. Ele afirma que após o advento das redes sociais não existem mais acordos de representação e de exclusividade entre a galeria e os artistas.

Representa (Informação verbal)<sup>89</sup> os artistas: Antônio Manuel (1947, Avelãs de Caminho/Portugal, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Artur Barrio (1945, Porto/Portugal, vive e trabalha entre o Rio de Janeiro, África e Europa, branco); Amadeo Luciano Lorenzato (1900, Belo Horizonte/ MG, 1995, Belo Horizonte, MG, branco); Fernando Cardoso (1970, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Flávia Coelho (1979, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Gabriela Rosa (1983, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte); Lotus Lobo (1943, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Marta Neves (1964, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Nello Nuno (1939, Viçosa/MG-1975, Lagoa Santa, branco); Paulo Amaral (1953, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Solange Pessoa (1961, Ferros/MG - vive e trabalha em Belo Horizonte, branca) e Zé Resende (1945, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco).

<sup>88</sup> Informações fornecidas por Manoel Macedo à autora por ligação telefônica em 7 jun. 2022.

<sup>89</sup> Informações fornecidas por Manoel Macedo e Vivas Almeida à autora via *Whatsapp*/telefone em 7 jun. 2022. Segundo o galerista, não existe mais representação com exclusividade no mercado das artes hoje. No entanto, afirmou que ele é a galeria referência na comercialização das obras dos artistas citados em Belo Horizonte.

**Imagem 7** - Vista da fachada e acesso à Manoel Macedo Galeria de Arte



**Imagem 8** - Vista do interior da Manoel Macedo Galeria de Arte, área expositiva 1





**Imagem 9** - Vista do interior da Manoel Macedo Galeria de Arte, área expositiva 2



**Imagem 10** - Vista do interior da Manoel Macedo Galeria de Arte, área expositiva 3



**Imagem 11** - Vista do pátio externo da Manoel Macedo Galeria de Arte



### **B.3 - AM Galeria de Arte**

Fundada em 1989 por Ângela Martins, a galeria iniciou suas atividades representando escultores brasileiros. Na década seguinte, passou também a representar artistas visuais que trabalham em diversas mídias. Atualmente tem duas sedes, uma em Belo Horizonte e outra em São Paulo. Em Belo Horizonte, a galeria está situada no bairro Serra, região Centro-Sul da cidade. Seu espaço possui fachada virada para rua com acesso independente e estacionamento próprio. O interior está dividido entre área expositiva, escritório e acervo. Em sua programação realiza exposições coletivas e individuais além de participar de feiras de arte, como a SP Arte e a Art Rio.

Representa os artistas: Amilcar de Castro (1920, Paraisópolis/MG-2002, Belo Horizonte/MG, branco); Ana Horta (1957, Bom Despacho/MG-1987, Belo Horizonte/MG, branca); Antônio Bokel (1978, Rio de Janeiro/RJ, branco); Ascânio MMM (1941, Fão/Portugal, vive e trabalha

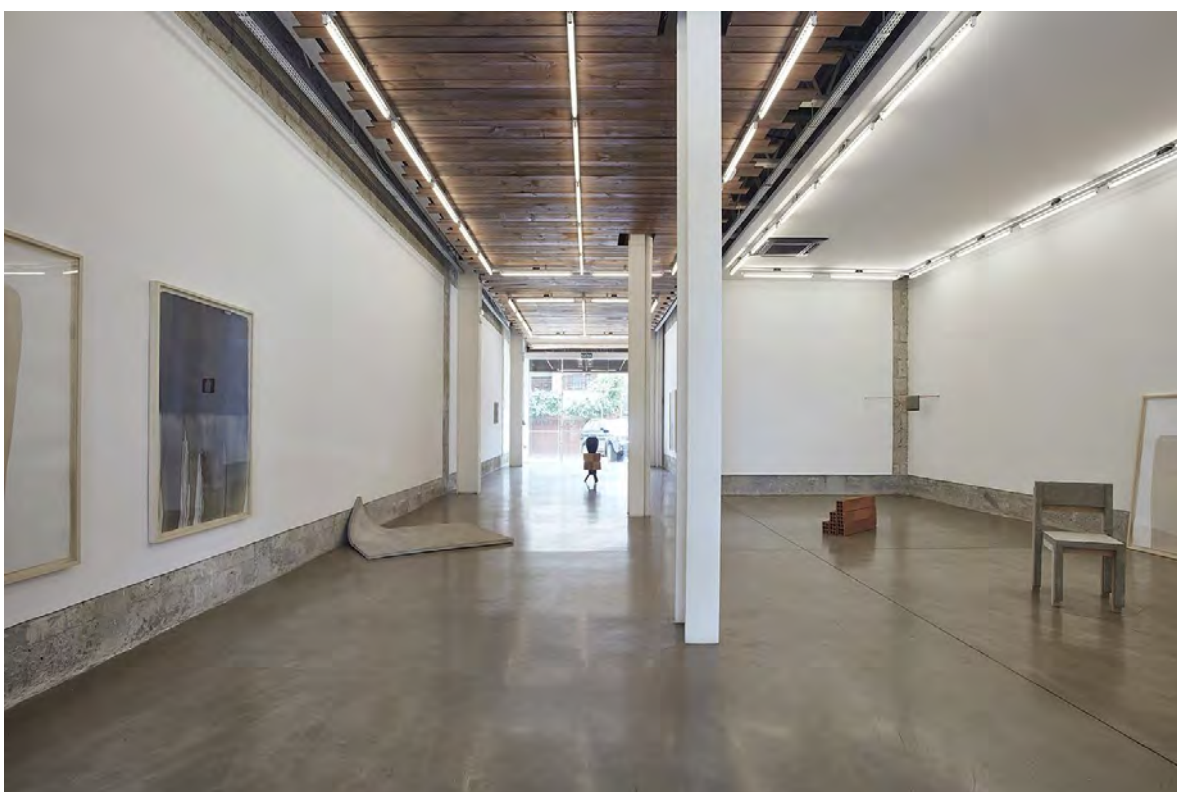
no Rio de Janeiro, branco); Bruno Cançado (1981, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Carolina Botura (1982, Botucatu/SP, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Claudio Cretti (1964, Belém/PA, vive e trabalha em São Paulo, branco); Cristina Canale (1961, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha em Berlim/Alemanha, branca); Cristina Sá (1956, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Dan Fialdini (1945, Belo Horizonte/MG, branco); Delson Uchôa (1956, Maceió/AL, vive e trabalha em Maceió, branco); Warley de Assis Rodrigues/Desali (1983, Belo Horizonte/MG, vive em Contagem/MG, negro); Eduardo Coimbra (1955, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Eduardo Fonseca (1984, Ponte Nova/MG, branco); Estela Sokol (1979, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Fernando Ribeiro (1956, São Paulo/SP, branco); Franz Weissmann (1911, Knittelfeld/Áustria–2005, Rio de Janeiro/RJ, branco); Humberto Guimarães (1947, Sabará/MG, branco); Jomar Bragança (1961, Itabira/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); José Luiz Pederneiras (1950, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Leonora Weissmann (1982, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Livia Paola Gorresio (1982, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Luzia Simons (1953, Quixadá/CE, vive e trabalha em Berlim, Alemanha, branca); Maria Lira Marques (1945, Araçuaí/MG, vive e trabalha em Araçuaí, negra); Moisés Patrício (1984, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, negro); Niura Bellavinha (1962, Belo Horizonte/MG, branca); Ricardo Homem (1961, Belo Horizonte/MG, branco); Paula Huven (1982, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); Regina Silveira (1939, Porto Alegre/RS, branca); Rolf Behm (1952, Karlsruhe/Alemanha, vive e trabalha em Berlim e Rio de Janeiro, branco); Santídio Pereira (1996, Cural Comprido/PI, negro); Sylvia Amélia (1976, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Thais Helt (1949, Juiz de Fora/MG, branca); Valentino Fialdini (1976, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco).



**Imagem 12** - Vista da fachada da AM Galeria de Arte



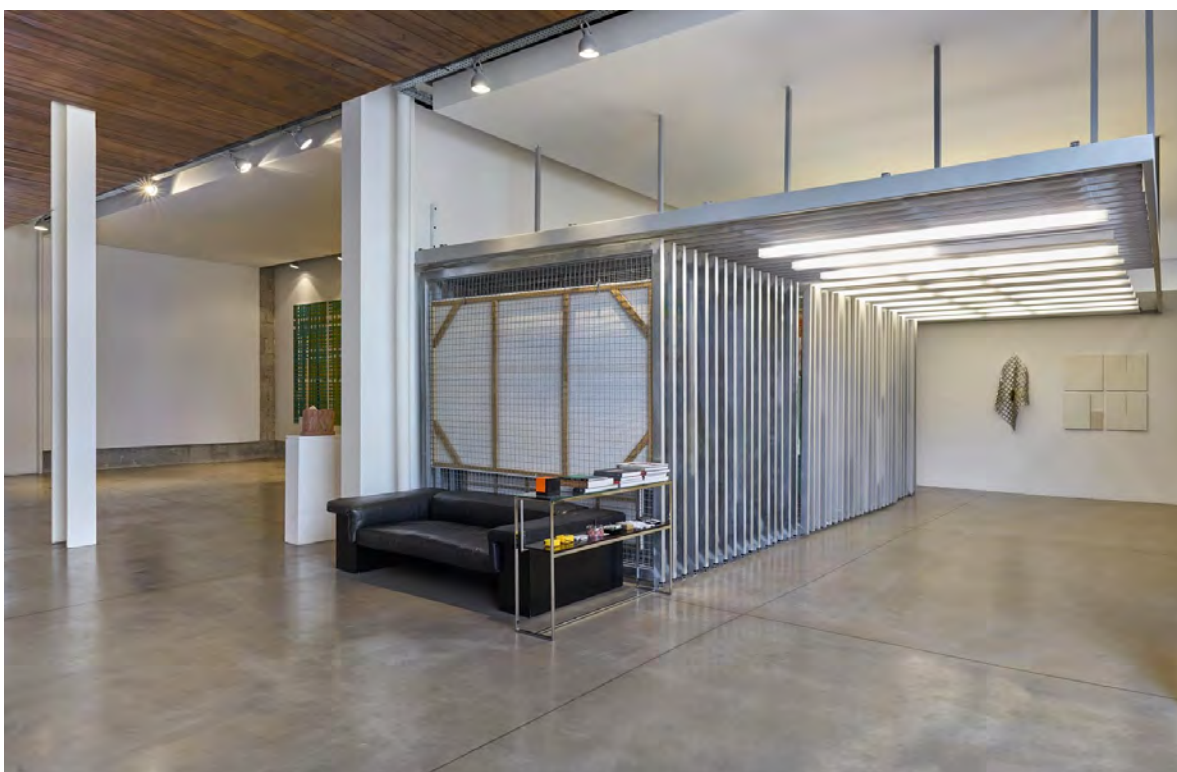
**Imagem 13** - Vista do interior da AM Galeria de Arte, área expositiva 1



**Imagem 14** - Vista do interior da AM Galeria de Arte, área expositiva 2



**Imagem 15** - Vista do interior da AM Galeria de Arte, acervo





**Imagem 16** - Vista do interior da AM Galeria de Arte, acervo e acesso para o pátio externo



#### **B.4 - Lemos de Sá Galeria de Arte**

Inaugurada em 1992 por Beatriz Lemos de Sá com o nome Kolams Galeria, sua sede é situada no bairro Mangabeiras, região centro-sul da cidade. Realiza exposições individuais e coletivas em sua sede. Seu acervo inclui obras de Alexandre de Castro (1987, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte); Andrea Lanna (1957, Belo Horizonte/ MG, vive e trabalha em Belo Horizonte); Clara Valente (1971, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte); Daniel Moreira (1978, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte); Domingos Mazzilli (1963, São José do Rio Pardo/SP, vive e trabalha em Brumadinho); José Alberto Nemer (1945, Ouro Preto/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte) e Thais Helt (1949, Juiz de Fora/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte). Seu espaço tem fachada virada para rua, com acesso independente e estacionamento próprio. O interior está dividido entre área expositiva, escritório e acervo.

Representa (Informação verbal)<sup>90</sup> os artistas Caio Marcolini (1985, Niterói/RJ, vive e trabalha em Porto/Portugal - branco); Célia Euvaldo (1955, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo - branca); Elisa Stecca (São Paulo/ SP, vive e trabalha em São Paulo - branca); Gilvan Nunes (1966, Vermelho/MG, vive e trabalha na Pensilvânia/EUA, branco); Manfredo de Souza Netto (1947, Jacinto/MG, vive e trabalha no Rio de Janeiro/RJ, branco); Michele Martines (1982, Montenegro/RS, vive e trabalha no Rio Grande do Sul, branca); Pedro Mendes (1982, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Sergio Machado (1957, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco) e Wendell Leal (1974, Belo Horizonte/ MG, vive e trabalha em Belo Horizonte).

**Imagem 17 - Vista do prédio da Lemos de Sá Galeria**



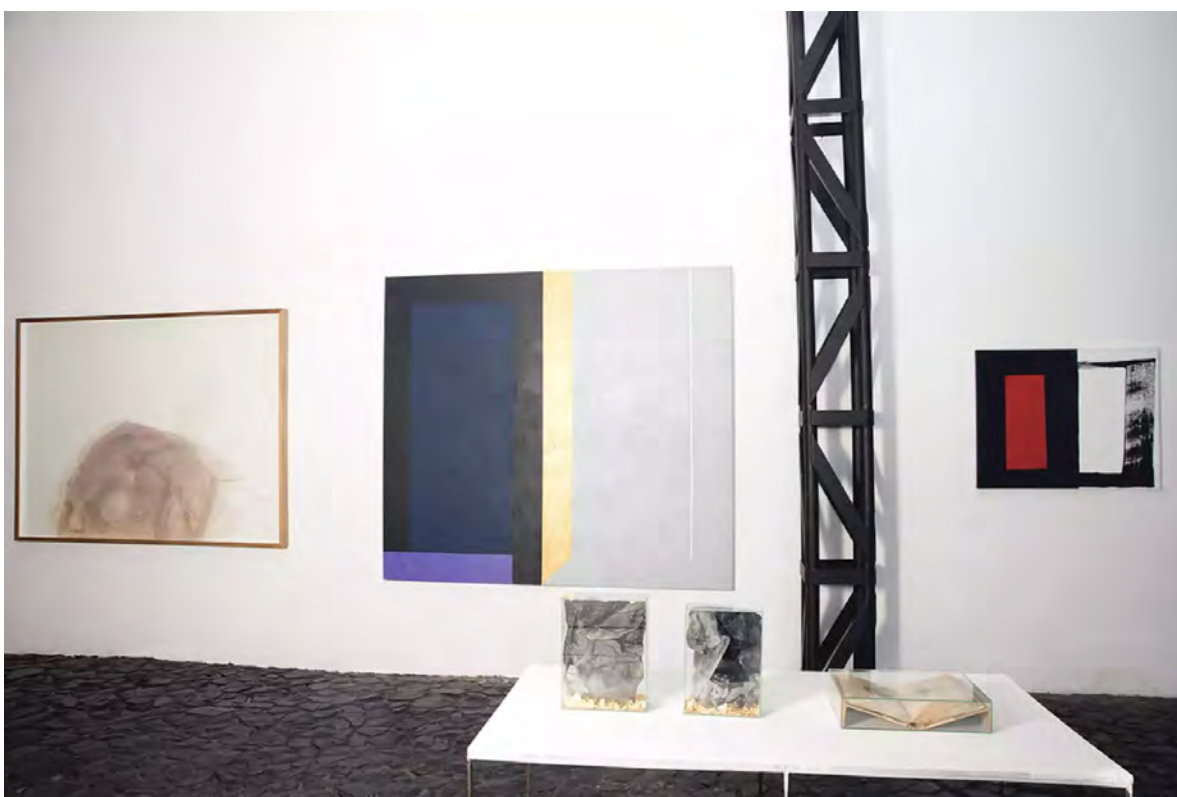
---

<sup>90</sup> Informações fornecidas por Vivi Martins, funcionária da Galeria Lemos de Sá, para a autora por e-mail em 3 jun. 2022.

**Imagem 18** - Vista do interior da Lemos de Sá Galeria, área expositiva 1



**Imagem 19** - Vista do interior da Lemos de Sá Galeria, área expositiva 2





## B. 5- Celma Albuquerque Galeria de Arte

Fundada em 1988 pela colecionadora Celma Albuquerque (falecida em 2015), é dirigida por seus filhos Flávia e Lúcio Albuquerque. A galeria possui duas sedes, uma em Belo Horizonte, e a segunda foi inaugurada em 2020, na região do Lago Sul, em Brasília, Distrito Federal. Realiza mostras coletivas e individuais em seus espaços e participa de feiras de arte nacionais e internacionais. Seu acervo inclui obras de Amilcar de Castro, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Arcângelo Ianelli, Artur Barrio, Eduardo Sued, Fabio Míguez, Farnese de Andrade, Gonçalo Ivo, Iago Gouvêa, Iole de Freitas, Niura Bellavinha, Paulo Roberto Lisboa e Susana Bastos.

O espaço da galeria, localizado no bairro Savassi, na região Centro-Sul de Belo Horizonte, está situado no térreo de um prédio residencial, com fachada virada para a rua e acesso individual. O interior se divide em duas áreas expositivas: uma no nível da entrada, outra no mezanino; há ainda escritórios, acervo e pátio externo.

**Imagem 20** - Fachada da Celma de Albuquerque Galeria de Arte



Representa os artistas: Adriana Vignoli (1981, Brasília/DF, vive e trabalha em Brasília, branca); Alan Fontes (1980, Ponte Nova/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Alessandro Lima (1980, Juiz de Fora/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Beth Jobim (1957, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); Bruno Vilela (1977, Recife/PE, vive e trabalha em Recife, branco); Claudia Jaguaribe (1955, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha em São Paulo, branca); Daniel Bilac (1986, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Daniel Escobar (1982, Santo Ângelo/RS, vive e trabalha em Porto Alegre, branco); Duda Moraes (1985, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha em Bordeaux/França, branca); Eder Santos (1960, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Eduardo Climachauska (1958, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Efe Godoy (1988, Sete Lagoas/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Gabriela Machado (1960, Joinville/SC, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); Geraldo Marcolini (1969, Niterói/RJ, branco); Germana Monte-Mór (1958, Rio de Janeiro/RJ, branca); Isaura Pena (1958, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); João Angelini (1980, Planaltina/DF, vive e trabalha em Brasília, branco); Jade Marra (1992, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em São Paulo, branca); Janaina Rodrigues, 1987, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); José Bechara (1957, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); José Bento (1962, Salvador/BA, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); João Castilho (1978, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Laura Belém (1974, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Liliane Dardot (1946, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Mabe Bethônico (1966, Belo Horizonte, vive e trabalha entre Belo Horizonte/Brasil e Genebra/Suíça, branca); Marcelo Moscheta (1976, São José do Rio Preto/SP, vive e trabalha em Campinas, branco); Maria Lynch (1981, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha entre o Rio de Janeiro e Nova Iorque/EUA, branca); Mariannita Luzzati (1963, São Paulo/SP, vive e trabalha entre São Paulo e Londres/Reino Unido, branca); Nazareno (1967, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Nuno Ramos (1960, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Paulo Whitaker (1958, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Pedro David (1977, Santos Dumont/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Pedro Motta (1977, Belo Horizonte, vive e trabalha em São João Del-Rei/MG, branco); Rafael Zavagli (1981, Belo Horizonte/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Roberto Bethônico (1964, Itabira/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Rochelle Costi (1961, Caxias do Sul/RS, vive e trabalha em São Paulo, branca); Rosângela Dorazio (1963, Araguari/MG, vive

e trabalha em São Paulo, branca); Tatiana Blass (1979, São Paulo/SP, vive e trabalha entre Belo Horizonte e São Paulo, branca); Vanderlei Lopes (1973, Terra Boa/PR, vive e trabalha em São Paulo, branco); Waltercio Caldas (1946, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco).

**Imagem 21** - Vista do interior da Celma de Albuquerque Galeria de Arte,  
- área expositiva, térreo e mezanino



**Imagem 22** - Vista do interior da Celma de Albuquerque Galeria de Arte: área expositiva, escritório e acervo



## B.6 - Galeria Murilo Castro

Fundada pelo colecionador Murilo Castro, a trajetória da galeria iniciou-se como casa de leilões de arte em 2002. Atualmente é dirigida por ele e sua esposa Nathália Mariana. Localizada no bairro Santa Lúcia, na região Centro-Sul de Belo Horizonte/MG.

Entre 2018 e 2020, a galeria contava com uma segunda sede, em Miami/EUA. Realiza mostras coletivas e individuais, cursos e eventos, além de participar de feiras de arte nacionais e internacionais. Seu canal na plataforma de vídeos *YouTube* conta com 1,17 mil inscritos, divulga conteúdos voltados para a formação e a informação do público em geral. Seu endereço no *Instagram* conta com 12,7 mil seguidores e inclui informações sobre a programação da galeria, seus artistas e obras de arte.

Representa os artistas: Aline Chaves (1995, Santa Maria/RS, vive e trabalha em Caxias do Sul, branca); Almandrade (1953, São Felipe/BA, vive e trabalha em Salvador, branco); Anna Bella Geiger (1933, Rio de Janeiro/RJ, branca); Arthur Luiz Piza (1928, São Paulo/SP-2017, Paris/França, branco); Bruno Miguel (1981, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Camille Kachani (1963, Beirute/Líbano, vive e trabalha em São Paulo, branco); Christus Nóbrega (1976, João Pessoa/PB, vive e trabalha em Brasília, branco); Diego Castro (1983, São Paulo/SP, branco); Eduardo Scatena (1981, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Felipe Barbosa (1978, Niterói/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro/RJ e em Rio das Ostras, branco); Felipe Góes (1983, São Paulo/SP, branco); Fernando Brum (1989, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Gê Orthof (1959, Petrópolis/RJ, vive e trabalha em Brasília, branco); Giovanna Nucci (1964, Campos Novos/SC, vive e trabalha em São Paulo, branca); Gustavo Lourenção (1968, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Heleno Bernardi (1967, Pouso Alegre/MG, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Hilton Barredo (1954, Rio de Janeiro/RJ, branco); Iuri Sarmento (1969, Montes Claros/MG, vive e trabalha em São Paulo, branco); James Kudo (1967, Pereira Barreto/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); José Roberto Aguilár (1941, São Paulo/SP, branco); Júlia Debasse (1985, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha em Teresópolis, branca); Juliana Gontijo (1987, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Luiz Aquila (1943, Rio de Janeiro/RJ, branco); Luiz Hermano (1954, Preaoca/CE, branco); Makh Hamamakh (Tóquio/Japão, vive e trabalha no Rio de Janeiro); Marcos Coelho Benjamim (1952, Nanuque/MG, vive e trabalha em Nova Lima, branco);



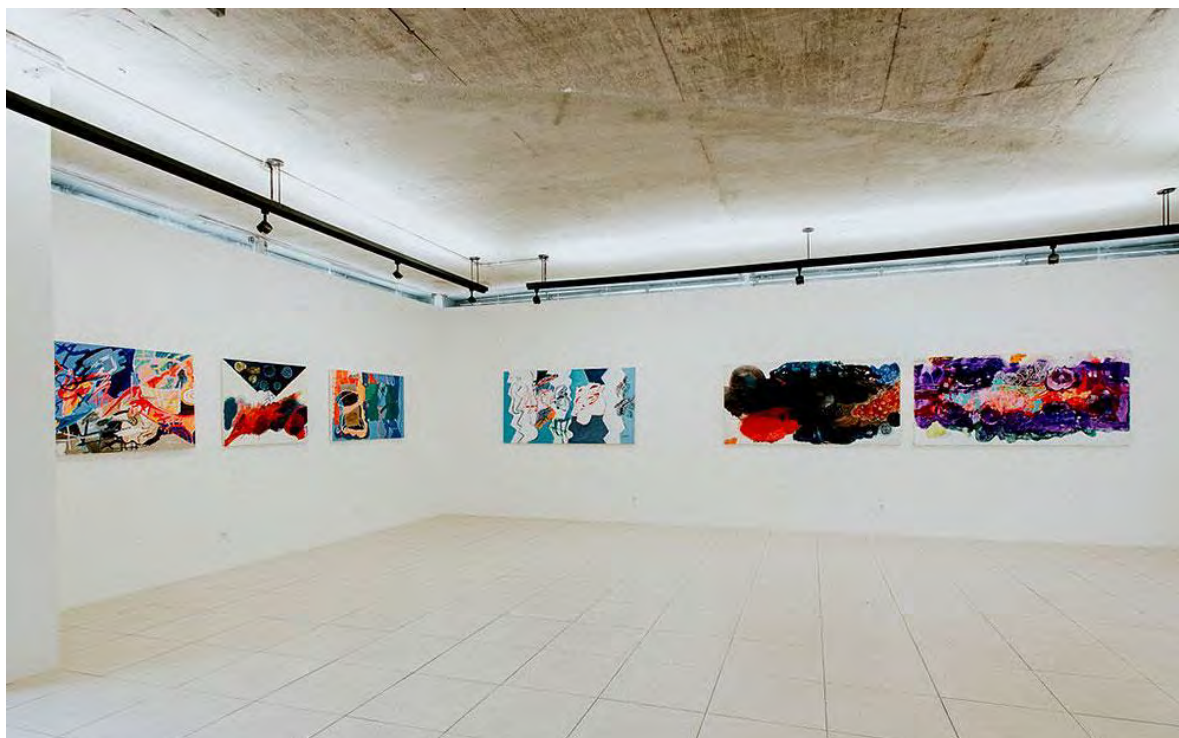
Paulo Vivacqua (1971, Vitória/ES, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Renan Cepeda (1966, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Robson Macedo (Vitória/ES, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Rosana Ricalde (1971, Niterói/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro/RJ e em Rio das Ostras, branca); Sérvulo Esmeraldo (1928, Crato/CE-2017, Fortaleza/CE, branco); Tomás Ribas (1976, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha em Portugal, branco) e Vítor Mizael (1982, São Caetano do Sul/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco).

**Imagem 23** - Fachada da Galeria de Arte Murilo Castro

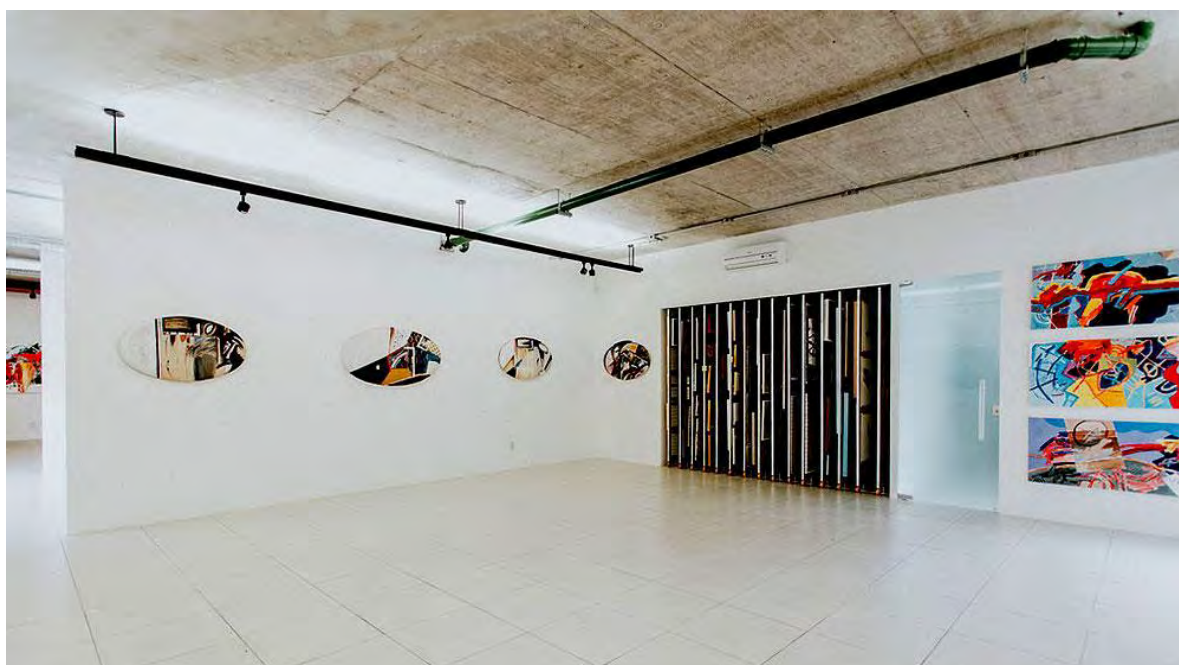




**Imagem 24** - Vista do interior da Galeria de Arte Murilo Castro, área expositiva 1



**Imagem 25** - Vista do interior da Galeria de Arte Murilo Castro, área expositiva 2



## B.7 - Orlando Lemos Galeria

Fundada em 2014 por Orlando Lemos, está localizada no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, Região Metropolitana de Belo Horizonte. Realiza mostras individuais e coletivas de arte em uma edificação com entrada independente, dois andares com áreas expositivas e acervo técnico.

**Imagem 26** - Fachada da Galeria Orlando Lemos

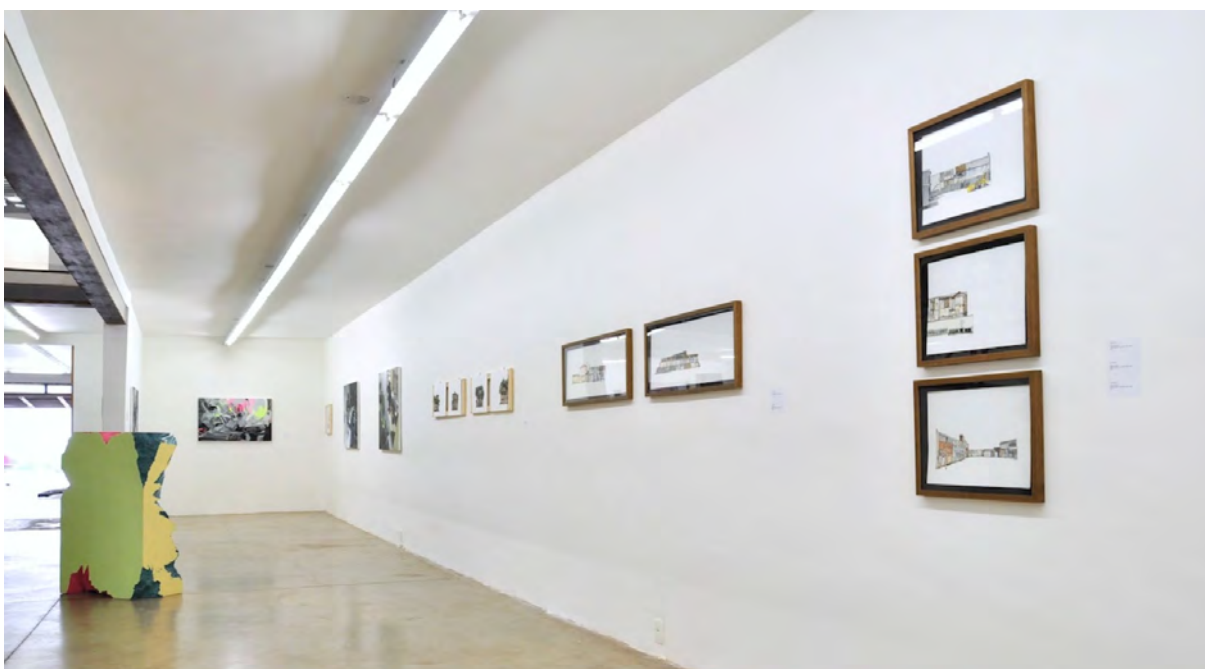


Representa os artistas: Alencar Loch (1979, Tubarão/SC, vive e trabalha em São Paulo, branco); Aline Moreno (1992, Campinas/SP, vive e trabalha em Campinas e São Paulo/SP, branca); André Hauck (Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Armando Queiroz (1968, Belém/PA, vive e trabalha entre Belém e Belo Horizonte, branco); Célio Braga (1963, Guimarães/MG, vive e trabalha entre São Paulo e Amsterdã/Holanda, branco); Deneir de Souza (1954, Campos dos Goytacazes/RJ, vive e trabalha em Majé/RJ, branco); Hugo Mendes (1981, Curitiba/PR, vive e trabalha em Curitiba, branco); Fabio Flaks (1977, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo/SP, branco); Fernando Burjato (1972, Ponta Grossa/PR, vive e trabalha em São Paulo, branco); Jefferson Lourenço (1986, Conselheiro Lafaiete/MG, vive e trabalha em Conselheiro Lafaiete, branco); Jean Belmonte (1983, Rio do Sul/SC, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco);

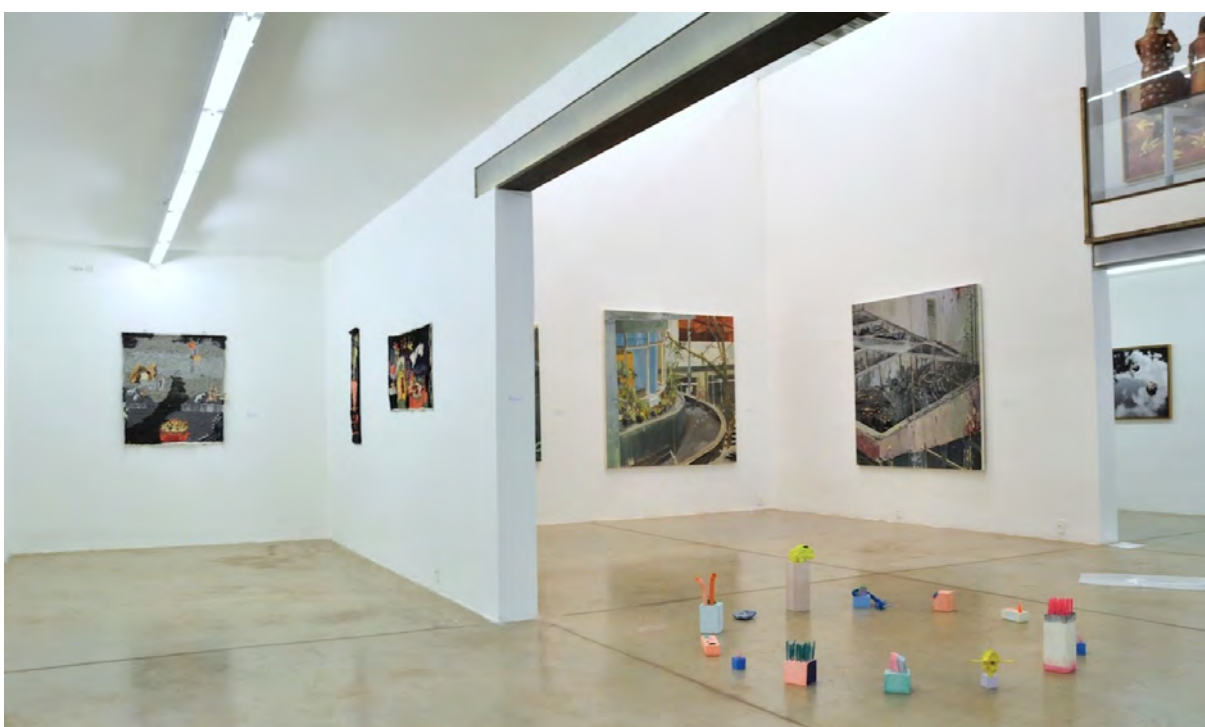


José Bezerra (1952, Buíque/PE, vive no Vale do Catimbau/PE, branco); Marcelo Macedo (1983, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Julia da Mota (1988, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo/SP, branca) e Maibritt Wolthers (1962, Dinamarca, vive e trabalha em Santos e São Paulo, branca).

**Imagem 27** - Vista do interior da Galeria Orlando Lemos, área expositiva no térreo 1



**Imagem 28** - Vista do interior da Galeria Orlando Lemos, área expositiva no térreo 2



## **B.8 - Galeria Periscópio**

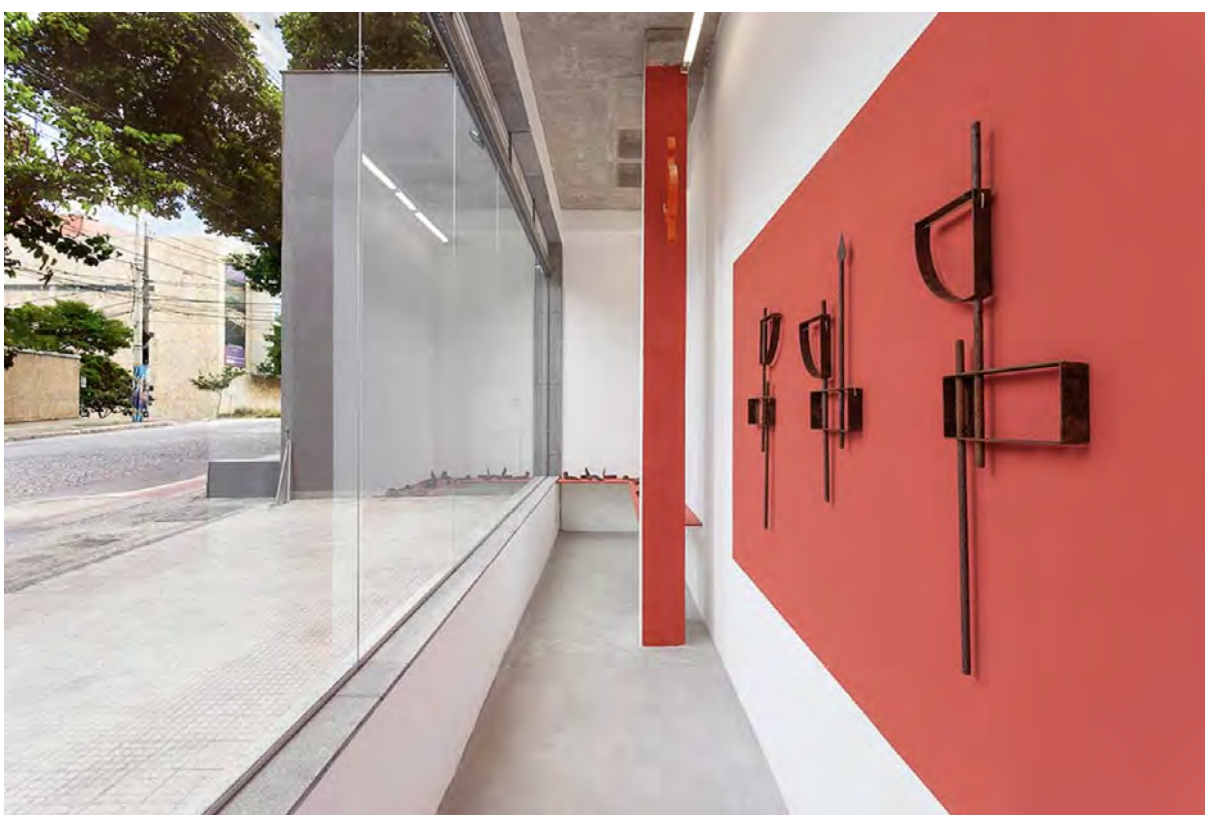
Fundada em 2015 por Alexandre Romanini, Altivo Duarte e Rodrigo Mittre, está localizada no bairro Barro Preto, região Centro-Sul de Belo Horizonte. No segundo semestre de 2021, estabeleceu junto ao Ja.Ca o Arrudas Pesquisa em Arte um espaço de residências artísticas, situado no hipercentro de Belo Horizonte. Em 2022 abriram um segundo espaço em São Paulo, o Espaço C.A.M.A., uma parceria entre cinco galerias: Galeria Cavallo (RJ), Kubikgallery (Porto/Portugal), Casanova (SP), e 55 SP (SP). Realiza mostras individuais e coletivas além de palestras com artistas e curadores. Representa os artistas Alice Ricci (1985, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); André Ricardo (1985, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, negro); Benedikt Wiertz (1955, Born/Alemanha, vive e trabalha entre Brumadinho e Belo Horizonte, branco); Bruno Faria (1981, Recife/PE, vive e trabalha entre Recife e São Paulo, branco); Caio Carpinelli (1993, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branco); Camila Lacerda (1987, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, negra); Éder Oliveira (1983, Timboteua/PA, vive e trabalha em Belém, negro), Edgar Calel (1987, Chimaltenango/Guatemala, indígena); Eduardo Hargreaves (1994, Juiz de Fora/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Fábio Baroli (1981, Uberaba/MG, vive e trabalha em Uberaba, branco); Gisele Camargo (1970, Rio de Janeiro/ RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); Henrique Detomi (1988, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em São Paulo, branco); Isabella Despujols (1994, Venezuela, vive e trabalha entre o Brasil e a Venezuela, branca); José Lara (1990, Itaúna/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Lucas Dupin (1985, Belo Horizonte/MG; vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Luana Vitra (1995, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, negra); Lorenzato (1900-1985, Belo Horizonte/MG, branco); Marcelo Drummond (1964, Itabira/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Marco Maria Zanin (1983, Pádova/Itália, vive e trabalha entre São Paulo e Pádova, branco); Marcone Moreira (1982, Pio XII/MA, vive e trabalha em Marabá, negro); Rafel RG (1986, Guarulhos/SP, vive e trabalha entre Belo Horizonte e Salvador, negro); Randolpho Lamonier (1988, Coronel Fabriciano/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Renato Morcatti (1975, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Rodrigo Albert (1975, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha entre o Brasil e o México, branco); Selma Parreira (1955, Buriti Alegre/GO, vive e trabalha em Goiânia, branca); Sebastião Januário (1939, Dolores de Guanhões/MG, vive e trabalha no Rio

de Janeiro, negro);Umberto da Costa Barros (1948, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco) e Wilson Baptista (1913-2014, Belo Horizonte/MG, branco).

**Imagem 31** - Vista da fachada da Galeria Periscópio



**Imagem 32** - Vista da área expositiva na vitrine Galeria Periscópio





**Imagem 33** - Vista da área expositiva no interior da Galeria Periscópio 1



**Imagem 34** - Vista da área expositiva no interior da Galeria Periscópio 2



### **B.9 - Gal Arte & Pesquisa**

Fundada em 2017 por Laura Barbi. Entre 2018–2019, Aline Xavier foi uma das sócias. Ocupa espaços vazios na cidade de Belo Horizonte, onde realiza exposições e eventos de arte. Participa de feiras nacionais e internacionais, realiza exposições em parceria com instituições

públicas e privadas e com espaços de arte alternativos. Atualmente, a galeria está localizada no bairro Sion, região Centro-Sul de Belo Horizonte.

Representa os artistas: Alisson Damasceno (1982, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, negro); Andrea Azzi (1964, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Aruan Mattos (1985, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco) e Flavia Regaldo (1984, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); As Talavistas (Marli Ferreira, Pink Molotov, Richard Willian e Darlene Valentim, Belo Horizonte/MG, vivem e trabalham em Belo Horizonte, negras); Binho Barreto (1974, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Carolina Botura (1982, Botucatu/SP, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Clara Moreira (1984, Recife/PE, vive e trabalha em Recife, branca); Cristina Marigo (1955, Governador Valadares/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Daniela Paoliello (1988, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Daniella Domingues (1982, São Paulo/SP, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Dolores Orange (1987, Recife/ PE, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Fernanda Gontijo (1984, Belo Horizonte/ MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Flávia Ventura (1991, Belo Horizonte/ MG, vive e trabalha em São Paulo/SP, branca); Giulia Puntel (1992, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Guilherme Cunha (1981, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Júlia Baumfeld (1986, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Julia Panadés (1978, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branca); Manuel Carvalho (1981, Lavras/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco) e Roberto Freitas (1977, Buenos Aires/Argentina, vive e trabalha na Bélgica, branco); Maria Palmeiro (1983, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branca); Marina Tasca (1997, Bragança Paulista/SP, vive e trabalha em Londres/Reino Unido, branca); Pedro Veneroso (1987, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Renata Laguardia (1991, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte e São Paul, branca); Ricardo Burgarelli (1990, Diamantina/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Roberto Bellini (1979, Juiz de Fora/MG, vive e trabalha em Juiz de Fora e Belo Horizonte, branco); Rodrigo Borges (1974, Belo Horizonte/ MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Will Lima (1984, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Contagem, negro).

**Imagem 35** - Vista da área fachada da Casa Gal, atual espaço ocupado pela galeria





**Imagem 36** - Vista da ocupação #GAL001, realizada em um espaço desocupado na região da Savassi em 2018 1



**Imagem 37** - Vista da ocupação #GAL001, realizada em um espaço desocupado na região da Savassi em 2018 2





**Imagem 38** - Vista da ocupação #GAL002, realizada nos arredores da Praça Raul Soares, região central de BH



**Imagem 39** - Vista da exposição realizada na área do café do Palácio das Artes 1





**Imagem 40** - Vista da exposição realizada na área do café do Palácio das Artes 2



**Imagem 41** - Vista da exposição realizada na Galeria de Arte do Centro Cultural Sesisminas



**Imagem 42** - Vista da exposição realizada na Galeria Mama/Cadela

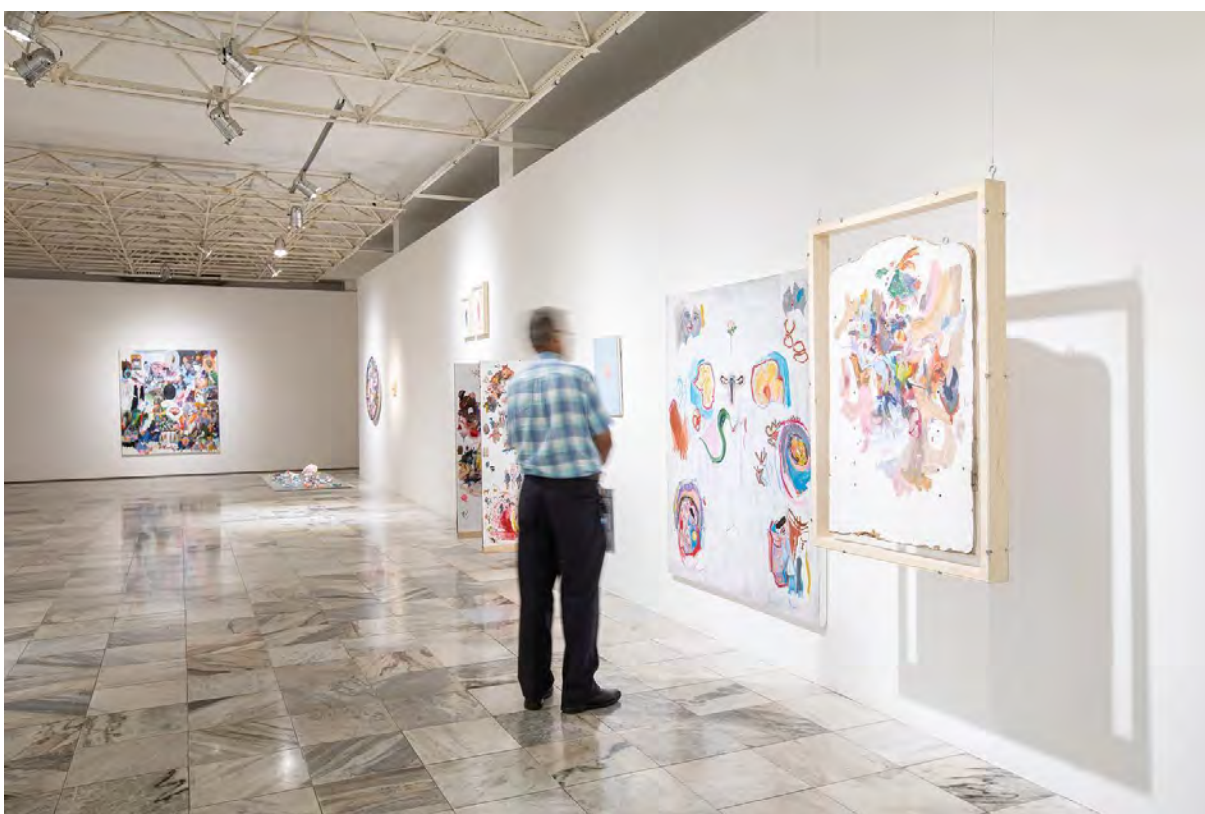


**Imagem 43** - Vista da exposição realizada no Palácio das Artes 1

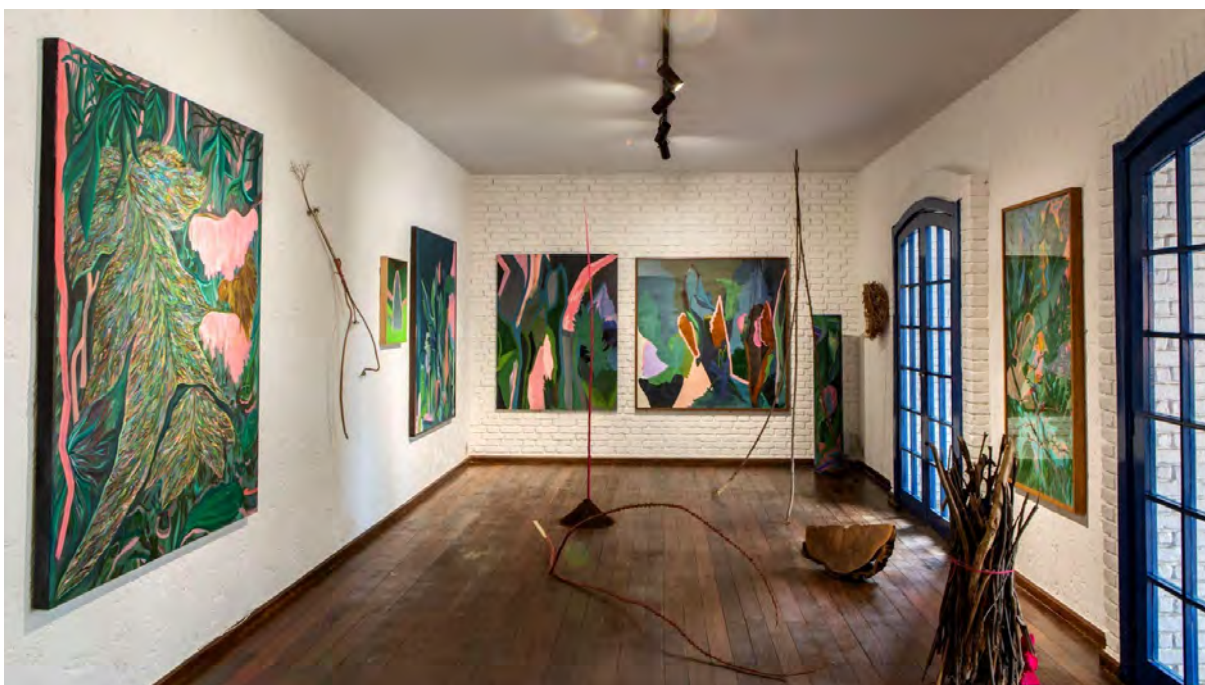




**Imagem 44** - Vista da exposição realizada no Palácio das Artes 2



**Imagem 45** - Vista da exposição realizada no Casa Gal 1



**Imagem 46** - Vista da exposição realizada no Casa Gal 2

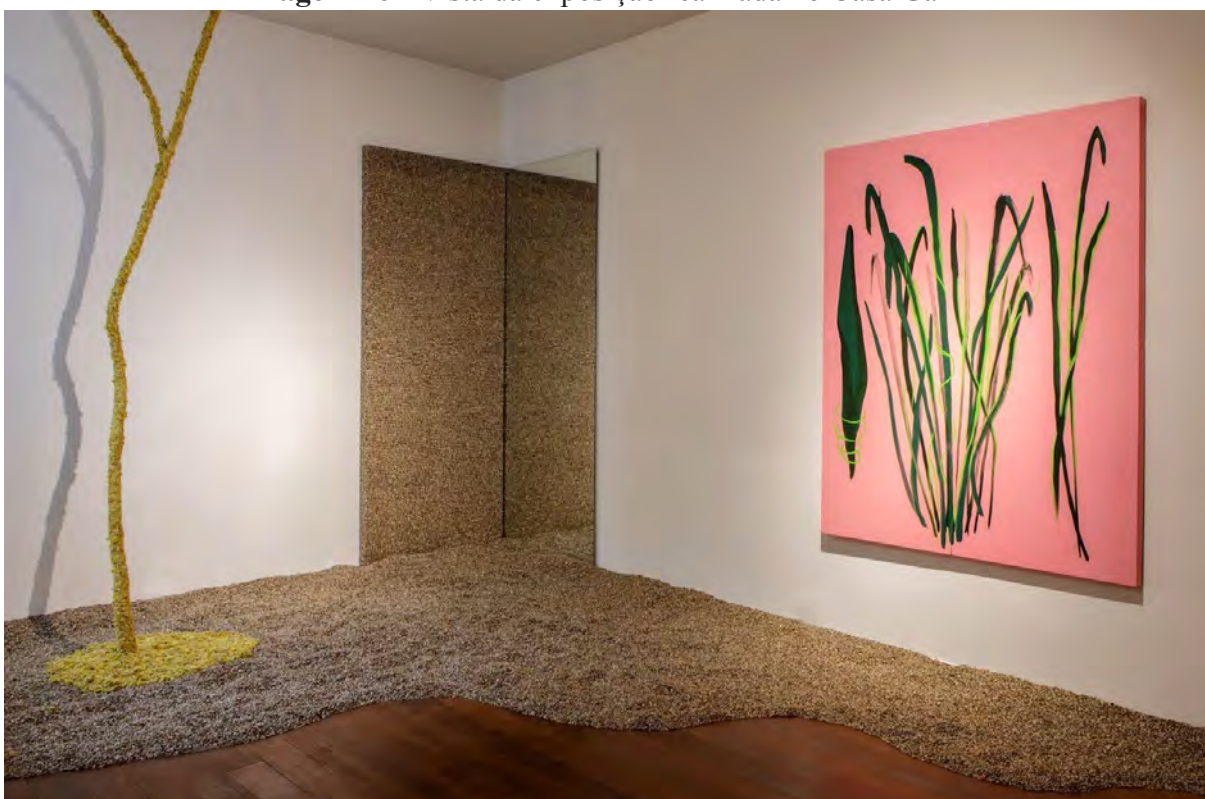




Imagem 47 - Vista da exposição realizada no Casa Gal 3

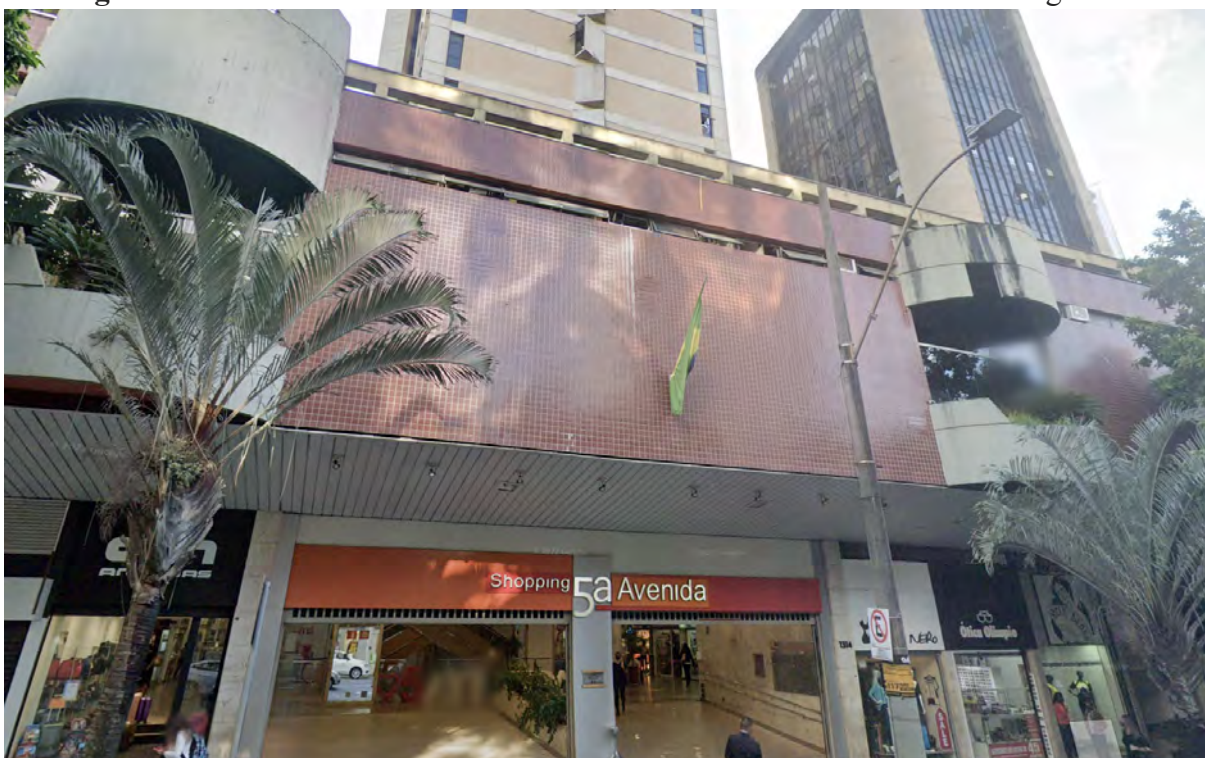




## B.10 - Galeria Rodrigo Ratton

Fundada em 2018 pelo colecionador Rodrigo Ratton, a galeria trabalha em grande parte com o mercado secundário e com obras do acervo adquirido ao longo de 25 anos pelo *marchand*. Com foco em artistas “populares” e contemporâneos em início de carreira. Em 2018, Ratton passou a representar, com exclusividade, alguns artistas com quem ele já mantinha um acordo de financiamento (ou patrocínio) de parte da produção artística e aquisição dos trabalhos produzidos, como dois artistas contemporâneos em ascensão: Desali e Froiid. Está localizada no bairro da Savassi, região Centro-Sul de Belo Horizonte. Seu acervo tem trabalhos de, dentre outros, Adriana Varejão, Rodrigo Cass, Celso Renato, Benjamim, José Bento, Waltercio Caldas, Beatriz Milhazes e Véio.

**Imagem 48** - Vista da fachada do edifício onde está localizada a Galeria Rodrigo Ratton



Representa<sup>91</sup> os artistas: Froiid (1986, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, negro); Manuel Carvalho (1981, Lavras/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); DJ Papagaio (1973, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, negro) e Ana Sirina (1997, Sabinópolis/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, negra).

<sup>91</sup> Informações fornecidas por Rodrigo Ratton à autora por *Instagram* em 22 maio 2022.

Imagem 49 - Vista do interior da Galeria Rodrigo Ratton 1



Imagem 50 - Vista do interior da Galeria Rodrigo Ratton 2





## B.11 - Arte Fasam Galeria

Fundada por Vanessa Monteze em 2019, a galeria está localizada no bairro Santo Agostinho, região Centro-Sul de Belo Horizonte. Em 2021, inaugurou um espaço localizado no bairro Pinheiros, em São Paulo.

Representa os artistas: Ana Hortides (1989, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro); Ana Sant'Anna (1992 Salvador/BA, vive e trabalha em Salvador); Carolina Colichio (1977, Ribeirão Preto/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Isis Gasparini, (1989, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Julia da Mota (1988, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Julia Pereira (1991, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca); Leonardo Luz (1977, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Lilian Camelli (1958, Ypacaraí/Paraguai, vive e trabalha em São Paulo, branca); Thamyres Donadio (1992, São Paulo/SP, vive e trabalha em São Paulo, branca) e Ursula Tautz (1968, Rio de Janeiro/RJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco).

**Imagem 51** - Vista da fachada do edifício onde está localizada a Galeria Arte Fasam



**Imagem 52** - Vista da interior, área expositiva da Galeria Arte Fasam 1



**Imagem 53** - Vista da interior, área expositiva da Galeria Arte Fasam 2



## B.12 - Galeria Acaiaca

Fundada em 2022 por Mateus Gontijo, tem como diretor institucional o curador Wagner Nardy. Localiza-se em uma sala comercial no Edifício Acaiaca, que está localizado no Centro de Belo Horizonte. Realiza exposições coletivas e individuais.

**Imagem 57** - Vista da fachada do edifício Acaiaca onde está localizada a Galeria Acaiaca

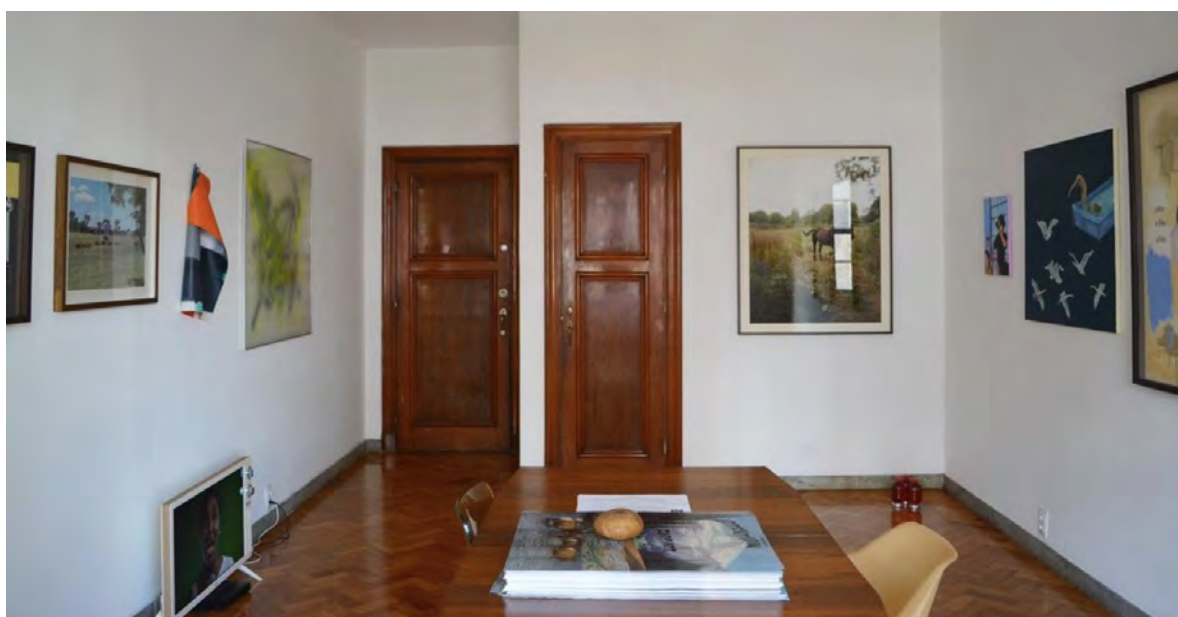


Representa os artistas Daniel Evo (1985, Cidade do México/México, branco); Perhaps (Danette Nelson, 2020/2021); Elvira Freitas Lira (1999, Arco Verde/PE, vive e trabalha, branca); Garry Noland (1963, Rapid City/EUA, vive e trabalha em Missouri/EUA, branco);



Guilherme Gafi (1986, Santo André/SP, vive e trabalha em Santo André, branco); Gonzalo Hernandez (1991, Lima/Peru, vive e trabalha em Miami/EUA, branco); Juliana de Oliveira (1994, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, negra); Ian Gavião (1991, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Laureana Toledo (1970, Oaxaca/México, vive e trabalha na Cidade do México, branca ); Márcio Diegues (1988, General Salgado/SP, vive e trabalha no Rio de Janeiro, branco); Martin Lanezan (1982, Buenos Aires/Argentina, vive e trabalha em São Paulo, branco); Mercenaria Olinda, dupla composta por Fernando Ancil (1980, São João Del Rei/MG, vive e trabalha em Paudalho/PE, branco) e Ana Carvalho (1977, São Paulo/SP, vive e trabalha em Paudalho/PE, branca) fundada em 2015 (Olinda/PE); Marcio Almeida (1963, Recife/PE, vive e trabalha em Recife, branco); Nati Canto (1982, São Paulo/SP, branca); Pedro Ton (1989, Varginha/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte, branco); Silene Fiuza (1958, Belo Horizonte/MG, vive e trabalha em Belo Horizonte); Simon Fernandes (1982, Fortaleza/CE, vive e trabalha em São Paulo, branco) e Vulcânica Pokaropa (1993, São Paulo/SP, vive e trabalha em Presidente Bernardes, negra).

**Imagem 58** - Vista do interior, área expositiva da Galeria Acaiaca



## **B - Referências Bibliográficas da Relação das Galerias de Arte Contemporânea Primárias em BH**

A CASA. Belo Horizonte: **Do art**, s/d. Disponível em: <https://www.dotart.com.br/>. Acesso em: 26 out. 2022.

A GALERIA. Belo Horizonte: **Manoel Macedo Galeria de Arte**, s/d. Disponível em: <http://manoelmacedo.com.br/a-galeria/>. Acesso em: 26 out. 2022.

AM GALERIA. Portal Belo Horizonte, Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/galeriasde-arte/am-galeria>. Acesso em: 26 out. 2022.

ARTE FASAM GALERIA. Vista da fachada do edifício onde está localizada a Galeria Arte Fasam. Belo Horizonte, Instagram:[arte.fasam](https://www.instagram.com/p/CQzRyhen3Xs/). 1 fotografia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQzRyhen3Xs/>. Acesso em: 28 out. 2022.

ARTE FASAM GALERIA. Elogio das superfícies. Instagram:[arte.fasam](https://www.instagram.com/p/CQwjX61H4mG/). 1 fotografia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQwjX61H4mG/>. Acesso em: 28 out. 2022.

BRAGANÇA, Jomar. Galeria de Arte Dotart/David Guerra. 7 fotografias. Belo Horizonte: **Archdaily**, 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-96837/galeria-de-arte-dotart-slash-david-guerra>. Acesso em: 26 out. 2022.

CELMA ALBUQUERQUE GALERIA DE ARTE. **Sobre**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://galeriaca.com/index.php/sobre>. Acesso em: 28 out. 2022.

CELMA ALBUQUERQUE GALERIA DE ARTE. **Sobre**. Belo Horizonte, s/d. 2 fotografias. Disponível em: <https://galeriaca.com/index.php/sobre>. Acesso em: 28 out. 2022.

DE VOLTA ao mundo real. Tendências, Belo Horizonte, 13 jun. 2021. 3 fotografias.

Disponível em: <https://www.tendenciasmag.com.br/de-volta-ao-mundo-real/>. Acesso em: 26 out. 2022.

DELSON Uchôa e Luzia Simons: Iluminações do mundo. **AM Galeria**, Belo Horizonte, 25 a 30 de jul. 2 fotografias. Disponível em: <https://amgaleria.com.br/>. Acesso em: 26 out. 2022.

EXPOSIÇÃO Maria Lira e Zé Bezerra. Exposições. **Galeria Rodrigo Ratton**, Belo Horizonte, 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.rodrigoratton.com.br/copia-maria-lira>. Acesso em: 26 out. 2022.

GALERIA ACAIACA. Instagram:[galeriaacaiaca](https://www.instagram.com/galeriaacaiaca). Disponível em: <https://www.instagram.com/galeriaacaiaca/> Acesso em: 28 out. 2022.



GALERIA MURILO CASTRO. **Galeria /About Us**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://murilocastro.com.br/galeria-murilo-castro/>. Acesso em: 28 out. 2022.

GALERIA PERISCÓPIO. Galeria. **Periscópio**, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://periscopio.art.br/periscopio-arte-contemporanea/>. Acesso em: 26 out. 2022.

GALERIA PERISCÓPIO. Galeria. **Periscópio**, Belo Horizonte, 2022. 3 fotografias, Disponível em: <https://periscopio.art.br/periscopio-arte-contemporanea/>. Acesso em: 26 out. 2022.

GALERIA RODRIGO RATTON. Belo Horizonte, 2022. 1 fotografia Disponível em: <https://www.rodrigoratton.com.br/sobre>. Acesso em: 26 out. 2022.

GALERIA RODRIGO RATTON. **Sobre**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://www.rodrigoratton.com.br/sobre>. Acesso em: 26 out. 2022.

JARDIM Canadá – o novo Soho de belo horizonte. **Patrícia Dias Jóias exclusivas**. Nova Lima, 26 out. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.patriciadiasjoias.com.br/jardim-canada/>. Acesso em: 28 out. 2022.

LEMOS de Sá Galeria at SP-Arte 202. **Artsy**, 2021. Disponível em: [https://www.artsy.net/show/lemos-de-sa-galeria-lemos-de-sa-galeria-at-sp-arte-2021-1?sort=partner\\_show\\_position](https://www.artsy.net/show/lemos-de-sa-galeria-lemos-de-sa-galeria-at-sp-arte-2021-1?sort=partner_show_position). Acesso em: 28 out. 2022.

Lemos de Sá Galeria de Arte. **Arsty**. Belo Horizonte, out. 2021. Disponível em: [https://www.artsy.net/show/lemos-de-sa-galeria-lemos-de-sa-galeria-at-sp-arte-2021-1?sort=partner\\_show\\_position](https://www.artsy.net/show/lemos-de-sa-galeria-lemos-de-sa-galeria-at-sp-arte-2021-1?sort=partner_show_position). Acesso em: 4 nov. 2022.

LEMOS de Sá Galeria at SP-Arte 202. **Artsy**, 2021. 3 fotografias. Disponível em: [https://www.artsy.net/show/lemos-de-sa-galeria-lemos-de-sa-galeria-at-sp-arte-2021-1?sort=partner\\_show\\_position](https://www.artsy.net/show/lemos-de-sa-galeria-lemos-de-sa-galeria-at-sp-arte-2021-1?sort=partner_show_position). Acesso em: 28 out. 2022.

NATUREZA feminista: Exposição Coletiva. **AM Galeria**, Belo Horizonte, 29 mar. a 14 maio 2022. 2 fotografias. Disponível em: <https://amgaleria.com.br/exposicoes/natureza-feminista/>. Acesso em: 26 out. 2022.

ORLANDO LEMOS GALERIA. **Galeria**. Nova Lima, 26 out. s/d. Disponível em: <https://orlandolemosgaleria.com.br/a-galeria/>. Acesso em: 28 out. 2022.

PELEGRINI, Renata. 9º Salão dos Artistas sem Galeria na Orlando Lemos, Nova Lima, Minas Gerais. **Renata Pelegrini**, São Paulo, 2018. 2 fotografias. Disponível em: <https://renatapelegrini.com/exposicoes/9o-salao-dos-artistas-sem-galeria-na-orlando-lemos-no-va-lima-minas-gerais/>. Acesso em: 28 out. 2022.

QUINTINO, Cristiano. Galeria de arte Celma Albuquerque/gema da arquitetura. **Archdaily**.

Belo Horizonte, s/d. 1 fotografia. Disponível em:  
<https://www.archdaily.com.br/01-75378/galeria-de-arte-celma-albuquerque-gema-arquitetura>. Acesso em: 28 out. 2022.

RODRIGO RATTON GALERIA. **Sobre**. Belo Horizonte, 2019. Disponível em:  
<https://www.rodrigoratton.com.br/sobre>. Acesso em: 4 nov. 2022.

VISTA DA ocupação #GAL001, realizada em um espaço desocupado na região da Savassi em 2018. **GAL**, Belo Horizonte, 2018. 3 fotografias.

VISTA DA exposição realizada na área do café do Palácio das Artes. **GAL**, Belo Horizonte, 2019. 2 fotografias.

VISTA DA exposição realizada na Galeria de Arte do Centro Cultural Sesisminas. **GAL**, Belo Horizonte, 2019.

VISTA DA exposição realizada na Galeria Mama/Cadela. **GAL**, Belo Horizonte, 2019. 1 fotografia.

VISTA DA exposição realizada no Palácio das Artes. **GAL**, Belo Horizonte, 2019. 2 fotografias.

VISTA DA exposição realizada no Casa Gal. **GAL**, Belo Horizonte, 2019. 3 fotografias.

VISTA da fachada e acesso à Manoel Macedo Galeria de Arte. Belo Horizonte, s/d. 1 fotografia. Instagram: [manoelmacedoarte](https://www.instagram.com/manoelmacedoarte). Disponível em:  
<https://www.instagram.com/p/Cav8w5bNqNL/>. Acesso em: 26 out. 2022.

VISTA da fachada da AM Galeria de Arte. **Portal Belo Horizonte**, Belo Horizonte, s/d. 1 fotografia. Disponível em:  
<http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/galerias-de-arte/am-galeria>. Acesso em: 26 out. 2022.

VISTA do interior da Manoel Macedo Galeria de Arte, área expositiva. Belo Horizonte, s/d. 3 fotografias. Instagram: [manoelmacedoarte](https://www.instagram.com/manoelmacedoarte). Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/B76U2\\_Mhr3D/](https://www.instagram.com/p/B76U2_Mhr3D/). Acesso em: 26 out. 2022.

VISTA do pátio externo da Manoel Macedo Galeria de Arte. . Belo Horizonte, s/d. 1 fotografias Instagram: [manoelmacedoarte](https://www.instagram.com/manoelmacedoarte). Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/B76U2\\_Mhr3D/](https://www.instagram.com/p/B76U2_Mhr3D/). Acesso em: 26 out. 2022.

## 9. APÊNDICE C - PERFIL DOS ARTISTAS REPRESENTADOS PELAS GALERIAS PRIMÁRIAS EM BH

**Tabela 1:** Artistas representados pelas Galerias de BH, organizados por gênero e raça

GALERIA	ARTISTAS HOMENS	ARTISTAS MULHERES	BRANCOS	NEGROS / INDÍGENAS	TOTAL DE ARTISTAS
DOT ART	18	9	25	2	27
MANOEL MACEDO	7	5	12	0	12
AM GALERIA DE ARTE	20	14	30	4	34
LEMONS DE SÁ	6	3	8	?	9
CELMA ALBUQUERQUE GALERIA	24	17	41	0	41
MURILO CASTRO GALERIA	27	6	33	0	33
ORLANDO LEMOS GALERIA	13	3	15	0	15
GALERIA PERISCÓPIO	22	6	20	8	28
GAL ARTE E PESQUISA	15	16	25	6	31
ARTE FASAM	1	9	10	0	10
RODRIGO RATTON GALERIA	3	1	1	3	4
ACAIACA GALERIA	11	8	15	2	19
TOTAL	167	88	235	25	263

Fonte: Elaborado pela autora.

**Tabela 2:** Artistas representados pelas Galerias de BH, organizados por naturalidade

GALERIA	MG	SP	RJ	ES	SUL (PR/SC/RS)	NORTE (AC/AM/RO/RR/AP / PA / TO)	NORDESTE (MA/PI/BA/CE/RN/PB/PE/AL/SE)	CENTRO-OESTE (MT/GO/DF/MS)	ESTRANGEIRO
DOT ART	0	6	14	0	0	0	3	1	3
MANOEL MACEDO	9	1	0	0	0	0	0	0	2
AM GALERIA DE ARTE	16	7	3	0	1	1	3	0	3
LEMONS DE SÁ	5	2	1		1				
CELMA ALBUQUERQUE GALERIA	17	7	9	0	3	0	2	2	0
MURILO CASTRO	4	7	12	2	2		4		2
ORLANDO LEMOS	3	3	2		4	1	1		1

GALERIA PERISCOPIO	14	4	2	0	0	1	1	1	4
GAL ARTE E PESQUISA	24	3	1	0	0	0	2	0	1
ARTE FASAM	0	5	3	0	0	0	1	0	1
RODRIGO RATTON GALERIA	3	0	1	0	0	0	0	0	0
ACAIACA GALERIA <sup>92</sup>	6	5	0	0	0	0	3	0	5
TOTAL	101	50	48	2	11	3	20	4	22

Fonte: Elaborado pela autora.

**Tabela 3:** Artistas representados pelas Galerias de BH, organizados por ano de nascimento

GALERIA	1900-1929	1930 - 1939	1940 - 1949	1950 - 1959	1960 - 1969	1970 - 1979	1980 - 1989	1990 - 1999
DOT ART	0	0	2	3	9	6	6	1
MANOEL MACEDO	1	1	4	1	2	2	1	0
AM GALERIA DE ARTE	2	1	5	8	5	4	8	1
LEMOS DE SÁ <sup>93</sup>	0	0	1	2	1	1	3	0
CELMA ALBUQUERQUE GALERIA	0	0	2	7	12	8	11	1
MURILO CASTRO <sup>94</sup>	2	1	2	5	7	5	8	1
ORLANDO LEMOS <sup>95</sup>				2	3	3	5	1
GALERIA PERISCÓPIO	2	1	1	2	1	3	13	5
GAL ARTE E PESQUISA <sup>96</sup>	0	0	0	1	1	5	15	5
ARTE FASAM	0	0	0	1	1	2	3	3
RODRIGO RATTON GALERIA	0	0	0	0	0	1	2	1
ACAIACA GALERIA <sup>97</sup>	0	0	0	1	2	2	8	5
TOTAL (226) 7 FALTANDO 233	7	4	17	33	44	42	83	24

Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>92</sup> As informações da artista Danette Nelson não foram contabilizadas.

<sup>93</sup> As informações da artista Elisa Stecca não foram contabilizadas.

<sup>94</sup> As informações do artista Robson Macedo não foram contabilizadas.

<sup>95</sup> As informações do artista André Hauck não foram contabilizadas.

<sup>96</sup> As informações do coletivo de artistas As Talavistas não foram contabilizadas.

<sup>97</sup> As informações da artista Danette Nelson não foram contabilizadas.

## **10. APÊNDICE D - MUSEUS EM BELO HORIZONTE**

### **D1. Museu Histórico Abílio Barreto**

O Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), inaugurado em 1943, está localizado no Bairro Cidade Jardim, região Centro-Sul de BH. O Museu tem como principal objetivo a pesquisa, produção e difusão da história da cidade de Belo Horizonte. Apesar de não ser um museu dedicado exclusivamente à arte, ele realiza de forma esporádica exposições de artistas contemporâneos em colaboração com artistas, críticos e curadores.

### **D2. Museu de Arte da Pampulha**

Projetado na década de 1940 por Oscar Niemeyer para ser um cassino, o Museu de Arte da Pampulha foi inaugurado em 1957, após a proibição de jogos de azar no Brasil. Parte do Conjunto Arquitetônico da Pampulha está localizada no bairro da Pampulha, região Pampulha de BH.

Seu edifício tem espaços expositivos e um auditório, bem como uma reserva técnica com seu acervo de aproximadamente 1.400 obras de artistas modernos e contemporâneos. Tem como missão: “Oferecer ao público experiências reflexivas, simbólicas, afetivas e sensoriais no campo das Artes Visuais”, realizadas por meio de uma programação anual, iniciada em 2001, de mostras de Arte Contemporânea brasileira. É administrado pela Secretaria Municipal de Cultura.

### **D3. Palácio das Artes**

O Palácio das Artes, fundado em 1970 com a Grande Galeria no Palácio das Artes, é um complexo cultural vinculado à Fundação Clóvis Salgado (FCS), localizado dentro do Parque Municipal Américo René Giannetti, na região Central de Belo Horizonte. Em 1971 foi inaugurado o Grande Teatro do Palácio das Artes, seguido pelo Cine Humberto Mauro (1978), Teatro João Ceschiatti e Galeria Arlinda Corrêa Lima (1984), Sala Juvenal Dias (1993), Galeria Genesco Murta (início da década de 1990) e Galeria Mari’Stella Tristão (2016). Em 2017/2018, parte desses espaços foi requalificada; outros foram criados, como a PQNA Galeria Pedro Moraleida, o Acervo FCS e a Galeria Aberta Amilcar de Castro.

Realiza exposições de artes visuais, espetáculos de dança, teatros, concertos e shows de música popular, exibição de filmes, lançamento de livros, palestras, congressos, seminários e festivais. Abriga também o Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), que oferece cursos gratuitos profissionalizantes nas áreas de artes visuais, música, dança e teatro.

Suas exposições de Arte Contemporânea são realizadas em parceria com museus e instituições nacionais e internacionais, fundações, galerias, curadores e críticos ou através de chamada aberta como seu edital de ocupação dos espaços expositivos, o Prêmio Décio Noviello. É administrada pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo. (SECULT).

#### **D4. Museu Mineiro**

O Museu Mineiro foi fundado em 1982 e tem como principal missão preservar, pesquisar e difundir os registros da cultura mineira. Localizado no bairro de Lourdes, região Centro-Sul da cidade. Integra o Circuito Liberdade, complexo cultural estabelecido em 2010, no entorno da Praça da Liberdade, composto por 14 instituições geridas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA/MG). É administrado pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo. (SECULT).

Seu acervo reúne pinturas, gravuras e esculturas históricas e objetos diversos dos séculos XVIII e XIX, advindos de 46 coleções constituídas por acervos particulares e de outras instituições, como a Pinacoteca do Estado e o Arquivo Público Mineiro. Entre outubro de 2008 e janeiro de 2012, a instituição interrompeu suas atividades para reformas. Em sua reabertura, o museu inaugurou uma Sala de Exposição Temporária e um espaço multiuso que abriga uma programação de Arte Contemporânea proposta por artistas e curadores, em parceria com o corpo curatorial do museu.

#### **D5. Instituto Amílcar de Castro**

O Instituto Amílcar de Castro foi fundado em 2004 e está situado na Região Metropolitana de BH, na cidade de Nova Lima. Após o falecimento de Castro, em 2002, seu acervo pessoal foi organizado, fotografado, catalogado e armazenado em seu ateliê, que foi adequado para se transformar em um local de divulgação da obra do artista. O Instituto está aberto para



visitação ao público e realiza exposições e parcerias com galerias e instituições, nacionais e internacionais, a fim de emprestar obras do artista para mostras coletivas e individuais.

#### **D6. SESI Museu de Artes e Ofícios**

O Museu de Artes e Ofícios (MAO) foi aberto ao público em 2006, está instalado na Estação Ferroviária Central de Belo Horizonte, ao lado da Estação Central do Metrô, no hipercentro de BH. Abriga um acervo de mais de 2.500 peças tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Composto por objetos dos séculos XVIII a XX, representativos do universo do trabalho, das artes e dos ofícios no Brasil, advindas da coleção particular de Ângela Gutierrez. Desde 2016 é administrado pelo SESI-MG, entidade do Sistema FIEMG, Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais em parceria com outros institutos culturais e a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH).

Possui salas de exposição temporárias onde recebe exposições de artes visuais em parceria com galerias, instituições, artistas e curadores, em parceria com o corpo curatorial do museu.

#### **D7. Instituto Inhotim**

O Instituto Inhotim foi fundado em 2006 e é composto por um museu de Arte Contemporânea e um Jardim Botânico, localizado na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais. Idealizado pelo empresário e colecionador Bernardo Paz na década de 1980, o museu tem um vasto acervo com cerca de 700 obras de mais de 60 artistas de quase 40 países.

Foi reconhecido como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Governo de Minas Gerais em 2008, o Inhotim é uma entidade privada sem fins lucrativos. Mantido com recursos de pessoas físicas e jurídicas, através da captação de recursos via Leis Federal e Estadual de Incentivo à Cultura – bem como pela arrecadação de sua bilheteria e realização de eventos. Sua missão curatorial é a de produzir conhecimento e divulgá-lo sejam por meio de exposições, publicações, sejam por ações digitais.

Além da coleção privada de Paz, doada em 2022 de forma permanente para o Instituto, o museu comissiona, com alguma frequência, artistas a criarem obras que ficarão em exposição

permanente em seus espaços internos ou externos. Realiza exposições coletivas e individuais em parceria com outras instituições e tem uma programação que inclui ações arte-educação, seminários e palestras. Apesar da relevância de suas ações em âmbito nacional, e da sua proximidade com a capital, o Instituto Inhotim não fomenta a produção de artistas jovens e emergentes participantes do sistema de arte de Belo Horizonte.

#### **D8. Museu Inimá de Paula**

O Museu Inimá de Paula foi fundado em 2008 com o objetivo de difundir a obra do artista visual Inimá de Paula. Está localizado na região central de Belo Horizonte. Seu espaço inclui um acervo com 80 obras do pintor, um ateliê e uma galeria virtual, além de uma plataforma de exposições temporárias, programação de vídeo, música e literatura. Realiza exposições individuais e coletivas de artistas contemporâneos, através de parcerias diretas com artistas e curadores.

#### **D9. Centro de Arte Contemporânea e Fotografia (Câmera Sete)**

O Centro de Arte Contemporânea e Fotografia (Câmera Sete) é um espaço pertencente à Fundação Clóvis Salgado. Localizado na região central de BH, seu prédio abrigou o Instituto Moreira Salles, anteriormente. Tem como objetivo realizar mostras que tenham a fotografia como viés curatorial. Realiza mostras individuais e coletivas em parceria com curadores, artistas e instituições. Parte da sua programação é advinda do resultado do edital de ocupação Prêmio Décio Noviello.

#### **D - Referências Bibliográficas Museus em Belo Horizonte**

AUGUSTO, Guilherme. Bernardo Paz doa 330 obras e área de 140 mil ha definitivamente a Inhotim. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 7 junho de 2022. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/07/interna\\_cultura,1371578/bernardo-paz-doa-330-obras-e-area-de-140-mil-ha-definitivamente-a-inhotim.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/07/interna_cultura,1371578/bernardo-paz-doa-330-obras-e-area-de-140-mil-ha-definitivamente-a-inhotim.shtml). Acesso em: 28 set. 2022.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E FOTOGRAFIA -Câmera Sete - (Minas Gerais). Espaços Culturais. **Casa da Fotografia de Minas Gerais/Fundação Clóvis Salgado (FCS)**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/espacos-culturais/camerasete/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO (FCS) (Minas Gerais). **Institucional /História**. Belo

Horizonte: FCS, 2022: <https://fcs.mg.gov.br/institucional/historia/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

INSTITUTO AMILCAR DE CASTRO. História do Instituto. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://institutoamilcardecastro.com.br/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Conjunto Moderno. Portal Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/pampulha/conjunto-moderno/museu-de-arte-da-pampulha>. Acesso em: 4 nov. 2022

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. O que fazer – arte e cultura. **Portal Belo Horizonte**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/museus/museu-historico-abilio-barreto-mhab>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MUSEU INIMÁ DE PAULA. O que fazer – arte e cultura . **Portal Belo Horizonte**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/museus/museu-inima-de-paula>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MUSEU MINEIRO (Minas Gerais). **Histórico**. Belo Horizonte: Secretária de Estado de Cultura e Turismo, s/d. Disponível em: <http://www.museumineiro.mg.gov.br/historico/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SESI MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS. Sesi Cultura. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://www7.fiemg.com.br/sesi/sesi-cultura-mg/pagina/museu-de-artes-e-oficios-2>. Acesso em: 4 nov. 2022.

VISITAR O MUSEU MINEIRO (Minas Gerais). **Serviços**. Belo Horizonte: Secretária de Estado de Cultura e Turismo, s/d. Disponível em: <https://www.mg.gov.br/servico/visitar-o-museu-mineiro>. Acesso em: 4 nov. 2022.

## **11. APÊNDICE E - INSTITUIÇÕES CULTURAIS E GALERIAS GALERIAS INSTITUCIONAIS EM BELO HORIZONTE**

### **E1. Galeria de Arte do Minas II**

A Galeria do Minas II foi inaugurada em 1987, está localizada no bairro da Serra, região Centro-Sul de Belo Horizonte. Realiza exposições individuais e coletivas, selecionadas através do Programa de Exposições Temporárias, edital anual de ocupação do seu espaço.

### **E2. Galeria de Arte do Instituto Cultural do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais - BDMG Cultural**

A Galeria de Arte BDMG Cultural é um espaço que faz parte do Instituto Cultural Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais. Fundada em 1988, está localizada no bairro de Lourdes, região Centro-Sul de BH e integra o Circuito Liberdade. Tem como objetivo difundir a arte e cultura de Minas Gerais, por meio da realização de eventos e atividades ligadas ao teatro, à dança, à música erudita e instrumental, à literatura, patrimônio e às artes visuais. Parte de sua programação voltada para a Arte Contemporânea é realizada através da seleção de projetos inscritos no edital de ocupação da galeria. Suas ações incluem seminários, palestras, oficinas e publicações além da residência anual Lab Cultural.

### **E3. Galeria de Arte da Cemig**

A Galeria de Arte da Cemig foi fundada em 1984 e está localizada no bairro Santo Agostinho, região Centro-Sul de BH. Realiza exposições coletivas e individuais, através de chamadas e editais públicos abertos a artistas e curadores.

### **E4. Centro Cultural UFMG**

O Centro Cultural UFMG, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais, foi inaugurado em 1989. Localizado no hipercentro de Belo Horizonte, em um casarão tombado como patrimônio histórico pelo Iepha, integra o Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa, a Praça da Estação. Realiza eventos nos campos das artes visuais, música, cinema,

literatura e teatro. Tem quatro espaços expositivos cuja programação é proposta por alunos, professores, artistas e curadores.

#### **E5. Galeria do Centro Cultural Sesiminas**

O Centro Cultural Sesiminas Belo Horizonte foi inaugurado em 1990. Está localizado no bairro de Santa Efigênia, região Leste de BH. Realiza eventos nos campos das artes visuais, música, cinema, literatura e teatro. Sua Galeria contempla projetos de artes visuais propostos por artistas, curadores, galerias e instituições comerciais em parceria com seu corpo curatorial. Fomenta a produção de artistas emergentes da cidade, abrindo seu espaço para suas primeiras exposições individuais em BH. Destacam-se as exposições dos artistas Paulo Nazareth, Carlos Bracher, Sebastião Salgado, José Luiz Soares, Julia Later, Norval Morrison, Ida Feldman, Sebastião Miguel, Davi Nascimento, Alisson Damasceno, Julia Baumfeld, Dolores Orange, Cristina Marigo, entre outros.

#### **E6. Galeria de Arte da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG)**

Inaugurada em 1992, a Galeria de Arte da Assembleia Legislativa de Minas Gerais é parte do Espaço Político-Cultural Gustavo Capanema (EPC). Está localizada no Bairro Santo Agostinho, região Centro-Sul de BH. Realiza exposições individuais e coletivas de artes visuais, selecionadas através de edital da concorrência pública para ocupação dos seus espaços, ou de artesanato de associações e cooperativas, programadas a partir de solicitação de gabinetes parlamentares.

#### **E7. Galeria de Arte da Copasa**

A Galeria de Arte da Copasa foi inaugurada em 2001 na sede da Companhia de Saneamento de Minas Gerais (Copasa), no bairro Santo Antônio, região Centro-Sul de BH. Realiza exposições coletivas e individuais de arte contemporânea de artistas nascidos ou residentes em MG.

### **E8. Casa do Baile**

A Casa do Baile, projetada na década de 1940 com o intuito de ser um pequeno restaurante dançante, foi reaberta em 2002 para abrigar o Centro de Referência de Arquitetura, Urbanismo e Design. Localizada na região da Pampulha, integra o Conjunto Moderno da Pampulha, declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. É mantida pela Fundação Municipal de Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura e realiza exposições, publicações, mostras, seminários, encontros e ações educativas em parceria com artistas, designers, arquitetos e curadores através de agendamento direto. Segundo o Plano Estratégico da Casa Do Baile (2019)<sup>98</sup>, a Casa do Baile, apesar de não ter uma coleção em seu acervo, é considerada um espaço museal, uma vez que cumpre a maior parte das atribuições de um museu.

### **E9. Casa Fiat de Cultura**

A Casa Fiat de Cultura, fundada em 2006, é um centro cultural localizado no bairro da Savassi, região Centro-Sul de BH. Parte do Circuito Liberdade, ela expõe de forma permanente uma obra de seu acervo, o painel *Civilização Mineira* (1959), de Cândido Portinari. Realiza exposições individuais e coletivas de artes visuais e *design* em parceria com museus e instituições, nacionais e internacionais, além de uma programação de ações educativas, como palestras, cursos e oficinas. É mantida por empresas do Grupo Fiat e integra o Grupo Stellantis. Realiza um edital anual de ocupação de um dos seus espaços expositivos, a Piccola Galeria.

### **E10. Memorial Minas Gerais Vale**

Inaugurado em 2010, o Memorial Minas Gerais Vale (MMGV) é um centro cultural localizado na Praça da Liberdade, no bairro da Savassi, região Centro-Sul de BH. Integra o Circuito Liberdade. Sua programação conta com mostras coletivas e individuais voltadas para a arte e tecnologia, além de saraus, oficinas, palestras, festivais e shows musicais. Seu conjunto é tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG). Realiza projetos em parceria com comunidades periféricas de BH e artistas LGBTQI+ e tem um edital de ocupação voltado para jovens artistas de Minas Gerais.

---

<sup>98</sup>

### **E11. Sesc Palladium - Galeria de Arte G.T.O.**

A Galeria de Arte G.T.O., parte do centro cultural Sesc Palladium, foi inaugurada em 2011. Está localizada na região central de Belo Horizonte. Atualmente, a galeria se encontra desativada, desde o início da pandemia de Covid-19 em 2020, sem data ou confirmação de reabertura.

### **E12. Centro Cultural Banco do Brasil**

O Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte (CCBB-BH), quarta unidade do CCBB no país<sup>99</sup>, foi inaugurado em 2013 em um edifício cedido pelo Governo do Estado de Minas Gerais ao Banco do Brasil e tombado pelo IEPHA-MG. Localizado na Praça da Liberdade, no bairro da Savassi, região Centro-Sul de BH, é parte do Circuito Liberdade. Sua programação anual inclui eventos nas áreas de artes visuais, teatro, cinema e música, bem como ações como conferências, palestras, oficinas, *workshops* e outras atividades educacionais. Tem duas salas de exposição permanente que abrigam exposições individuais e coletivas de Arte Moderna e Contemporânea, em parceria com artistas, museus, instituições e produtoras culturais. Parte de sua programação é realizada através de editais abertos ao público de ocupação de seus espaços.

### **E13. Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube**

A Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube foi inaugurada em 2013. Parte do Centro Cultural Minas Tênis Clube Unimed-BH, integra o Circuito Liberdade e está localizado no bairro de Lourdes, região Centro-Sul de BH. Produz mostras coletivas e individuais, de artistas mineiros ou que tenham alguma relação com Minas Gerais, oriundas de projetos propostos por artistas e curadores autônomos e aprovados por um comitê curatorial. Sua programação é financiada através de recursos captados via Lei Federal de Incentivo à Cultura.

---

<sup>99</sup> As outras três unidades estão localizadas no RJ, SP e Brasília.



## E14. Museu Casa Kubitschek

O Museu Casa Kubitschek (MCK) foi inaugurado em 2013, na região da Pampulha em BH. Tem como sede uma casa modernista, construída na década de 1940. Parte do Conjunto Arquitetônico da Pampulha tem como missão realizar exposições temporárias no campo do paisagismo, da arquitetura e de acervos modernistas, mediante parcerias realizadas com produtores culturais, curadores e artistas.

## E - Referências Bibliográficas Instituições Culturais e Galerias Institucionais em Belo Horizonte

### Referências

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS (Minas Gerais). **Espaço Político-Cultural Gustavo Capanema (EPC)**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: [https://www.almg.gov.br/a\\_assembleia/tour\\_virtual/index.html](https://www.almg.gov.br/a_assembleia/tour_virtual/index.html). Acesso em: 4 nov.2022.

CASA DO BAILE. *In: Wikipedia*. Belo Horizonte, abr. 2022. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa\\_do\\_Baile](https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_do_Baile), Acesso em: 4 nov. 2022.

CASA FIAT DE CULTURA. Apresentação. **Casa Fiat de Cultura**, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://www.casafiatdecultura.com.br/apresentacao/a-casa-fiat/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Sobre o CCBB. **CCBB/BH**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://cbb.com.br/belo-horizonte/sobre-o-ccbb/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

CEMIG reinaugura Galeria de Arte com exposição do artista Sérgio Martins. Revista Museu Belo Horizonte, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/4265-28-02-2018-cemig-reinaugura-galeria-de-arte-com-exposicao-do-artista-sergio-martins.htm>. Acesso em: 4 nov. 2022.

CENTRO CULTURAL DA UFMG. O centro/História. UFMG, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/o-centro/historia/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

CENTRO CULTURAL UNIMED MINAS. Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube. **Minas Tênis Clube**, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://minastenisclub.com.br/cultura/centro-cultural-unimed-bh-minas/galeria-de-arte>. Acesso em: 4 nov. 2022.

GALERIA DE ARTE DA CEMIG. Programa sustentabilidade. **Cemig**, Belo Horizonte, s/d. Disponível em:

<https://www.cemig.com.br/es/programa-sustentabilidade/galeria-de-arte-cemig/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

GALERIA DE ARTE DA COPASA. Galeria de Arte. Copasa, Belo Horizonte, s/d.

Disponível em:

<https://www.copasa.com.br/wps/portal/internet/a-copasa/responsabilidade-social/galeria-de-arte>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE. Informações. **Circuito Liberdade**. Belo Horizonte, 2022. Disponível em:

<http://circuitoliberaldade.mg.gov.br/pt-br/espacos-br/memorial-minas-gerais-vale>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MUSEU CASA DO BAILE. Fundação Municipal de Cultura/ Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 18 ag. 2022. Disponível em:

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/casadobaile>. Acesso em: 4 nov. 2022.

MUSEU CASA KUBITSCHK – MCK. Fundação Municipal de Cultura/ Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 01 ag. 2022. Disponível em:

<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/casakubitschek>. Acesso em: 4 nov. 2022.

PODER e voz do cidadão se materializam nos espaços da ALMG. ALMG, Belo Horizonte, 6 ago. 2022. Disponível em:

[https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2022/08/16\\_especial\\_30\\_anos\\_espaco\\_politico\\_cultural\\_gustavo\\_capanema](https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2022/08/16_especial_30_anos_espaco_politico_cultural_gustavo_capanema). Acesso em: 4 nov.2022.

---

## **12. APÊNDICE F - MOSTRAS REALIZADAS EM MUSEUS E GALERIAS INSTITUCIONAIS EM BH ENTRE 2018 E 2021**

### **F1. Galeria de Arte do Centro Cultural Sesiminas<sup>100</sup>**

- Que deságua noutra, mostra de Davi de Jesus do Nascimento, realizada entre maio a julho de 2018;
- A Alegria do Futebol, mostra de Manoel Francisco Lopes de Faria, realizada entre Junho a Julho de 2018;
- MÁ, mostra de Esther Azevedo, realizada entre agosto a outubro 2018;
- Do corpo, o osso: anotações para um futuro diário, mostra de Livia Limp, realizada em Abril de 2019;
- As três dimensões dos criadores, mostra de Irmãos Mamedes, realizada em maio de 2019;
- “TRANSE S TA R”: Entre a arquitetura e os transeuntes existe um caos, mostra de Douglas Mendonça, realizada em junho de 2019;
- Mingau da Alma, mostra de Arthur Camargos, realizada entre agosto a setembro de 2019;
- Carregar o poema nas costas, mostra de Luana Vittr, realizada em outubro de 2019;
- Brasilêros, mostra de Pedro Neves, realizada em novembro de 2019;
- É só uma questão de tempo, mostra de Ian Gavião realizada entre agosto e outubro de 2021;
- Quarto Crescente, mostra de Shai Lamas, realizada entre novembro de 2021 e janeiro de 2022;
- Julianismo, mostra de Juliana de , realizada em maio de 2022;
- Frágil Equilíbrio, mostra de Dolores Orange, realizada entre maio a julho de 2022.

### **F2. Museu de Arte da Pampulha<sup>101</sup>**

- Bienal de Arte Digital [Festival de Arte Digital], realizada entre março e abril de 2018;

<sup>100</sup> Informações enviadas por e-mail por Esther Mourão, gestora do espaço em 20/6/22.

<sup>101</sup> Informações enviadas por e-mail por Dalba Costa, funcionária do Centro de Documentação do Museu de Arte da Pampulha em 24/6/22.

- Faca Cega, mostra de Paulo Nazareth, realizada entre dezembro de 2018 e abril de 2019;
- Mais dia, menos noite, mostra de Tatiana Blass, realizada entre junho e setembro de 2019;
- 33º SNA da PBH - 7º Bolsa Pampulha 2018-2019 Artistas: Alex Oliveira, Guerreiro do Divino Amor, Davi de Jesus do Nascimento, Dayane Tropicões, Gê Viana, Sallisa Rosa, Sara Lana, Simone Cortezão, Ventura Profana e Desali, realizada entre 2018 e 2019.

### 13. APÊNDICE G – VISIBILIDADE EM WEBSITES E MOSTRAS REALIZADAS

**Tabela 1** - Relação dos websites dos museus e instituições culturais em RMBH e informações sobre sua programação.

Museus, Centros Culturais, Instituições Culturais	Website	Website tem informações sobre programação?		
		passada	atual	futura
Museu Histórico Abílio Barreto	<a href="https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/mhab">https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/mhab</a>	não	não	não
Museu de Arte da Pampulha	<a href="https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/map">https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/map</a> <a href="http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/">http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/</a>	não	não	não
Museu Mineiro	<a href="http://www.museumineiro.mg.gov.br/">http://www.museumineiro.mg.gov.br/</a>	sim	não	não
Instituto Amilcar de Castro	<a href="https://institutoamilcardecastro.com.br/">https://institutoamilcardecastro.com.br/</a>	não	não	não
Sesi Museu de Artes e Ofícios	<a href="http://mao.org.br/">http://mao.org.br/</a>	não	não	não
Instituto Inhotim	<a href="https://www.inhotim.org.br/">https://www.inhotim.org.br/</a>	não	sim	sim
Museu Inimá de Paula	<a href="http://www.museuinimadepaula.org.br/">http://www.museuinimadepaula.org.br/</a>	sim	sim	não
Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes e Câmera Sete)	<a href="https://fcs.mg.gov.br/">https://fcs.mg.gov.br/</a>	sim	sim	sim
Galeria de Arte do Minas II	não	não	não	não
BDMG Cultural	<a href="https://mostrasbdmgultural.org/">https://mostrasbdmgultural.org/</a> <a href="https://bdmgultural.mg.gov.br/">https://bdmgultural.mg.gov.br/</a>	fora do ar	fora do ar	fora do ar
Galeria de Arte da Cemig	<a href="https://www.cemig.com.br/">https://www.cemig.com.br/</a>	fora do ar	fora do ar	fora do ar
Centro Cultural UFMG	<a href="https://www.ufmg.br/centrocultural/">https://www.ufmg.br/centrocultural/</a>	sim	sim	sim
Centro Cultural Sesiminas	<a href="https://www7.fiemg.com.br/sesi/sesi-cultural-mg/pagina-centro-cultural-sesiminas-bh-2-1">https://www7.fiemg.com.br/sesi/sesi-cultural-mg/pagina-centro-cultural-sesiminas-bh-2-1</a>	sim	sim	não
Galeria de Arte da ALMG	<a href="https://www.almg.gov.br/almg_cultural/espacos_culturais/index.html">https://www.almg.gov.br/almg_cultural/espacos_culturais/index.html</a>	sim	sim	não
Galeria de Arte da Copasa	não	não	não	não
Casa do Baile	<a href="https://www.lagoadapampulha.com.br/casa-do-baile/">https://www.lagoadapampulha.com.br/casa-do-baile/</a> <a href="http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/">http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/</a>	não	não	não

Casa Fiat de Cultura	<a href="https://www.casafiatdecultura.com.br/">https://www.casafiatdecultura.com.br/</a>	sim	sim	sim
Memorial Vale	<a href="https://memorialvale.com.br/pt/">https://memorialvale.com.br/pt/</a>	sim	sim	sim
Sesc Palladium - Galeria	não	não	não	não
CCBB-BH	<a href="https://ccbb.com.br/belo-horizonte/">https://ccbb.com.br/belo-horizonte/</a>	não	sim	não
Galeria de Arte do Centro Cultural Minas Tênis Clube	<a href="https://minastenisclube.com.br/cultura/centro-cultural-unimed-bh-minas/galeria-de-arte/">https://minastenisclube.com.br/cultura/centro-cultural-unimed-bh-minas/galeria-de-arte/</a>	sim	sim	não
Museu Casa Kubitschek	<a href="https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/casakubitschek">https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/casakubitschek</a> <a href="http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/">http://portalbelohorizonte.com.br/pampulhaterritoriomuseus/</a>	não	não	não

Fonte: Elaborado pela autora.