

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**GUILHERME MARCONDES DOS SANTOS**

ARTE E CONSAGRAÇÃO: OS JOVENS ARTISTAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Rio de Janeiro

2018

Guilherme Marcondes dos Santos

ARTE E CONSAGRAÇÃO:

os jovens artistas da arte contemporânea

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gláucia Kruse Villas Bôas

Rio de Janeiro

2018

### CIP - Catalogação na Publicação

M321a Marcondes dos Santos, Guilherme  
Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea / Guilherme Marcondes dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2018.  
367 f.

Orientadora: Gláucia Kruse Villas Bôas.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2018.

1. Arte Contemporânea. 2. Jovens Artistas. 3. Mudança. 4. Reconhecimento. 5. Legitimação. I. Kruse Villas Bôas, Gláucia, orient. II. Título.

Guilherme Marcondes dos Santos

ARTE E CONSAGRAÇÃO: os jovens artistas da arte contemporânea.

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Sociologia).

Aprovada por:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Glauca Kruse Villas Bôas, Presidente, PPGSA/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Lucia Bueno Ramos, PPG-ACL/UFJF

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lígia Maria de Souza Dabul, PPGCA/UFF e PPGS/UFF

---

Prof. Dr. Luiz Camillo Osorio, Departamento de Filosofia, PUC-Rio

---

Prof. Dr. Antonio da Silveira Brasil Junior, PPGSA/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sabrina Parracho Sant'Anna, PPGCS/UFRRJ (Suplente)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tatiana Braga Bacal, PPGSA/UFRJ (Suplente)

## AGRADECIMENTOS

Em um país em que ainda imperam o racismo, o machismo, a homofobia e o classismo – sobretudo quando forças conservadoras atacam a Constituição Federal e cortam verbas fundamentais aos avanços educacionais, científicos e tecnológicos –, ser negro, homossexual, de família pobre e pesquisador não é fácil. Apesar disto, é tempo de agradecer, já que, a despeito de todas as dificuldades político-sociais, foi possível finalizar esta pesquisa. O que se dá não por conta da falaciosa meritocracia, mas por políticas sociais que me permitiram ingressar na universidade e me auxiliaram no percurso até o doutorado; realizado com bolsa durante apenas seis dos quarenta e oito meses de curso. Esta tese é, de fato, fruto de um período de inúmeras adversidades, mas se hoje está concluída, é também em virtude do apoio de muitos que, direta ou indiretamente, tornaram possível prosseguir, quando desistir parecia ser o caminho mais simples. Por isso, é importantíssimo agradecer a todos que tornaram possível este trabalho, mesmo que estas palavras, escritas ao final de um processo intenso e exaustivo de trabalho, talvez não sejam capazes de demonstrar o quanto sou grato.

Gostaria, portanto, de agradecer à minha mãe Izabel Cristina e à minha irmã Juliana, que apesar de nem sempre compreenderem minhas decisões as apoiaram incondicionalmente. O que demonstra nada mais que seu amor, ao qual agradeço imensamente.

À minha orientadora, Glaucia Villas Bôas, após dez anos de orientação com muito trabalho e paciência, meu mais sincero: obrigado. Graças aos seus ensinamentos, hoje posso dizer, sem medo, que sou um pesquisador e um sociólogo. Quando fala-se tanto sobre a saúde mental de mestrandos e doutorandos, com orientadores que abandonam seus alunos e contribuem para seu adoecimento, posso dizer que tive a sorte de ter uma orientadora que, sem dúvida, discordou, mas também auxiliou, ensinou e apoiou o meu trabalho. Em virtude disso, agradeço muitíssimo pela parceira neste árduo percurso.

Ao Daniel Albuquerque que apareceu em minha vida exatamente um mês antes de eu ingressar em um doutorado sem bolsa, ainda sem noção do desafio, agradeço pelo apoio em tantos momentos em que eu lhe disse que desistiria – quando eu já tinha e-mails prontos para a coordenação do programa de pós-graduação e para Glaucia dizendo que eu abandonaria tudo. Não foi fácil, mas sem suas palavras de incentivo, carinho e comentários

sobre a pesquisa eu não teria chegado ao final dessa jornada.

Em 2008 iniciei meus estudos em sociologia da arte no Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ, coordenado por Gláucia Villas Bôas, por onde passaram pessoas fantásticas, junto às quais aprendi o ofício de pesquisador. Assim, especialmente, ao Alexandre e a Helena Ramos, a Ana Miranda, a Daniela Stocco, a Julia Polessa, ao Leonardo Nóbrega, a Pérola Mathias, ao Tálisson Melo e a Tarcila Formiga, meu agradecimento pelas leituras e trocas de referências em nossas reuniões. Separadamente, a Sabrina Parracho Sant'Anna, co-orientadora na graduação e no mestrado, que se tornou uma amiga, gostaria de igualmente agradecer pelos ensinamentos, pela paciência e parceria.

Aos queridos, Caio de Figueiredo e Tássia Áquila, que presentearam com o apadrinhamento do Dante, muitíssimo obrigado! Agradeço seu apoio e à “bebê-terapia” que, nestes últimos meses de cansaço, foi a melhor coisa que poderia ter acontecido.

Agradeço aos amigos: Everton Rangel, Felipe Abdala, Felipe Bibian, Gabriel Domingues, Guilherme Tomaz, Janaina Castro Alves, Lucas Canavarro, Luísa Lucciola, Luna Campos, Mariah Queiroz, Nina Vincent, Pamela de Oliveira, Renata Lestro, Silvia Sobral, Tainá Vital e Talita Arruda. De diferentes formas, por vezes mais próximos e, em outros momentos, mais afastados, todos vocês foram importantes nesse processo com seus sorrisos e escuta.

A Mariah, a Rosane Abdala e ao David Maciel agradeço pelas dicas técnicas, que tornaram possível a demonstração dos dados obtidos nesta pesquisa.

Ao Abdala, a Luísa e a Luna destaco minha enorme gratidão pela revisão deste trabalho e pelas inúmeras horas de conversa; sem sua escuta generosa e crítica, este trabalho não seria possível.

Esta tese não seria possível sem a colaboração dos 37 artistas que aceitaram responder ao questionário da pesquisa; dos 31 que enviaram imagens de seus trabalhos; e daqueles com quem pude encontrar e conversar sobre o trabalho que vinha desenvolvendo. Agradeço sua confiança e desejo que seus percursos sejam de sucesso no mundo da arte e em quaisquer outros que, porventura, desejem trilhar. Nomeadamente, agradeço: Alexandre Mourão, Alexandre Wagner, Ana Hortides, Alvaro Seixas, Daniel Albuquerque, Daniel Jablonski, Daniel Lie, Dirnei Prates, Eduarda Estrella, Eduardo Montelli, Eloá Carvalho, Felipe Abdala, Felipe Ferreira, Fabiana Vinagre, Janaina Wagner, Jimson Vilela, Jonas Arrabal, Lin Lima, Lucas Sargentelli, Lucas Simões, Luisa Putterman, Maíra Ortins,

Marcelo Corrêa, Matheus Rocha Pitta, Mayana Redin, Miguel Penha, Piti Tomé, Rafael Barros, Rafael Salim, Raquel Versieux, Renan Marcondes, Renato Pera, Rodrigo Moreira, Tatiana Chalhoub, Tiago Cadete, Victor Mattina e Vivian Caccuri. Esta tese é sobre vocês, mas também para vocês.

Esta pesquisa também não seria viabilizada sem o auxílio de algumas instituições que, cada uma a seu modo, colaboraram com materiais imprescindíveis. Agradeço, neste sentido, ao Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, a A Gentil Carioca, a Galeria de Artes Antônio Sibasolly, a Galeria de Arte Ibeu, ao Instituto PIPA, ao Museu de Arte da Pampulha, ao Museu de Arte do Paraná e ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Aos professores doutores Felipe Scovino e Maria Lucia Bueno, agradeço pelos comentários generosos na banca de qualificação desta tese. Um momento em que o projeto acabara de ser alterado e sua colaboração foi de grande importância.

Aos professores doutores: Antonio Brasil Jr., Lígia Dabul, Luiz Camillo Osorio, Maria Lucia Bueno, Sabrina Parracho Sant'anna e Tatiana Bacal, agradeço por terem aceitado o convite para compor a banca de defesa desta tese.

A Angela Maria Dias da Rocha, a Claudia de Jesus Vianna e a Gleides Maria Souza Corrêa, agradeço muitíssimo pela paciência, por toda atenção e suporte com as burocracias da vida acadêmica. Do mesmo modo, agradeço aos atenciosos funcionários das bibliotecas Marina São Paulo de Vasconcellos (IFCS/UFRJ) e do CCBB RJ.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico por ter concedido uma bolsa de doutorado por seis meses, a qual também contribuiu para a concretização desta tese.

Por fim, agradeço a todos que, mesmo sem seus nomes aqui citados, incentivaram, questionaram e torceram pela realização deste trabalho.

*A maior riqueza  
do homem  
é sua incompletude.  
Nesse ponto  
sou abastado.  
Palavras que me aceitam  
como sou  
— eu não aceito.  
Não aguento ser apenas  
um sujeito que abre  
portas, que puxa  
válvulas, que olha o  
relógio, que compra pão  
às 6 da tarde, que vai  
lá fora, que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.  
Perdoai. Mas eu  
preciso ser Outros.  
Eu penso  
renovar o homem  
usando borboletas.*

(Manoel de Barros, *Retrato do Artista Quando Coisa*)

## RESUMO

MARCONDES, Guilherme. **Arte e Consagração**: os jovens artistas da arte contemporânea. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O objetivo desta pesquisa é analisar o processo de transformação, construção, estabelecimento e manutenção das regras que regem o universo da arte após o surgimento da arte contemporânea, conferindo especial destaque às normas e ações que impulsionam este novo conjunto de linguagens estéticas. Para tal, recorreremos à atuação dos jovens artistas contemporâneos que buscam estabelecer suas carreiras no Brasil. Partindo da hipótese de que sua interação, como produtores de objetos artísticos e ações estéticas, com agentes intermediários (curadores, críticos e galeristas) e instituições culturais dedicadas às artes visuais (espaços efetivamente institucionalizados ou não), permite perceber que tipo de regras vêm sendo estabelecidas no campo da arte no Brasil. As normas e processos da arte contemporânea são vivenciados e, por que não, desvendados por jovens artistas cotidianamente, portanto, sua análise poderá auxiliar a compreensão do que o mundo da arte vem tentando instituir para os jovens que almejam seguir a carreira artística a partir dos preceitos da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Jovens Artistas; Mudança; Reconhecimento; Legitimação; Carreira.

## ABSTRACT

MARCONDES, Guilherme. **Arte e Consagração**: os jovens artistas da arte contemporânea. Rio de Janeiro, 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The objective of this research is to analyze the process of transformation, construction, establishment and maintenance of the rules that govern the universe of art after the emergence of contemporary art, giving special emphasis to the norms and actions that drive this new set of aesthetic languages. For such, we turn to the work of contemporary young artists who seek to establish their careers in Brazil. Based on the hypothesis that their interaction as producers of artistic objects and aesthetic actions with intermediate agents (curators, critics and gallery owners) and cultural institutions dedicated to the visual arts (spaces effectively institutionalized or not), allows us to perceive what kind of rules are being established in the field of art in Brazil. The norms and processes of contemporary art are experienced and, why not, unveiled by young artists daily, therefore, their analysis can help to understand what the art world has tried to institute for young people who aim to follow the artistic career from the precepts of contemporary art.

Keywords: Contemporary Art; Young Artists; Change; Recognition; Legitimation; Career.

## LISTA DE TRABALHOS DE ARTE

Intervenção (detalhe), de Alexandre Mourão	80
Estudo para Mãe II, de Ana Hortides	81
Primeira Pedra, de Matheus Rocha Pitta	82
Instrução para uma Imagem, de Lucas Sargentelli	83
Lobisomem, de Janaina Wagner	84
Gif's-do-Eduardo, de Eduardo Montelli	86
O Horizonte, de Eloá Carvalho	87
Mar de Cabeceira, de Jonas Arrabal	88
Objeto, Abstração do Mar #03, de Maíra Ortins	89
TabomBass, de Vivian Caccuri	90
Janus Goya, de Daniel Albuquerque	91
Pequena Triangulação Forte e Leve, de Raquel Versieux	92
Cerca, de Alexandre Wagner	300
Repouso na Fuga para o Egito, da série Júpiter, Netuno e Plutão	301
Ato 1 (detalhe de instalação), de Eduarda Estrella	302
Imagem Tátil “A Chuva”, parte do conjunto “O Olhar de Dentro”, de Fabiana Vinagre	303
Sem Título (o uso das coisas), de Felipe Abdala	304
Sem título (tartaruga, polvo e raia), da série Cotidiano (a partir de Wilma Martins)	305
Após, de Jimson Vilela	306
Mina, de Lin Lima	307
Moto Perpétuo, de Luisa Puterman	308
Penso (Amarelo), de Marcelo Corrêa	309
Piquizero, de Miguel Penha	310
Meras Palavras para Luísa e Arthur, de Piti Tomé	311
Experimento #3 (Trilha Colônia), de Rafael Barros	312
Nossa Senhora de Fátima, de Rafael Salim	313
Protetor de Proximidade Humana para Beijos, de Renan Marcondes	314
Portas com Bandeiras Arqueadas (séc. XIX), de Renato Pera	315
Cartas ao Leitor II, de Rodrigo Moreira	316
Cotovelo, da série Além Terreno, de Tatiana Chalhoub	317
Vórtice, de Victor Mattina	318

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1: Esquematização do plano de tese	39
Gráfico 1: Idade média dos artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017	109
Gráfico 2: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017	111
Gráfico 3: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017	111
Gráfico 4: Cidades da região Sudeste brasileira em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017	112
Gráfico 5: Escolaridade dos artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017	113
Gráfico 6: Artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017 de acordo com o gênero	114
Gráfico 7: Idade média dos artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017	120
Gráfico 8: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017	121
Gráfico 9: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017	122
Gráfico 10: Cidades do Sudeste brasileiro em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017	122
Gráfico 11: Escolaridade dos artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017	123
Gráfico 12: Artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017 de acordo com o gênero	124
Gráfico 13: Idade média dos artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016	133
Tabela 1: Dados sobre a concentração etária dos artistas concorreram ao PIPA como apresentados pelos organizadores nos catálogos das edições de 2014 a 2016	133
Gráfico 14: Países em que viviam e trabalhavam os artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016	135
Gráfico 15: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016	135
Gráfico 16: Cidades da região Sudeste brasileiras em que viviam e trabalhavam os	

artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016	136
Tabela 2: Dados sobre a localização geográfica dos artistas que concorreram ao PIPA como apresentados pelos organizadores nos catálogos das edições de 2014 a 2016	136
Gráfico 17: Escolaridade dos artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016	138
Tabela 3: Dados sobre o gênero dos artistas que concorreram ao PIPA como apresentados pelos organizadores do prêmio nos catálogos das edições de 2014 a 2016	139
Gráfico 18: Artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016 de acordo com o gênero	139
Gráfico 19: Idade média dos artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016	143
Gráfico 20: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016	144
Gráfico 21: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016	145
Gráfico 22: Cidades da região Sudeste brasileira em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016	145
Gráfico 23: Escolaridade os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016	146
Gráfico 24: Artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016 de acordo com o gênero	147
Gráfico 25: Idade média dos artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station	162
Gráfico 26: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station	163
Gráfico 27: Regiões do Brasil em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station	164
Gráfico 28: Cidades da região Sudeste do Brasil em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station	164
Gráfico 29: Escolaridade dos artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station	165
Gráfico 30: Artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station de acordo com o gênero	166
Gráfico 31: Jovens artistas por região de nascimento e residência	171

Tabela 4: Nomes atribuídos aos artistas entrevistados nesta pesquisa, em respeito ao seu anonimato, indicando suas características no momento em que responderam ao questionário

## LISTA DE IMAGENS E GRAFOS

Imagem 1: Fotografia de cartaz da Escola de Artes Visuais do Parque Lage	84
Imagem 2: Diagrama de Funcionamento do Prêmio PIPA	126
Imagem 3: Print Screen dos resultados da busca de imagens acerca do termo vernissage	214
Grafo 1: Janaina Wagner – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo da artista	233
Grafo 2: Jonas Arrabal – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo do artista	234
Grafo 3: Maíra Ortins – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo da artista	234
Grafo 4: Miguel Penha – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo do artista	235
Grafo 5: Renato Pera – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo do artista	235
Grafo 6: Vivian Caccuri – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo da artista	236
Grafo 7: Janaina Wagner – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional da artista	237
Grafo 8: Jonas Arrabal – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional do artista	238
Grafo 9: Maíra Ortins – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional do artista	238
Grafo 10: Miguel Penha – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional do artista	239
Grafo 11: Renato Pera – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional do artista	239
Grafo 12: Vivian Caccuri – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional da artista	240
Grafo 13: Janaina Wagner – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações da artista com outros profissionais das artes visuais	242
Grafo 14: Jonas Arrabal – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações do artista com outros profissionais das artes visuais	243

Grafo 15: Maíra Ortins – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações da artista com outros profissionais das artes visuais	243
Grafo 16: Miguel Penha – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações do artista com outros profissionais das artes visuais	244
Grafo 17: Renato – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações do artista com outros profissionais das artes visuais	244
Grafo 18: Vivian Caccuri – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações da artista com outros profissionais das artes visuais	245
Imagem 4: Colagem realizada a partir de <i>print screens</i> de títulos de notícias relativas a jovens artistas em periódicos brasileiro	265

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
AI-5	Ato Institucional Número Cinco
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CNE	Conselho Nacional de Educação
CES	Câmara de Educação Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EAV Parque Lage	Escola de Artes Visuais do Parque Lage
EBA/UFRJ	Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
ex-ESMA	Espacio Memoria y Derechos Humanos
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
HIJOS	Hijos e Hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio
IBEU	Instituto Brasil-Estados Unidos
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IP	Investidor Profissional
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JAC	Jovem Arte Contemporânea
LGBTQ	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e Queers
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MBRAC	Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
MoMA	Museum of Modern Art
MTSM	Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental
NUSC/UFRJ	Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ
SMBA-BH	Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFMT	Universidade Federal de Mato Grosso.
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRRJ	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
YBA's	Young British Artists

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	21
<b>INTRODUÇÃO</b>	29
<b>PARTE I</b>	40
<b>CAPÍTULO 1: (JOVEM) ARTE APÓS O (DECRETADO) FIM DO QUADRO</b>	41
1.1 RUPTURAS E PLURALISMO: O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO	42
<b>CAPÍTULO 2: TEMPOS DE SOCIOLOGIA DA ARTE (CONTEMPORÂNEA)</b>	60
2.1 A SOCIOLOGIA DA ARTE: BREVE PANORAMA	60
2.2 A SOCIOLOGIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA	62
<b>CAPÍTULO 3: ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA CINCO DÉCADAS DEPOIS</b>	75
3.1 (JOVEM) ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI	75
3.2 O ESTADO DA (JOVEM) ARTE (CONTEMPORÂNEA)	96
<b>PARTE II</b>	98
<b>CAPÍTULO 4: PROCURAM-SE: (JOVENS) ARTISTAS - PARTE 1</b>	99
4.1 EXPOSIÇÕES COLETIVAS, RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS E PRÊMIOS: SUA POSSÍVEL CONEXÃO COM OS HISTÓRICOS SALÕES DE ARTES PLÁSTICAS	102
4.2 OS JOVENS ARTISTAS SELECIONADOS PELOS EDITAIS	105
4.2.1 Abre Alas	106
4.2.2 Novíssimos	115
4.2.3 Prêmio PIPA	124
4.2.4 Salão Anapolino de Arte	140

<b>CAPÍTULO 5: PROCURAM-SE: (JOVENS) ARTISTAS - PARTE 2</b>	149
5.1 RED BULL STATION - RESIDÊNCIA ARTÍSTICA, PROGRAMA BOLSA PAMPULHA E CASA B-RESIDÊNCIA ARTÍSTICA	151
5.1.1 Programa Bolsa Pampulha: Breve Histórico, Objetivos e Regulamentos	152
5.1.2 Casa B - Residência Artística: Breve Histórico, Objetivos e Regulamentos	156
5.1.3 Red Bull Station - Residência Artística: Breve Histórico, Objetivos e Regulamentos	158
5.1.4 Residências Artísticas e Seus Participantes	160
5.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERFIL IDEAL DO JOVEM ARTISTA CONTEMPORÂNEO NO CENÁRIO BRASILEIRO	166
5.2.1 A Respeito da Noção de Juventude	167
5.2.2 Onde Residem e Trabalham os <i>Jovens Artistas</i> ?	169
5.2.3 Sobre a Formação dos <i>Jovens Artistas</i>	172
5.2.4 A Jovem Arte Tem Gênero?	176
<b>CAPÍTULO 6: A PALAVRA DOS JOVENS ARTISTAS</b>	179
6.1 TEMPO DE CARREIRA	184
6.2 ARTES PLÁSTICAS, ARTES VISUAIS: PROFISSÃO ARTISTA	186
6.3 ARTE E SUSTENTO	189
6.4 ARTE EM TEMPOS DE EDITAIS	196
6.5 ARTE E CRÍTICA INSTITUCIONAL	198
6.6 ARTE E DISCURSO	203
<b>PARTE III</b>	209
<b>CAPÍTULO 7: OUTRAS ESTRATÉGIAS DE SER (VISTO)</b>	210
7.1 INTERAÇÃO E INTERDEPENDÊNCIA	211
7.1.1 Sobre o Papel dos <i>Vernissages</i>	214
7.1.2 Ateliês de Artistas: Espaços de Troca, Formação e Circulação	221
7.1.3 Universidade e Circulação Artística	227
7.2 OS <i>CÍRCULOS SOCIAIS</i> DOS <i>JOVENS ARTISTAS</i>	230

<b>CAPÍTULO 8: TUDO NOVO (DE NOVO)</b>	249
8.1 TRÊS DÉCADAS, TRÊS EXPOSIÇÕES: EM BUSCA DA <i>NOVIDADE</i> NA ARTE BRASILEIRA	251
8.2 ARTE, NOVIDADE E ACLAMAÇÃO: OS <i>JOVENS ARTISTAS</i> COMO NOTÍCIA	265
8.2.1 Arte com Estirpe	269
8.2.2 Personalidade e Magia	275
8.2.3 O Mercado de Arte e a Jovem Arte	280
8.3 RECONHECIMENTO, RENOVAÇÃO E NOVIDADE: ASPECTOS DO NOVO NA ARTE	285
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	290
<b>APÊNDICE 1: OUTROS MUNDOS POSSÍVEIS</b>	299
<b>ANEXO 1: QUESTIONÁRIO – JOVENS ARTISTAS E A ARTE CONTEMPORÂNEA</b>	319
<b>ANEXO 2: JOVEM ARTE NO JORNAL</b>	320
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	342



## | Apresentação

### **Situação 1: O artista dos editais**

O mês é julho, e nesta altura do ano, Josué, artista visual em início de carreira, com 28 anos, já se inscreveu em dez editais, incluindo para residências artísticas e também para exposições coletivas de museus e galerias. Não foi aprovado em nenhum. Seu trabalho é desenvolvido a partir de *site specifics*<sup>1</sup>. Josué está em crise com sua carreira. Não sabe se há um problema em sua produção, que, talvez, não seja consistente, ou com as comissões avaliadoras, que discordam de sua poética artística. Ele se pergunta que tipo de relação pessoal deveria ter com outros profissionais da arte para ser aprovado. Além de se perguntar se deve ou não parar de produzir. Para ele, a sua produção é constituinte de seu ser no mundo, mas, ao mesmo tempo, suas contas não param de chegar e ele se divide entre sua produção artística e alguns poucos trabalhos como mediador de exposições em um centro cultural. O trabalho de mediação, efetivamente, o põe em contato com a produção artística, mas não do modo como deseja. Ele não quer mais ser intermediário entre o objeto de arte de um outro artista e o público. Josué almeja ser um artista consagrado e ter espaço para suas obras em museus, centros culturais, galerias e coleções. Muitas são as questões que o afligem neste momento de sua vida.

Ele cadastrou seu e-mail para receber as notícias veiculadas por uma grande *mailing list* do mundo das artes. Nela, é noticiada uma série de oportunidades de residências, empregos, bolsas de estudos e chamadas para exposições coletivas e individuais para artistas, curadores, estudantes de história da arte etc. Este mês, ele recebeu, através desta lista de e-mails, a notícia de um edital público de residência para artistas em início de carreira, que produzem poéticas ligadas a arte contemporânea. Para se inscrever neste edital precisou de um currículo resumido – com sua formação, exposições que participou, residências que fez e outras informações que sejam relevantes sobre sua formação e início de carreira; precisou

---

<sup>1</sup> *Site specifics* surgem nos anos de 1960. São trabalhos artísticos pensados, projetados e realizados levando em conta as características naturais dos lugares em que são efetivados. Realizados em espaços urbanos ou não, os *site specifics*, através da pesquisa sobre o espaço em que as obras serão produzidas, buscam a incorporação das características deste espaço físico nas obras. Ou seja, a paisagem não é tratada somente como inspiração para a representação do ambiente físico, o ambiente em si é tomado como *locus* dos trabalhos artísticos. Para mais, consultar *Lugares Moles*, 2007, dissertação de mestrado de Jorge Menna Barreto, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo.

ainda de um portfólio impresso com até 20 páginas, com imagens de seus trabalhos em alta qualidade; e, de um projeto de trabalho que deve relacionar sua produção ao histórico/proposta da instituição proponente da residência. Tudo isso deve ser enviado pelo serviço postal de entrega rápida. O custo vai ser grande, as imagens precisam ser bem fotografadas e impressas. Sua conta está no vermelho. Mas ele quer tentar. Afinal, se for selecionado, a residência pode ser um trampolim para dar visibilidade ao seu trabalho.

### ***Situação 2: Vernissage e networking***

São Paulo. Agosto. Renata veio a São Paulo a trabalho. Ela é uma jovem escultora que tem uma produção própria há cerca de cinco anos; já participou de exposições coletivas, fez duas individuais, e participou de três residências, uma fora do país. Mas, Renata ainda não tem contrato com nenhuma galeria, que é o que realmente quer, uma vez que deseja sua independência financeira, trabalhando apenas como artista. Ela não queria vir a São Paulo, porém veio para montar o trabalho de sua chefe, uma artista visual consagrada, que iniciou sua carreira na década de 1980, na casa de um colecionador. Renata chegou hoje a São Paulo e volta para o Rio de Janeiro em dois dias. Resolveu aproveitar sua ida para São Paulo, cidade conhecida como o lugar ideal para os artistas, devido ao grande número de instituições artísticas e culturais, institucionalizadas ou não<sup>2</sup>.

Após passar manhã e tarde inteiras na casa do colecionador, montando o trabalho de acordo com as especificações de sua chefe, ela tem uma extensa programação. Quer ir a algumas exposições que estão para fechar e a alguns *vernissages*.

Em um dos *vernissages*, Renata viu o trabalho de jovens artistas, produzidos durante a residência que fizeram em uma instituição inaugurada há cerca de cinco anos. Em um dado momento, Renata e uma velha conhecida, artista visual e pintora, com quem estava conversando, foram interpeladas por uma senhora loira que buscava um isqueiro para acender o seu cigarro. Do isqueiro à conversa foi um piscar de olhos. A senhora se apresentou como curadora independente. De repente, como que num salto, a mulher pergunta para

---

<sup>2</sup> Por espaços institucionalizados, trato dos lugares reconhecidos no meio artísticos, financiados por instituições públicas ou privadas. E, por espaços não institucionalizados, trato dos espaços recentes no universo da arte e que, por isso, ainda estão em processo de reconhecimento enquanto instituições relevantes para o meio da arte (um processo que é efetuado pelos próprios atores sociais da arte).

ambas as jovens artistas: “qual é a produção de vocês?”. A conversa se transformou em uma quase entrevista de emprego.

Um mês depois, já no Rio de Janeiro, Renata que trocou contatos com a curadora, recebe um e-mail a convidando para uma reunião por videoconferência. Para sua surpresa, após a conversa com Renata, durante o *vernissage* em São Paulo, a curadora buscou informações sobre o seu trabalho na *internet* (e também com alguns amigos) e ficou bastante empolgada. Na conversa pela *internet*, convidou Renata a participar de uma exposição, da qual é responsável pela curadoria. A amiga de Renata não foi convidada.

### **Situação 3: Entre a formação e a galeria**

Joana, aluna de história da arte, tem 34 anos. Embora possa seguir carreira como professora, seu desejo é dar continuidade a sua produção artística. Coursou direito, comunicação social, ciências sociais, psicologia e não concluiu nenhum dos cursos. Acabou ingressando no curso de história da arte. Entretanto, agora, ao final da graduação, ela tem certeza de que só se realizará profissionalmente se levar a fundo sua atuação enquanto artista. Sua produção, ligada a performances<sup>3</sup>, começou há três anos. Ela já participou de exposições coletivas mediante seleção por editais em galerias e centros culturais.

Embora tenha certeza de que sua carreira principal deve ser a de performer, Joana pensa que o mundo da arte é bastante complicado e muitos anos são necessários para legitimar sua produção. Por isso, está estudando para a prova de mestrado de um programa de pós-graduação em artes que incentiva a produção artística. Pensa que é necessário ter alternativas. Neste momento, ela trabalha como assistente de produção em uma galeria e quer passar para o mestrado com uma boa colocação, porque assim, talvez, consiga uma bolsa que financie seus dois anos de pesquisa e produção.

Para Joana, a universidade parece ser um meio de conhecer mais pessoas, se aprofundar em suas pesquisas e aprimorar sua poética artística. Caso consiga a bolsa, poderia deixar de ser assistente de produção – trabalho que ela gosta, mas preferia mesmo cuidar de sua própria obra.

---

<sup>3</sup> A performance é um gênero artístico que tem suas bases nos anos 1960 e resulta de uma fusão de expressões artísticas, como: artes visuais, dança, teatro etc.

---

As três situações descritas evocam pessoas que conheci durante ou fora do processo de pesquisa. Não ocorreram precisamente como as relatei, nem os perfis descritos são exatamente os desses conhecidos, porém, reúnem pessoas e fatos de minha vida pessoal e profissional. Essa tese lida com o entrelaçamento fino entre a minha familiaridade com os fatos e acontecimentos da vida de jovens artistas, ao mesmo tempo em que pretende analisá-los e compreendê-los. As situações, *baseadas* em histórias reais, foram trazidas aqui para que o(a/x) leitor possa dimensionar, ao menos introdutoriamente, o teor das relações e negociações que envolvem os atores sociais sobre os quais versa esta pesquisa.

Como tenho vínculos pessoais com o objeto que ora me proponho investigar, é fundamental, desde o início, situar-me, enquanto pesquisador, em relação a ele. De técnico em produção cultural a restaurador de pinturas murais, minha trajetória de formação, antes de ingressar no curso de ciências sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2007, já estava atrelada ao mundo da arte, embora em esferas um pouco mais distantes da que hoje procuro analisar. Porém, minha relação acadêmica com o universo artístico não ficou tão distante. Iniciando minhas pesquisas como bolsista de iniciação científica em 2008, no Núcleo de Sociologia da Cultura da UFRJ, sob orientação das professoras Glaucia Villas Bôas e Sabrina Parracho Sant'anna, tive a carreira de Mario Pedrosa, crítico de arte e militante de esquerda, como objeto de análise. Ainda na graduação, escrevi o artigo *Autoridade e Discurso: Uma Análise da Trajetória de Mário Pedrosa* (2011). Neste trabalho, minha preocupação era entender como, através de seu discurso, Mário Pedrosa adquiriu autoridade frente ao campo da arte. Já no mestrado, ainda orientado pelas referidas professoras, desenvolvi uma pesquisa sobre os críticos de arte e os curadores de exposições. Em minha dissertação, intitulada *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (2014), busquei entender o debate, concernente à esfera da arte, que apregoava um enfraquecimento da crítica de arte, assim como entender o papel dos curadores de exposições, categoria que vem se profissionalizando e que, segundo os debates contemporâneos, tem se tornado cada vez mais relevante para legitimar a arte. Além disso, enquanto aluno de graduação, mestrado e doutorado não deixei de atuar fora da universidade travando uma fina relação com o mundo da arte contemporânea. Profissionalmente, atuei, por exemplo, como coordenador de pesquisa e memória de um museu, mediador de exposições, cobrindo folgas como assistente de produção em uma galeria e assistente de uma

artista plástica contemporânea, o que me trouxe vínculos pessoais com outros assistentes de artistas, mediadores, críticos de arte, curadores e artistas visuais.

Não poderia deixar de mencionar tais vínculos, pois eles contribuem para a construção de meu olhar sobre o objeto que aqui apresento para fins de investigação sociológica. Obviamente, meu olhar sobre tal objeto não é o mesmo de um sociólogo brasileiro que vai estudar, por exemplo, a questão de gênero no Continente Africano. Meu estudo se desenvolve em relação e a partir do que me é cotidiano. Todavia, o estudo do familiar não deve ser tomado como uma impossibilidade. Autores como Gilberto Velho (1973, 1981), já argumentavam em favor da “observação do familiar”. Neste tipo de pesquisa, é preciso ter uma constante atenção com o auto dimensionamento do pesquisador em relação ao objeto que está analisando. Na realidade, tal necessidade deve estar presente em qualquer pesquisa de cunho sociológico e/ou antropológico, pois tanto o encantamento quanto o horror por uma “cultura distante” podem causar problemas à pesquisa.

Concordo com o antropólogo Gilberto Velho quando ele propõe que a análise do cotidiano do pesquisador (do que lhe é ou já foi familiar) pode colaborar para a percepção da “[...] mudança social não apenas ao nível das grandes transformações históricas mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas” (1981, p. 132). O texto em questão, pode ser encarado como uma espécie de tratado metodológico em apoio às pesquisas de antropologia urbana e suas palavras podem ser lembradas e aqui trazidas com a finalidade de serem repensadas, como um ponto de partida metodológico, uma vez que o processo de transformação social é o foco.

Argumento que minha proximidade em relação a meu objeto de pesquisa pode facilitar o meu entendimento de questões que, por exemplo, um pesquisador que não tenha relação com tal esfera social, pode não conseguir compreender. Pois afinal, minha proximidade permite a compreensão do léxico e das ações correntes na esfera da arte; é como se parte das engrenagens já estivessem expostas quando do início das investigações. No entanto, compreendo também que tal proximidade é problemática, pois caso não haja *atenção* na pesquisa, é possível que sejam feitas confusões, pensando-se sobre o auto dimensionamento e o auto distanciamento necessário ao pesquisador. Mas, como já mencionado, este é o cotidiano dos pesquisadores, antropólogos e/ou sociólogos, e tal *atenção* deve ser tanto da parte de quem estuda o que lhe é/foi familiar, quanto de quem estuda um objeto que não faz/fez parte de sua vida pessoal.

Com foco sobre a realidade brasileira, esta pesquisa tem como objeto os(as/xs) *jovens artistas contemporâneos* e objetiva compreender o universo em que efetivam suas práticas e negociações, a fim de pensar sobre o que seria, de acordo com a hipótese principal desta tese, o momento de (re)estruturação das regras do mundo da arte. Pois parto da noção de que as regras construídas cotidianamente pelos atores sociais da arte, no contexto da arte contemporânea, não são as mesmas dos cânones vigentes durante o período da arte moderna e outros momentos que lhe precederam. Ligada a este objetivo mais geral, está a intenção de entender como se constrói um artista contemporâneo, partindo da seguinte questão: como no início de suas carreiras os(as/xs) *jovens artistas* negociam suas autoimagens perante seus pares a fim de conquistarem a sua legitimidade e de suas obras no mundo da arte?

Há, ou ao menos havia, uma máxima do senso comum de que “um artista só consegue reconhecimento após a sua morte”. Efetivamente, as grandes somas alcançadas por obras de arte, em geral, não são de artistas em início de carreira. Existem inúmeros processos pelos quais os(as/xs) artistas necessitam passar para serem legitimados por seus pares para um dia, quem sabe, conseguirem reconhecimento às suas obras<sup>4</sup>. Estes processos de construção de carreiras variam de acordo com os conjuntos de regras que vigoram. Por exemplo, se no século XIX, no Brasil, era preciso estar vinculado à Academia Imperial de Belas Artes<sup>5</sup> para ser reconhecido e legitimado, em tempos da arte moderna, pensando-se no início do século XX, seguindo as tendências europeias, o Brasil e outros países ocidentais, assistiram à condenação da Academia pelos(as/xs) artistas. Naquele momento estar na Academia era estar na contramão do fazer artístico ditado pela arte moderna<sup>6</sup>. Entretanto, atualmente, com

---

<sup>4</sup> Reconhecimento aqui diz respeito ao valor, mas também aos demais critérios (os quais serão objetos da análise) que são estabelecidos para tratar da *qualidade* dos objetos artísticos.

<sup>5</sup> Criada por iniciativa de Dom João VI, a inicialmente Academia Imperial de Belas Artes, atual Escola de Belas Artes da UFRJ, foi fundada para incentivar o ensino artístico no Brasil. Assim, a chamada Missão Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, primeiro diretor da instituição, contribuiu para a viabilização de tal projeto. Inicialmente, ainda integravam a chamada Missão, o arquiteto Grandjean de Montigny, o gravador Charles Pradier, os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Taunay, além do escultor Aguste Taunay, sendo posteriormente incorporados os escultores Marc e Zéphérin Ferrez. Já em meados do século XIX, a AIBA era considerada o principal centro de difusão de novos ideais estéticos e educativos para o país, trazendo uma formalização ao ensino artístico, que se dava em oposição ao modelo colonial que a precedia, o qual possuía um caráter mais empírico. Desta forma, a Academia tinha um ensino ligado aos preceitos do classicismo: “a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, especialmente de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho como estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, como a pintura a óleo, ou de alguns materiais, como o mármore e o bronze, no caso da escultura” (PEREIRA, 2008, p. 61).

<sup>6</sup> Obviamente, houve artistas ligados à Academia que obtiveram êxito em suas carreiras, mas como tendência geral no Ocidente, o que se observou foi a consagração e o reconhecimento daqueles que não tinham uma produção propriamente acadêmica e nem tinham vínculos efetivos com a Academia. No Brasil, a atuação dos modernistas vinculados à Semana de Arte de 1922 serve como um exemplo de atuação fora da Academia, mas que obteve o êxito do reconhecimento. Todavia, é importante frisar que tal argumentação trata dos artistas, pois no caso dos agentes intermediários da arte (os críticos de arte, no caso) mesmo que não houvesse um cargo

a construção das novas regras para a arte, com o advento da arte contemporânea, observa-se uma nova aproximação entre o sistema artístico e a Academia: não é raro encontrar artistas produzindo dissertações e teses em cursos de pós-graduação em artes, por exemplo.

De fato, os processos de legitimação variam de acordo com as regras estabelecidas pelos diferentes conjuntos de regras sociais, deste modo, a arte moderna deve ser pensada a partir dos cânones que lhe dão sustentação e a arte contemporânea, pelo conjunto estabelecido de suas normas. Não se pode dizer, entretanto, que as práticas artísticas, abarcadas pelo signo arte contemporânea são meras repetições do que era produzido em tempos de seu advento. Assim, as alterações por que passou a arte contemporânea, no que respeita a conduta de *juvenis artistas*, são o alvo dessa pesquisa.

Voltando à referida máxima do senso comum, de que só se consegue estabelecimento e reconhecimento como artista visual após a morte, cabe mencionar a palestra *The Superstars of Contemporary Art: Globalization, Institutional Visibility and Economic Success on the Market*, proferida pelo professor Alain Quemin no dia 7 de abril de 2015, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Nesta ocasião, o pesquisador francês apresentou sua pesquisa sobre os *rankings* internacionais que, em sua maioria, procuram dizer quem são os agentes sociais da arte mais importantes a cada ano. Entrecruzando a questão do reconhecimento artístico, dada por estes *rankings*, com as questões econômica e social, enfocando a nacionalidade e o território de residência dos artistas, Quemin demonstrou que, mesmo no mundo globalizado contemporâneo, os artistas que aparecem em tais avaliações são, em geral: homens, brancos, com mais de 50 anos de idade e que ou nasceram ou vivem ou, ainda, possuem galerias que os representam nos Estados Unidos e/ou na Alemanha. Estes dados, tratam de inúmeras questões que não são relativas somente ao universo artístico, eles falam sobre o teor das ligações globais que são estabelecidas presentemente e também sobre o perfil socialmente construído como mais importante para os profissionais da arte. Neste ponto, não me refiro ao trabalho de Quemin com o intuito de destrinchá-lo, mas sua pesquisa é importante por dar conta de uma possibilidade mais global de entendimento do reconhecimento de artistas com produções ligadas à arte contemporânea.

Apesar dos dados da pesquisa de Alain Quemin, compreendo que eles podem ser alterados no futuro, uma vez que o atual conjunto de regras da arte reserva um espaço

---

na Academia, é possível dizer que sua construção argumentativa possuía um teor acadêmico. Mesmo escrevendo em jornais e revistas, portanto, fora da Academia, muitos críticos aproximavam suas ideias críticas sobre os trabalhos dos artistas de teorias acadêmicas. Um exemplo brasileiro é Mario Pedrosa.

importante aos *jovens artistas*. Nesse sentido, faço eco junto à Nathalie Heinich (2014a), quando ela argumenta que a ascensão do sistema de regras ligado à arte contemporânea causou inúmeras alterações, dentre elas uma que diz respeito à temporalidade do reconhecimento dos artistas. Segundo a autora,

[...] enquanto um artista moderno, muitas vezes, precisava esperar muito tempo antes de realizar suas primeiras exposições, receber suas primeiras críticas e vender suas primeiras obras, um artista contemporâneo pode experimentar uma ascensão muito rápida na cena artística – como no famoso caso de Jean-Michel Basquiat, que teve um sucesso dramático logo depois de seu 20º aniversário” (2014a, p. 383).

Para a socióloga francesa, a possibilidade de reconhecimento de um artista ainda jovem, tornou-se uma desvantagem para os artistas mais velhos. Enquanto isso, ao tomarmos ciência do trabalho de Quemin, podemos falar sobre as vantagens conferidas a artistas mais velhos. Pensando sobre o contexto e o objeto desta tese, é possível argumentar tanto em termos de vantagens (por exemplo, uma proliferação de editais voltados a *jovens artistas*) como de desvantagens (por exemplo, o prestígio internacional, efetivamente, pode ainda estar atrelado aos artistas mais velhos, sendo o caso de Basquiat uma exceção). Fato é que os(as/xs) *jovens artistas* são importantes para a esfera da arte contemporânea, e, por isso, são foco desta tese. Parte-se do pressuposto de que as ações desses *jovens artistas* podem auxiliar a compreensão de quais normas atualmente vigoram no campo da arte.

A questão de trabalho desta pesquisa está vinculada à sociologia da arte. Busca-se analisar e compreender o processo de reconhecimento e legitimação de *jovens artistas* com produções ligadas à arte contemporânea, além da explicitação e análise do processo de transformação das regras que regem o mundo da arte, com o advento da arte contemporânea – uma esfera que embora tenha parâmetros e normas de ação social estabelecidos, ainda permanece em transformação. Destarte, os atores sociais que são objeto desse estudo e o próprio sistema no qual se inserem serão pensados a partir do entrelaçamento conceitual entre as questões do reconhecimento, da legitimidade e da transformação social.

Pergunta-se pelas normas que, atualmente, regem as práticas artísticas, instituídas e estabelecidas com o advento da arte contemporânea? Como *jovens artistas* negociam suas posições na esfera da arte contemporânea para, então, tornarem-se atores legítimos e reconhecidos? O que é consagração no contexto analisado?

## | Introdução

A minha pesquisa de mestrado *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (MARCONDES, 2014), tinha como mote o debate que preconizava a morte da crítica de arte e a aclamação da curadoria de exposições; dizia-se que a crítica de arte estava ultrapassada e fora substituída pela curadoria de exposições. Contudo, ao analisar a questão, através da análise de textos e de entrevistas com profissionais das artes visuais, foi possível perceber que no contexto analisado, o brasileiro, esse debate não evidenciava as nuances finas da realidade analisada. Efetivamente, a carreira de crítico de arte não possuía mais o *status* de outros momentos, como o vivenciado por Mário Pedrosa (1900-1981), Quirino Campofiorito (1902-1993) e outros. Isso ocorre, em grande parte, devido às mudanças nos mecanismos de divulgação da crítica, sobretudo, nos jornais impressos. Em meados do século XX, ainda era possível acompanhar discussões intermináveis dos críticos defendendo ou recusando estilos e práticas artísticas, mediante o que alguns artistas ganhavam as páginas dos jornais, para o bem ou para o mal de suas carreiras.

Lembrando que todo discurso parte de um lugar de fala e esse lugar traz a defesa do próprio ator que o verbaliza, muitas vezes inconscientemente, em prol de sua prática e de si mesmo, foi possível perceber que a crítica não necessariamente teria morrido em prol da curadoria. Concluiu-se, então, que os profissionais das artes visuais estavam se envolvendo em práticas múltiplas de trabalho, desempenhando não apenas o papel de crítico(a/x) de arte, mas também curador(a/x), professor, galerista, diretor(a/x) de museu, pesquisador(a/x) acadêmico(a/x), etc.

No pano de fundo da discussão: crítica *versus* curadoria, constatou-se que era impossível tratar das mudanças que ocorriam sem levar em consideração os contextos a que se referiam os “momentos auge” de tais atuações profissionais: no primeiro caso, a arte moderna, no segundo a arte contemporânea. Verificou-se uma mudança que não dizia respeito apenas à sociedade e ao momento de avanços tecnológicos, mas no estatuto da arte e, dessa forma, em relação às funções desempenhadas por diferentes atores sociais que tornam possível o sistema artístico. Alterações que ocorreram relacionadas à sociedade, dita de um modo geral, mas que se deram no interior do universo da arte e que poderiam não ter uma ascensão da curadoria como prática a ser seguida, mas que assim se deu. Curadores(as/xs), emanciparam-se dos museus e de uma atuação atrelada a conservação de obras para atuarem independentemente, propondo exposições, dando vida a essas que podem

ser compreendidas como obras em si, feitas em diálogos com os produtores *por excelência* do universo da arte, os(as/xs) artistas. Assim, curadores(as/xs) ganham um espaço na legitimação de artistas e suas obras, tornando-se fundamentais à arte, como os(as/xs) críticos(as/xs) foram em tempos das vanguardas modernas.

Como na pesquisa anterior, este trabalho tem a arte contemporânea como contexto de ação dos atores sociais analisados. Nesse sentido, é preciso investigar e analisar as especificidades que se relacionam às práticas dos(as/xs) *jovens artistas*, portanto, o contexto em que suas práticas se desenvolvem. Para que seja possível compreender quem sejam os(as/xs) *jovens artistas* não basta apresentar uma análise de seu perfil (efetivada nos capítulos 4 e 5), mas a chamada arte contemporânea e suas regras, que regem a atuação dos diferentes profissionais ligados ao mundo da arte, precisa ser apresentada (realizada nos capítulos 1, 2 e 3). Somente assim poderá ser possível compreender o que os(as/xs) *jovens artistas* produzem (em termos de obras de arte), como também por que o fazem e como o fazem.

Na pesquisa que ora se apresenta, a importância dos(as/xs) *jovens artistas* para o universo da arte é tomada como um fato e, deste modo, é preciso referenciar dois trabalhos que igualmente se debruçaram sobre as questões que envolvem estes atores sociais: *Jovem Artista: A Construção de um Duplo Mito* e *L'Évaluation de la Qualité sur le Marché de l'Art Contemporain – Les Cas des Jeunes Artistes en Voie d'Insertion*<sup>7</sup>. O primeiro trabalho é a dissertação de Luísa Martins Waetge Kiefer, defendida em 2013 para a obtenção título de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para compreender quem são os(as/xs) *jovens artistas* e algumas questões que envolvem a sua importância para o campo da arte, a autora empreendeu uma reconstrução histórica das noções de juventude e de artista, além de realizar uma recuperação histórica de exposições que trouxeram um viés voltado aos(as/xs) *jovens artistas*. Através de entrevistas com seis artistas e da aplicação de um questionário com outros(as/xs) 50 artistas, a autora é capaz de chegar aos anos 2010 e inserir no trabalho a geração de artistas nascidos(as/xs) entre os anos de 1980 e 1990. Kiefer torna evidente como se entrelaçam historicamente as noções de juventude e de artista, sobretudo, nos anos de 1960, que para a autora seriam de uma virada na atenção dada pelo universo da arte aos(as/xs) artistas com carreiras recentes. Isto, graças ao que seria uma valorização da juventude na sociedade ocidental. Diferente do

---

<sup>7</sup> Livre tradução do autor: *A Avaliação da Qualidade no Mercado de Arte Contemporânea – O Caso dos Jovens Artistas em Vista de Inserção*.

trabalho desenvolvido por Kiefer, esta tese não busca a reconstrução histórica dos termos que compõem a categoria *jovem artista*, aqui importa o entrelaçamento de questões que envolvem esta categoria no momento presente, pensando-se em termos da legitimação destes atores sociais no universo da arte brasileira<sup>8</sup>. Os(as/xs) *jovens artistas* que são analisados nesta tese, já possuem, como será possível ver, algum tipo de inserção no universo da arte, pois a abordagem destes personagens se deu através de exposições, residências e um prêmio com foco sobre artistas com carreiras recentes. Interessa aqui, portanto, quem sejam os(as/xs) *jovens artistas* e seu processo de legitimação, como também sua relação com os demais atores sociais da esfera artística a fim de obterem tal legitimação e, ainda, a compreensão das regras e transformações do universo da arte após o advento da chamada arte contemporânea.

O outro trabalho acima mencionado é de autoria de Bénédicte Martin, sendo sua tese de doutoramento em ciências econômicas, realizada na Université de Paris X-Nanterre, em 2005<sup>9</sup>. Em sua pesquisa Martin se debruça sobre um dos temas nevrálgicos deste trabalho: o reconhecimento de *jovens artistas* no mundo da arte. Como sua tese se dá no âmbito da economia, interessa a Martin a compreensão de como se dá a construção de valor de obras artísticas, então, a autora parte para uma investigação sobre como se constitui a “qualidade” que valoriza, ou não, tais trabalhos. Martin trata especificamente do universo artístico francês e toma como objeto *jovens artistas* que são egressos(as/xs) de três diferentes escolas de arte francesas. O trabalho de Martin permite a comparação entre os contextos brasileiro e francês bem como traz uma importante contribuição para a compreensão de como se constrói a noção de qualidade no mundo da arte. Cabe mencionar que existem diferenças entre a proposta de trabalho de Martin e esta tese. Ao passo que a autora se volta a questão do reconhecimento, focalizando a questão da construção social da qualidade artística, aqui este aspecto da qualidade não é abordado, se não referenciado através do trabalho da autora e outros que abordaram o tema (MOULIN, 2007; BECKER, 2008; BOURDIEU, 2011). Além disso, aqui a questão do reconhecimento e da legitimação de *jovens artistas* não é a única

---

<sup>8</sup> Embora o trabalho de Luísa Kiefer seja de 2013, foi somente no processo de escrita desta tese que encontrei referência a sua dissertação, que contribui para este trabalho, especialmente, no que diz respeito ao viés histórico abordado pela autora. Contudo, há uma semelhança, digamos, estilística em ambos trabalhos que deve ser mencionada. Esta tese é iniciada através de três anedotas que lhe servem de preambulo e Kiefer também inicia seu trabalho deste modo, com a história fictícia de uma *jovem artista*. De fato, uma coincidência interessante, mas que deve ser mencionada para afastar qualquer ideia de plágio, já que o trabalho de Kiefer foi acessado somente após a escrita da primeira versão desta tese, que já contava com tais anedotas.

<sup>9</sup> Aproveito este espaço para agradecer a Professora Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Bueno por me lograr uma cópia da tese de Martin, somente disponível na França.

camada debatida e os(as/xs) artistas que serão analisados(as/xs), como será possível ver, não necessariamente são egressos(as/xs) de cursos de artes visuais/artes plásticas. Seja como for, as pesquisas de Kiefer e Martin são mencionadas pois somado ao fato de serem referência ao trabalho aqui desenvolvido, demarcam o interesse relativo aos(as/xs) *jovens artistas*, demonstrando que tais atores sociais, de fato, importam à esfera da arte.

Como referido acima, aqui a legitimação, o reconhecimento e a consagração de *jovens artistas* são questões abordadas. Cabe, portanto, explicitar o que se chama por legitimação e como este termo (conceito) se diferencia e/ou se aproxima das noções de consagração e reconhecimento. Noções imprescindíveis a este trabalho. Legitimação é um tema caro à sociologia, sendo referência central os escritos de Max Weber sobre o tema no livro *Economia e Sociedade* (1999), que permite a compreensão de que a legitimação social tem conexões importantes com as questões da autoridade e da dominação. Ao olhar desatento pode parecer estranho tratar de *jovens artistas*, pessoas ainda construindo carreiras, a partir de noções que implicam no exercício de poder. Entretanto, seria ingênuo desatrelar o desejo por obter legitimação e reconhecimento por parte dos(as/xs) artistas analisados(as/xs) da questão do poder. Pois tomando a esfera da arte como regida por regras e possuindo atores sociais que se dividem em diferentes funções a fim de manter, alterar e (re)criar tais regulamentações que passam, por exemplo, pelas linguagens estéticas que podem ser aceitas ou não, tratamos de saberes e práticas que são defendidas e desempenhadas por indivíduos em interação, os quais definirão o que é válido ou não, bem como quem poderá entrar ou não no universo da arte e, assim, partilhar de tais conhecimentos específicos e que auxiliará, portanto, a defesa dos valores estabelecidos pelo universo artístico.

Ao buscarem exhibir seus trabalhos em exposições promovidas por instituições públicas ou privadas, os(as/xs) artistas analisados(as/xs) estão criando condições de se tornarem parte do universo da arte, sendo reconhecidos(as/xs) como legítimos(as/xs) por seus pares (artistas já consagrados(as/xs), agentes legitimadores, como críticos(as/xs) de arte e curadores(as/xs), e público), partilhando assim do aval para, seja em seus discursos, trabalhos e práticas, definir os rumos do que seja (ou deva ser) entendido como arte. Ao obter esse tipo de legitimação, os(as/xs) *jovens artistas* dividem com os demais profissionais da arte, o poder inerente ao universo artístico. Suas trajetórias, práticas, discursos e trabalhos tornam-se modelos do que se pode ou não fazer em nome da arte, inclusive transformando-se em exemplo/modelo para as gerações seguintes de artistas. Ora, neste caso, a questão do poder efetivamente não deveria ser deixada de lado. Uma vez legitimados, os(as/xs) *jovens*

*artistas* tornam-se autoridades do universo da arte, não esquecendo que há claras diferenças entre tais autoridades legítimas do mundo da arte, não apenas em relação ao que diz respeito à renda, mas a sua posição e circulação no circuito artístico que envolve: exposições em museus, feiras de arte, bienais e galerias, além de catálogos e/ou livros sobre seus projetos artísticos, entre outros.

Legitimidade é compreendida aqui como um dos alvos das carreiras artísticas em construção, além de ser um conceito que indica a autorização concedida socialmente a um indivíduo para que exerça certos papéis sociais<sup>10</sup> que lhe permitirão praticar alguns atos em detrimento de outros, de portar-se de determinadas maneiras e não de outras, e de expressar-se de formas específicas, seguindo as regras criadas por outros indivíduos, que anteriormente legitimados, constituíram (e constituem) as regulamentações que devem ser seguidas na esfera da arte. Isto possibilita, então, que um indivíduo agraciado por tal autorização exerça certo poder social<sup>11</sup>.

Os termos consagração e reconhecimento são igualmente relevantes a esta pesquisa. À introdução de seu livro *Les Stars de L'art Contemporain* (2013), Alain Quemin distingue os termos celebridade, notoriedade, renome, reconhecimento, visibilidade, legitimidade, sucesso e consagração, frequentemente relacionados a pessoas, instituições e coisas que são social e profissionalmente vitoriosas, demonstrando através de significados tomados de empréstimos de um dicionário que há grande proximidade entre essas palavras. Replicando o exercício do sociólogo francês ao idioma português, cheguei a igual conclusão. Valendo notar que o termo consagração, neste sentido, bem como nota Quemin, é o que possui maior diferenciação, por implicar a esfera do sagrado. Nesse sentido, ao utilizar o termo consagração inclusive no título deste trabalho, busco tratar do aspecto quase religioso que é atrelado aos artistas e seus trabalhos, ao chamado *dom* que muitos acreditam possuir (seja porque outros indivíduos os atribuem, ou ainda porque são levados a acreditar que possuem), a esta esfera de culto e adoração de seus trabalhos (e de si mesmos). Já o termo reconhecimento, como recorda Richard Sennet em seu livro *Autoridade* (2001), implica em relações mútuas: alguém só é reconhecido por algo, se há alguém para reconhecer tal feito. Esta percepção é fundamental neste trabalho, já que busco compreender como alguns indivíduos são alçados à visibilidade, tornando-se legítimos atores sociais da/para a arte,

---

<sup>10</sup> Ralf Dahrendorf (1959) relembra que a autoridade é sempre relacionada a papéis ou posições sociais.

<sup>11</sup> Não esquecendo que esta legitimação somente autoriza o exercício de poder, como lembram Weber (1999) e Sennett (2001), porque há quem cumpra o papel de submissão. Aceitação que, por sua vez, também não se dá desatrelada de interesses, internos ou externos, ou seja, só há quem mande, porque há quem obedeça.

podendo ser consagrados pelo universo artístico.

A reflexão sobre o processo de reconhecimento, legitimação e consagração de artistas exige que se compreenda como tais indivíduos se fazem (re)conhecer por outros atores sociais da arte que poderão (por exemplo, selecionando os trabalhos de tais *jovens artistas* para participarem em exposições) contribuir para a sua legitimação (o que os tornará parte de um universo regido por regras as quais eles devem respeitar, seguir e auxiliar em sua manutenção e (re)criação, possibilitando, inclusive, que eles falem pela arte, ou seja, pelo conjunto dos atores sociais que mantêm esse universo em funcionamento), fato que pode consagrá-los no mundo da arte (lhes permitindo angariar a aura mística de que possuem um dom fenomenal que lhes permite produzir o que produzem em nome da Arte). As definições acima tornam evidente a necessidade de que para se partilhar das benesses (e obrigatoriedades) oferecidas pelo universo da arte, um indivíduo necessita se engajar em uma série de relações com outros indivíduos já legitimados pelo conjunto de atores sociais da arte (como: outros(as/xs) *jovens artistas*, artistas já legitimados, curadores, entre outros) e instituições artísticas (a exemplo de museus e galerias) em busca de legitimação com a finalidade de se tornarem reconhecíveis, convidáveis e, quem sabe, parte daqueles que serão compreendidos como legítimos e legitimadores.

Outra questão que merece atenção é a relação deste trabalho com as obras de Howard Becker e Pierre Bourdieu. Por serem autores universalmente compreendidos como fundamentais para a constituição da sociologia da arte como uma subdisciplina autônoma ao redor do mundo (QUEMIN, 2017, p. 296), tornou-se exigência que todo jovem pesquisador em sociologia da arte ou utilize seus conceitos e teorias ou justifique sua não utilização<sup>12</sup>. Efetivamente, a teoria dos *mundos da arte*, de Becker, e a teoria do *campo artístico*, de Bourdieu, informam e inspiram esta tese, sendo necessário explicitar sua utilização neste trabalho. Através das noções de *mundo* e *campo*, o sociólogo norte-americano e o sociólogo francês refletem sobre a conformação social da arte (que envolve diferentes indivíduos e instituições) em que se produzem objetos, discursos e práticas tomados como socialmente valorizados, rompendo com a ideia de que os criadores artísticos sejam indivíduos isolados e dotados de *dons* especiais, buscando demonstrar o caráter social do universo da arte.

Em seu livro *Art Worlds* (2008), originalmente publicado em 1982, Howard Becker

---

<sup>12</sup> Em dez anos como pesquisador do universo da arte em todos os pareceres de artigos, mesas de debate em congressos/seminários, arguições em entrevistas para seleção nos cursos de mestrado e doutorado, entre outras ocasiões, foi exigido que eu explicitasse minha relação com os conceitos de Howard Becker e Pierre Bourdieu.

propõe que a esfera de produção de discursos, objetos e práticas artísticas seja compreendida através da metáfora dos *mundos*, propondo que a arte seja compreendida como uma *atividade coletiva* em que é criada uma rede de *cooperação* entre os diferentes indivíduos que dela fazem parte e produzem bens artísticos, assim:

Art worlds consists of all people whose activities are necessary to the production of characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants. If the same people do not actually act together in every instance, their replacements are also familiar with and proficient in the use of those conventions, so that cooperation can proceed without difficulty. Conventions make collective activity simpler and less costly in time, energy, and other resources; but they do not make unconventional work impossible, only more costly and difficult (BECKER, 2008, p. 34-35)<sup>13</sup>.

O trecho acima resume a noção de *mundos da arte* de Becker, que implica uma análise que leve em consideração as *interações observáveis* entre os indivíduos. Deste modo, para Becker, o *mundo da arte* resulta da *ação coletiva* através da *cooperação* entre os diferentes indivíduos que colaboram para o afazer artístico, não somente artistas. Uma ação cooperativa que resulta em/de *convenções*, ou seja, práticas e conhecimentos que tornados *padrão* e que são conhecidos por todos os envolvidos na produção de bens artísticos. As *convenções* estabelecidas no *mundo da arte* facilitam, portanto, a interação entre os diferentes indivíduos, permitindo a *atividade cooperativa* responsável por gerar os tipos de trabalhos considerados arte. Neste sentido, a leitura da obra de Howard Becker é muitas vezes tomada como fundamental para pensar a formação do *consenso* entre os indivíduos, sendo assim, sua teoria deixaria pouca margem para reflexões sobre a esfera do *conflito social* e da *dominação*, que, como veremos a seguir, é grandemente enfocada por Pierre Bourdieu.

---

<sup>13</sup> Livre tradução do autor: “O mundo da arte consiste de todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção de obras características que esse mundo, e talvez outros também, definam como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades pelas quais o trabalho é produzido ao se referir a um conjunto de entendimentos convencionais incorporados na prática comum e em objetos de arte usados com frequência. As mesmas pessoas muitas vezes cooperam repetidamente, mesmo rotineiramente, de maneiras semelhantes para produzir trabalhos semelhantes, para que possamos pensar em um mundo da arte como uma rede estabelecida de vínculos cooperativos entre os participantes. Se as mesmas pessoas realmente não agem em conjunto em todas as instâncias, suas substituições também são familiares e proficientes no uso das convenções, de modo que a cooperação pode prosseguir sem dificuldade. As convenções tornam a atividade coletiva mais simples e menos dispendiosa em tempo, energia e outros recursos; mas não tornam impossível o trabalho não convencional, apenas mais custoso e difícil” (BECKER, 2008, p. 34-35).

A teoria dos *campos* de autoria de Bourdieu foi aplicada pelo autor a diferentes conformações sociais, como o ambiente escolar (ver, por exemplo: BOURDIEU, 2011); e, no tocante ao *campo da arte*, o sociólogo francês em seu livro *As Regras da Arte* (1996), originalmente publicado em 1992, analisa a formação do *campo literário* francês no século XIX, defendendo a utilização de sua teoria dos *campos* em outras áreas artísticas, como as artes visuais e o cinema (BOURDIEU, 1996), proposta semelhante a de Howard Becker. Entretanto, diferentemente dos *mundos da arte* de Becker, os *campos sociais* de Pierre Bourdieu não implicam necessariamente na análise de ações observáveis, empíricas, mas buscam relacionar os aspectos, as *forças*, observáveis e não observáveis da vida social, com peso, acreditamos, sobre o segundo aspecto. Deste modo, a metáfora dos *campos sociais* pode ser lida como um *espaço de lutas* em que diferentes indivíduos interagem entre si, mas em que alguns são detentores de um *poder* (seja material ou simbólico) e, em virtude disto, agem de modo a manter tal poder para si, agindo em cooperação com outros poucos que igualmente detêm tal lugar privilegiado de poder para que este não seja dividido com outros que lutam para obtê-lo.

A teoria de Bourdieu apoia-se em três conceitos-chaves: *campos*, *habitus* e *capital*. Propondo a relação entre *estruturas objetivas* (os *campos*) e *estruturas incorporadas* (o *habitus*), ou seja, entre o espaço em que são tomadas posições e os códigos que são incorporados pelos indivíduos e que guiam, mesmo que inconscientemente, suas ações. Enquanto o *capital* diz respeito aos bens simbólicos e materiais que os indivíduos detêm ou buscam obter (BOURDIEU, 2011). O *campo artístico* é, neste sentido, o espaço social particular (*espaço estruturado de posições e tomadas de posição*) em que os indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística (WACQUANT, 2005, p. 117). A análise do *campo artístico* implicaria em três operações indispensáveis e inter-relacionadas:

[...] primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura de relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos e grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Bourdieu propõe portanto: a localização do *campo artístico* em relação às demais instituições em que circulam os poderes econômico, político e cultural, ou seja, dentro do *campo do poder*, para que seja possível partir para a análise da estrutura interna do *campo* a fim de desvendar as relações (de subordinação, de cooperação entre outras) que vigoram em determinado momento entre os diferentes indivíduos e instituições que o compõem e nele lutam pela legitimidade artística e, assim, propõe a construção das trajetórias sociais dos indivíduos que entram em concorrência no *campo* para que seja possível desvelar os *habitus* que guiam suas condutas e as suas representações dentro e fora do *campo da arte* (WACQUANT, 2005, p. 118).

A aproximação e a diferenciação dos conceitos de *mundos da arte* e *campo artístico* foi debatida na entrevista concedida por Howard Becker a Alain Pessin (BECKER e PESSIN, 2008), nela o sociólogo norte americano elucida a principal diferença entre os referidos conceitos que, segundo ele, partem de perguntas dispares, implicando abordagens diferentes do universo da arte. Enquanto o conceito de *mundos da arte* teria como pergunta: “who is doing what with who that affects the resulting work of art”<sup>14</sup>, o conceito de *campo artístico* colocaria a pergunta: “who dominates who, using what strategies and resources, with what results?”<sup>15</sup> (BECKER e PESSIN, 2008, p. 385). Estas perguntas servem como advertência colocada por Becker àqueles que pensam poder combinar os dois conceitos em uma única análise, afinal, perguntas dispares têm conseqüentemente análises distintas. Para Howard Becker a análise não pode deixar de focar pessoas reais em interação produzindo coisas em cooperação, negligenciando um aspecto caro a Pierre Bourdieu: a reflexão sobre as estruturas sociais não necessariamente observáveis que determinam e guiam as ações dos indivíduos (ver: WACQUANT, 2005; BOTTERO e CROSSLEY, 2011).

Efetivamente, ambos constructos teóricos auxiliam a reflexão acerca do microcosmos da arte. Todavia, uma análise que vise tomar a teoria de Becker como partido teórico-metodológico não poderia utilizar o constructo proposto por Bourdieu (e vice-versa). Neste sentido, ambos autores possuem seguidores que vêm ao longo dos anos utilizando seus legados teóricos para pensar sobre diferentes questões relacionadas ao universo da arte, comprovando e reatualizando as pesquisas de Becker e Bourdieu. No tocante a esta tese,

---

<sup>14</sup> Livre tradução do autor: “Quem está fazendo o que com quem que afeta a obra de arte resultante?”.

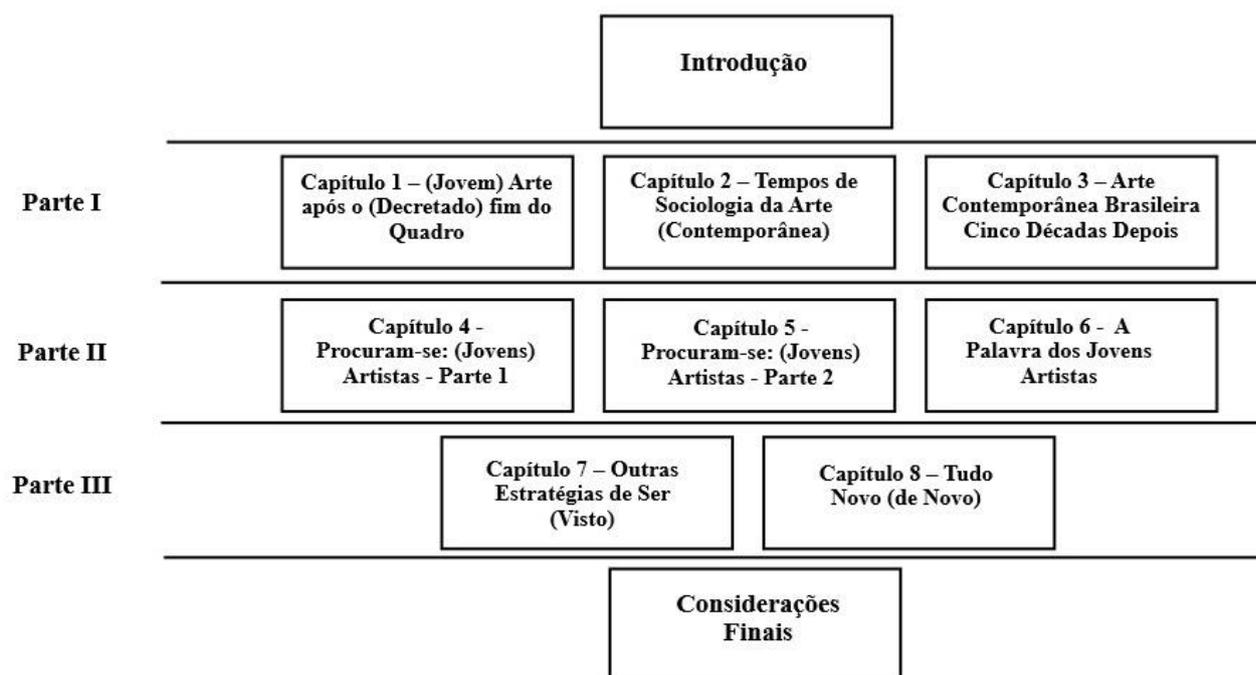
<sup>15</sup> Livre tradução do autor: “Quem domina quem, usando quais estratégias e recursos, com que resultado?”.

cabe demarcar que ambos autores e suas teorizações sobre a análise da esfera artística são fundamentais, informando e inspirando as análises por vir. Contudo, não há interesse em utilizar um constructo teórico em detrimento de outro. Inclusive outros autores como Alain Quemin, Erving Goffman, Georg Simmel, Glaucia Villas Bôas, Nathalie Heinich e Vera Zolberg têm seus trabalhos informando as questões e análises deste trabalho. Desta forma, a utilização das noções de *mundos da arte* e *campo artístico* aparecem ao longo do trabalho, mas somente quando mencionadas em destaque estão se referindo às teorias de Howard Becker e Pierre Bourdieu. Opta-se, portanto, pela utilização de termos como: mundo da arte, campo da arte, universo da arte e esfera da arte, para tratar do microcosmos social em que indivíduos e instituições cooperam e competem em busca da legitimidade artística e pela produção de obras, ações e discursos artísticos.

Cabe dizer, portanto, que esta tese possui quatro questões principais: (1) quais as regras que regem as ações no mundo da arte após o advento da chamada arte contemporânea?; (2) quem são os(as/xs) *jovens artistas* recrutados(as/xs) em editais que visam exposições coletivas, residências artísticas e a premiação de *artistas em início de carreira*?; (3) quais as estratégias dos(as/xs) *jovens artistas* a fim de estabelecerem suas carreiras no universo da arte?; e, (4) qual a importância dos(as/xs) *jovens artistas* para o funcionamento e manutenção campo artístico? A fim de responder estas questões este trabalho possui oito capítulos divididos em três partes. Na primeira parte da tese, as regras do universo da arte após o advento da arte contemporânea são foco de análise a partir dos trabalhos de críticos de arte, curadores de exposições, historiadores da arte (capítulo 1) e da contribuição da sociologia da arte a respeito do tema (capítulo 2), para que então seja apresentada a produção artística dos *jovens artistas* da arte contemporânea brasileira (capítulo 3). Na segunda parte deste trabalho, três exposições coletivas, três programas de residência artística e um prêmio são focalizados para que seja possível a compreender o sistema de regras com que lidam os(as/xs) *jovens artistas* bem como com a finalidade de traçar um perfil de quem são tais *jovens artistas* que vem sendo recrutados(as/xs) pelo universo da arte contemporânea brasileira (capítulos 4 e 5). Tomando tais exposições, programas de residência artística e prêmio, foi possível obter o contato de artistas que foram selecionados por tais editais e indicados ao prêmio, em edições que ocorreram entre os anos de 2014 e 2017, assim, um questionário foi enviado a 112 artistas, dos quais 37 responderam, permitindo a análise de sua compreensão acerca de sua atividade e suas estratégias que visam sua legitimação na esfera da arte (capítulo 6). A terceira parte desta tese volta-se à

compreensão das estratégias dos(as/xs) *jovens artistas* a fim de legitimarem-se no mundo da arte brasileira com foco sobre suas interações e redes de cooperação (capítulo 7) e, por fim, é analisado o interesse do universo da arte pelos(as/xs) *jovens artistas*, pensando-os(as/xs) atrelados(as/xs) ao aspecto da *novidade* (capítulo 8).

Quadro 1: Esquematização do plano de tese.



## | Parte I

A Parte I desta tese está dividida em três capítulos cujo objetivo é mostrar o contexto em que vivem e produzem os(as/xs) *jovens artistas* brasileiros(as/xs), foco do trabalho. O primeiro capítulo trata do que seja a arte contemporânea, ressaltando sua dimensão histórica, através das obras de críticos e historiadores da arte. Como o primeiro, o segundo capítulo busca tratar do que seja a arte contemporânea, porém neste capítulo a questão é abordada a partir da dimensão sociológica, especificamente, da sociologia da arte. Por fim, o terceiro capítulo desta parte, busca um mapeamento do contexto atual da arte contemporânea através das obras de *jovens artistas*, pois este corpus estético, seus procedimentos e regulações surgiram cerca de cinco décadas atrás, sendo necessário compreender que arte contemporânea produzem os(as/xs) *jovens artistas* que são objeto desta pesquisa. Parafraseando as questões de Paul Gauguin em sua tela, de 1897, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* [livremente traduzindo: *De Onde Viemos? Que Somos? Para Onde Vamos?*], acerca dos(as/xs) *jovens artistas* perguntamos: De onde vieram? O que fazem? Para onde vão?

## | Capítulo 1 – (Jovem) Arte após o (Decretado) Fim do Quadro

A	D	T	T	Y	W	R	L	Ô	E	Â	Ç	X	E	A	P
M	R	E	C	H	Q	T	E	X	P	O	S	I	X	R	X
Ç	Õ	T	U	B	X	S	G	X	I	L	N	B	P	D	C
A	Â	B	I	Ç	Õ	E	I	B	P	U	C	V	O	E	O
E	X	Z	Q	S	Z	W	T	V	I	O	P	Q	S	M	N
C	O	N	T	E	T	P	I	Â	R	N	I	E	I	O	T
E	U	F	N	X	Y	A	M	K	L	S	O	Ç	Ç	D	E
X	S	R	H	L	J	T	A	E	I	Â	B	W	Õ	E	M
E	R	Q	A	D	E	A	Ç	U	Ç	Õ	E	Â	E	R	P
C	S	P	L	D	J	K	Ã	Ç	C	P	A	Q	S	N	O
F	T	F	K	J	O	J	O	V	E	N	S	I	U	A	R
B	U	O	M	I	F	R	E	C	B	Â	D	T	E	A	Â
W	V	F	N	H	G	F	I	D	Z	A	E	S	A	N	N
Z	Y	C	R	Í	T	I	C	A	D	E	A	R	T	E	E
A	X	Ç	O	B	R	A	S	D	E	A	R	T	E	K	A

Neste capítulo, busco entender o contexto discursivo em que ocorrem as práticas e relações que envolvem os(as/xs) *jovens artistas*, objeto deste estudo. Nesse sentido, apresento diferentes definições do que seja a arte contemporânea, refletindo sobre como críticos e historiadores da arte definem a arte contemporânea e como a diferenciam de outros momentos que a precederam na história (Ocidental) da arte, centrada, especialmente, na Europa e dos Estados Unidos.

Não é gratuita a escolha de um caça-palavras para iniciar esse capítulo, pois, é um desafio buscar uma definição do que seja a **arte contemporânea**. Mais que uma corrente artística, a arte contemporânea pode ser entendida como uma configuração de regras que surge século XX, o qual igualmente assistiu o advento da multiplicidade de movimentos artísticos que compõem a complexa história da **arte moderna**. Refletir sobre as noções de **artista** e **obras de arte** em ambos os referidos períodos de produção artística (moderno e contemporâneo) auxiliará a demonstração de quais as regras vigentes nesses diferentes

momentos da história (Ocidental) da arte, trazendo um enfoque específico no contexto brasileiro. Vale ressaltar, que parto do pressuposto de que, em tempos de arte moderna, a **crítica de arte** era elemento fundamental na construção das normas cotidianas da arte, definindo, por exemplo, quem seriam os artistas que o público, os colecionadores e as instituições artísticas deveriam notar, enquanto isso, percebe-se que o sistema da arte contemporânea conta com a **curadoria**. Os curadores são vistos como os atores sociais responsáveis pela legitimação de carreiras artísticas na medida em que convidam os artistas para **exposições** em que suas obras são expostas em relação com outras (suas e/ou de outros artistas), refletindo um pensamento curatorial (ver: MARCONDES, 2014). Demonstrar as diferenças entre tais momentos da história (Ocidental) da arte permitirá a compreensão de qual o contexto em que os(as/xs) *jovens artistas*, que são objeto desta pesquisa, estão produzindo suas obras e buscando a **legitimação** de suas carreiras<sup>16</sup>.

Para demonstrar o conjunto de regras com as quais os(as/xs) *jovens artistas* precisam lidar, em tempos de arte contemporânea, proponho um recuo histórico até o modernismo, a fim de elucidar o contexto de formação da arte contemporânea – através de trabalhos de críticos, historiadores, filósofos e outros teóricos. O que se pode ou não fazer em nome da arte contemporânea? Em relação a que outro momento essa nova linguagem artística está relacionada? O que está em jogo quando se decide produzir arte contemporânea? Essas são as questões que busco esclarecer, não com a finalidade de apresentar uma história da arte moderna e nem da arte contemporânea, mas para apresentar o contexto em que atuam os(as/xs) *jovens artistas*. Após a concisa recuperação histórica e a indicação das concepções sociológicas sobre a arte contemporânea (capítulo 2), serão apresentados (no capítulo 3) os trabalhos de alguns *jovens artistas* que colaboraram com essa pesquisa. Isto para buscar as especificidades dos trabalhos produzidos nos anos 2010 e tratar de suas diferenças em relação as obras rotuladas com a categoria arte contemporânea no momento de seu surgimento na década de 1960.

### 1.1 Rupturas e Pluralismo: o Moderno e o Contemporâneo

“O princípio que fundamenta nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança” (PAZ, 2013, p. 37). Essa frase de Octavio Paz em *Os Filhos do Barro*, traduz

---

<sup>16</sup> Em negrito estão as palavras que podem ser encontradas no caça-palavras que abre este capítulo.

perfeitamente o *Zeitgeist* do modernismo e da primeira metade do século XX. Um período que, como demonstram diferentes autores (para citar alguns: ANDRADE, 1990; ARGAN, 1992; BELTING, 2006; BÜRGER, 2008; DANTO, 2006; FOSTER, 2014; KOSELLECK, 1999; SANT'ANNA, 2011; VILLAS BÔAS, 2006, 2008), é marcado por intensas rupturas, não só por conta de duas grandes guerras ou pelo acelerado desenvolvimento tecnológico, mas em diferentes âmbitos da sociedade. Por exemplo, as mulheres de diferentes países obtiveram direitos sociais básicos, como ao voto; e inúmeros países do continente africano se emanciparam, livrando-se do imperialismo europeu. Para a arte não foi diferente. Com o advento da arte moderna, o século XX presenciou inúmeras correntes artísticas (Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, Suprematismo etc.) que trouxeram importantes alterações para as funções dos artistas, para o modo de fazer arte, a percepção e a apreciação estética e o entendimento do que seria uma obra de arte. Com o progresso em mente, os olhos miravam o futuro.

De acordo com Arthur C. Danto,

É importante que o conceito de modernismo [...] não é simplesmente o nome de um período estilístico que se inicia no último terço do século XIX, da mesma forma como maneirismo é o nome de um período estilístico que se inicia no primeiro terço do século XVI: a pintura maneirista sucede à renascentista e é seguida pela do período barroco, por sua vez sucedida pelo rococó, que é seguido pelo neoclassicismo, que é sucedido pelo romântico. Essas foram mudanças profundas no modo a pintura representa o mundo, mudanças - pode-se dizer - na coloração e no humor, que se desenvolvem a partir de seus predecessores e em algum grau em reação a eles, bem como em resposta a todos os tipos de força extra-artísticas na história e na vida. Minha percepção é a de que o modernismo não segue o romantismo dessa maneira, ou não meramente: ele é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os métodos de representação. A pintura começa a ser inadequada, ou forçada [...]. Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história da arte anterior, e creio que da mesma maneira que os adultos, nas palavras de São Paulo, “põe de lado as coisas de criança”. A questão é que o “moderno” não significa simplesmente “o mais recente” (2006, p. 10).

Apesar de longuíssimo, o trecho acima é fundamental para se compreender do que se trata o modernismo no universo da arte. Mais do que um estilo ou um período, trata-se de uma alteração radical nos preceitos artísticos. Se o período do romantismo permitiu que Eugène Delacroix (1798-1863) tenha pintado a sua *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) e que Jean-

Auguste Dominique Ingres (1780-1867) pintasse *A Banhista de Valpinçon* (1808), o modernismo autoriza Kazimir Malevich (1878-1935) a apresentar *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* (1915) e garante que Pablo Picasso (1881-1973) conceba seu *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelan)* (1907). Apesar de serem pinturas, se olhadas aos pares, as quatro obras referenciadas corporificam paradigmas artísticos radicalmente distintos. Enquanto em sua tela, em que traz uma mulher nua, de costas, sentada sobre uma cama, Ingres dialoga com a noção de “belo ideal”, este voltado para a representação de uma beleza transcendental, uma tela em que “[...] todos os componentes da forma (linha, *chiaroscuro*, cor, luz) [formam] um todo unitário, uma síntese”<sup>17</sup> (ARGAN, 1992, p. 50), a tela de Malevich não se ocupa de uma representação da figura humana ou de um “belo ideal”, mas traz literalmente um quadrado feito com tinta preta pintado sobre uma tela branca, já que em sua fase suprematista o pintor russo se ocupou das formas, distanciando-se ao máximo da prática da figuração. Do mesmo modo, ao passo que Delacroix fazendo uso da pintura, da figuração e de técnicas como o *chiaroscuro*, traz em sua obra a exortação de novos ideais políticos, com uma mulher de seios desnudos que carrega uma bandeira, não retratando um fato histórico, mas um ideal, Pablo Picasso representa cinco mulheres, mas sem ocupar-se de retratá-las de acordo com ideais de beleza, utiliza traços retos bem marcados, “[...] linhas duras, contrastantes, angulosas, de modo a que essas superfícies se tornem planos sólidos, formem ângulos vivos, assumam consistência volumétrica” (ARGAN, 1992, p. 423), linhas completamente distintas das que Delacroix usou para representar a sua musa da liberdade. Por mais que ambos, Picasso e Delacroix, não estivessem retratando fatos históricos, na tela de Delacroix há uma preocupação em representar a forma humana de acordo com a realidade; já na tela de Picasso a realidade não é o alvo e não informa nem mesmo a forma das figuras humanas, ou melhor, é possível reconhecer figuras humanas na tela de Picasso, mas tais figuras são feitas com uma técnica não ocupada em representar a figura humana tal qual ela aparece na realidade.

O contexto da arte moderna é, portanto, de intenso rompimento com os procedimentos estéticos que a história da arte (Ocidental) até então relatava. As técnicas utilizadas pelos diferentes artistas se diferenciavam de tudo que lhes precedera. O que não implica dizer que estavam todos os modernistas na mesma sintonia; são vários os movimentos artísticos que recebem dos teóricos da arte a alcunha de modernistas. Em virtude disso, Arthur C. Danto, filósofo e crítico de arte norte-americano, chama o modernismo de *Era dos Manifestos* (2006, p. 35-36), visto que alguns dos movimentos modernistas,

---

<sup>17</sup> Inserção do autor.

efetivamente, lançaram manifestos: o futurismo em 1909, o dadaísmo em 1918, o surrealismo em 1924 e o suprematismo em 1925, e que, mesmo sem a publicação de manifestos, os demais movimentos contaram com críticos de arte, teóricos da arte<sup>18</sup> e com os próprios artistas defendendo suas práticas, diferindo-se do que até então havia sido produzido e das demais correntes modernistas que lhes eram concomitantes, além de defenderem-se dos opositores da arte moderna, em geral, representantes da arte produzida no chamado âmbito acadêmico. Fato é que as disputas e consensos, as rupturas e continuidades, não eram travadas apenas com relação ao passado, sendo igualmente travadas com o presente: todos voltavam-se para o futuro e nele buscavam inserir a si e suas práticas, essas como as mais promissoras para o futuro da arte. Como dirá a socióloga Glaucia Villas Bôas,

The disputes over the past and the future in the field of arts are intense. They appear in the written records of artists, historians and critics, for example, in the wide-ranging controversy over classifying art works, including modern and contemporary art. A shifting field, difficult to penetrate, the art world provides fertile ground for us to explore how much the valorisation of future and past fluctuate over time (2016, p. 119)<sup>19</sup>.

A arte moderna foi efetivamente responsável pelo surgimento de práticas artísticas que buscavam uma revisão das regras da arte, fossem os dadaístas e sua pretensa anarquia, os cubistas e sua desconstrução da figuração ou os suprematistas e sua ode às formas puras. O motim da arte moderna causou a necessidade de construção de novos fundamentos para a arte: “[...] parecia que as coisas não poderiam mais continuar como eram e novas fundamentações tinham de ser encontradas para que elas pudessem prosseguir” (DANTO, 2006, p. 73-74).

As mudanças empreendidas pelos movimentos modernistas, sobretudo, em relação ao modo de representação artística, tiveram efeitos até sobre o corpo do espectador das

---

<sup>18</sup> Em relação ao comportamento de críticos de arte no período do modernismo, Arthur Danto dirá: “[...] seus endossos foram o mesmo que autos-de-fé, talvez um significado alternativo para ‘manifesto’, com a implicação adicional de que quem quer que não dê sua adesão deve ser esmagado como herege. Os hereges impedem o avanço da história. Em termos de prática crítica, o resultado é que quando os vários movimentos artísticos não escrevem seus próprios manifestos, torna-se tarefa dos críticos escrever esses manifestos” (2006, p. 33).

<sup>19</sup> Livre tradução do autor: “As disputas sobre o passado e o futuro no campo das artes são intensas. Elas aparecem nos registros escritos por artistas, historiadores e críticos, por exemplo, na ampla controvérsia sobre a classificação de obras de arte, incluindo arte contemporânea. Um campo de mudança difícil de penetrar, o mundo da arte fornece terreno fértil para que possamos explorar o quanto a valorização do futuro e do passado flutuam ao longo do tempo”.

exposições de arte: “ele [o espectador] não apenas fica de pé ou senta-se diante de uma ordem; deita-se e até engatinha quando o modernismo lhe impinge seus últimos ultrajes”<sup>20</sup> (O’DOHERTY, 2002, p. 38-39). Pensemos na técnica empregada pelos impressionistas, que inauguraram, por assim dizer, a arte moderna. Com o impressionismo, não era mais possível estar diante de um quadro e dele se aproximar em busca de detalhes, sem perder de vista demais elementos das obras. O público de arte recebe assim um ultimato: era preciso mudar sua maneira de observar as obras, que necessitavam de certa distância para se ter uma visão do todo que havia sido pintado e que com a aproximação mostravam outros detalhes.

Os primeiros espectadores do Impressionismo devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros. Quando se tentava verificar o motivo chegando bem perto, ele sumia. O Espectador era forçado a ir para trás e para a frente para captar partes do conteúdo antes que elas se dissipassem. O quadro, não mais um objeto passivo, emitia instruções. E o Espectador começava a exprimir suas primeiras queixas: não só “O que deve ser isso?” e “O que isso significa?”, mas “Onde devo me colocar?” (O’DOHERTY, 2002, p. 63-66).

Nesse contexto, críticos e teóricos de arte ganham força na linha de frente, sendo responsáveis por uma mediação entre os artistas e suas obras e o público, que necessitava de uma reeducação do olhar, do corpo e da compreensão diante de obras de arte que lhes convidavam (e/ou impunham) uma nova forma de apreciação dos objetos de arte.

Em seu livro *Arte Moderna*, o crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan empreende um esforço de compreensão da gênese da cultura artística chamada modernista e em dado momento traz um resumo daquelas que, a seu ver, podem ser entendidas como as características comuns às distintas práticas que são colocadas sob o grande guarda-chuva chamado de arte moderna, um trecho que, embora longo, é interessante de ser trazido aqui:

Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências *modernistas*: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas

---

<sup>20</sup> Inserção nossa.

correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar e atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte (1992, p. 185)<sup>21</sup>.

É fundamental perceber que sob o signo arte moderna busca-se dar conta de um período de cerca de 100 anos em que diferentes práticas artísticas emergiram e trouxeram inovações estéticas não anteriormente possíveis na história da arte<sup>22</sup>. Novidades que são historicamente atreladas ao espectro modernizante das sociedades industriais, onde a noção de progresso não se tratava de mero dado, mas um desejo que guiava as ações dos indivíduos em distintos campos de atuação e o universo da arte, a despeito da noção de genialidade que coloca os artistas como seres dotados de capacidades especiais, não era (e não é) um mundo à parte da sociedade e, assim, comungou dos valores modernizantes e progressistas vigentes.

Resumindo, com o advento da arte moderna, portanto, a noção de obra de arte passa por uma alteração que contribui para a construção de novas formas de percepção do objeto de arte, incluindo uma modificação nos espaços expositivos e na forma como o público deveria não só perceber mas também se comportar e colocar diante das obras modernistas (O'DOHERTY, 2002). Nesse processo, o artista antes visto como um ser que representava a realidade, também altera seu estatuto, não sendo mais o alcance da realidade o objetivo de suas obras, que tampouco precisam ser estritamente pinturas e esculturas – as colagens de Pablo Picasso, os *ready-mades* de Marcel Duchamp e as performances dadaístas são provas disso.

A arte moderna é responsável por determinar novos parâmetros e regras para o universo da arte. No entanto, a história da arte contada por alguns críticos, filósofos e historiadores da arte, frequentemente referenciados como fundamentais para se entender quais foram as mudanças desenvolvidas a partir do modernismo, esquece das diferenças e construções do que seja a arte moderna em países não europeus ou nos Estados Unidos. Como sintetizou Pedro Erber, é importante aplicar uma noção histórica que não apague especificidades ao representar o mundo como uma totalidade – embora seu foco incida sobre

---

<sup>21</sup> Grifos no original.

<sup>22</sup> O impressionismo tornou-se o marco inicial das práticas modernistas, um movimento iniciado entre 1860 e 1870, apresentado ao público, em Paris no ano de 1874, na exposição de artistas “independentes” (ARGAN: 1992, p. 75).

a arte contemporânea, vale deslocar seu argumento para pensar sobre como a arte moderna e suas predecessoras são retratadas em análises que não levam em conta contextos fora do eixo Estados Unidos-Europa. Diz o autor:

A maioria das histórias da arte dos anos 1960 são enquadradas por contextos nacionais, locais ou regionais - Nova York, Japão, América Latina - ou se concentram em artistas, coletivos ou movimentos específicos. Enquanto os textos que lidam com a arte fora da Euro-América são mais propensos a destacar os personagens específicos ou particulares de seus objetos de pesquisa, os estudos de arte ocidental ou Norte-americana tendem a ser mais ousados em generalizar suas reivindicações e aplicá-las ao resto do mundo. Isto é evidente na ausência de marcadores geográficos nos títulos de publicações centradas na arte euro-americana. Portanto, não é surpresa que os estudos que explorem as apostas teóricas da arte dos anos 60 sejam especialmente propensos a se concentrar nos contextos da Europa Ocidental e da América do Norte (ERBER, 2015, p. 5)<sup>23</sup>.

Por conseguinte, o significado da arte moderna no contexto brasileiro – mesmo sendo possível dizer que houve inovações e rupturas, trazendo modos distintos de compreensão da arte, como resumido acima – acaba sendo negligenciado se tomarmos a história tal qual narrada por autores não preocupados com o contexto brasileiro. Prova disso, são os dados obtidos pelo projeto *A História da Arte*, que, através da análise de 11 livros frequentemente utilizados em cursos de graduação em artes visuais no Brasil, constatou que dos 2.443 artistas referenciados em tais livros, apenas nove deles eram brasileiros<sup>24</sup>. Nesse sentido, não interessa trazer aqui um panorama que trate da arte moderna e que seja centrado nos Estados Unidos e em alguns países da Europa; é imprescindível nesse texto apresentar, concisamente, o que foi a arte moderna no Brasil, já que é este o contexto da pesquisa.

No Brasil, os livros de história da arte trazem como marco do modernismo nas artes visuais a realização da Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Um evento que reuniu diferentes artistas que, como os impressionistas europeus<sup>25</sup>, realizaram um evento onde suas diferenciadas práticas artísticas foram apresentadas ao público, rompendo com os cânones até então vigentes e defendidos pelos chamados artistas acadêmicos – representados, sobretudo, pelos artistas vinculados à,

---

<sup>23</sup> Livre tradução do autor.

<sup>24</sup> Para mais informações consultar o site do projeto: <<http://historiada-arte.org/>>. Acesso em 07 de setembro de 2017.

<sup>25</sup> Na França da segunda metade do século XIX, o Salon de Paris, era notadamente o local em que deveriam expor seus trabalhos os artistas que buscavam o reconhecimento de suas obras, no entanto, uma série de artistas foi rejeitada nessa exposição oficial, entre eles Claude Monet (1840-1926). Assim, a primeira exposição com obras de artistas impressionistas ocorreu em 1874 no estúdio do fotógrafo Nadar (pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon), no Boulevard des Capucines, em Paris.

então, Escola Nacional de Belas Artes, situada no Rio de Janeiro. Contudo, assim como não devemos tomar a história da arte centrada na Europa e nos Estados Unidos como única fonte de conhecimento sobre a arte moderna, é preciso argumentar junto com a socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni, que não se pode apenas aceitar a ideia de que o modernismo no Brasil começou em São Paulo e se espalhou para o restante do país, havendo pesquisas que indicam a potência e as transformações visuais empreendidas, por exemplo, nas artes gráficas produzidas no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX (2015, p. 236-237).

De fato, a arte moderna brasileira foi produzida por artistas que assimilaram e recriaram práticas artísticas desenvolvidas no exterior; entretanto, há especificidades no contexto brasileiro que não podem ser simplesmente ignoradas (SIMIONI, 2015, p. 234). Como demarcou Mário de Andrade (1893-1945), poeta e um dos intelectuais responsáveis pela realização da Semana de 22, o modernismo brasileiro foi “[...] uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (1990, p. 19), uma frase que poderia ser deslocada para tratar até mesmo da arte moderna na Europa. Todavia, o mesmo Mário de Andrade defendia o *matavirgismo*<sup>26</sup>, que vinha a ser o reconhecimento de que era necessária uma valorização da cultura brasileira. Havia, portanto, tanto um desejo de ruptura, como no exterior. Entretanto, essa fratura vinha atrelada a necessidade de valorização das coisas do Brasil, de modo que são recorrentes, nas obras dos primeiros artistas modernistas brasileiros, temas que incluem a fauna, a flora e o povo brasileiro, enquanto isso, por exemplo, no mesmo período, na arte moderna praticada pelos suprematistas russos a forma (o quadrado, o círculo, o triângulo...) é que era focalizada. Algo completamente distinto e que não deveria ser ignorado, já que a despeito da necessidade de progresso e ruptura, no Brasil a inauguração da arte moderna, por assim dizer, contou com obras que traziam a cultura nacional para dentro de telas e em esculturas.

É fundamental salientar que a arte moderna desenvolvida no Brasil é entendida pela socióloga Glaucia Villas Bôas (2011) em dois períodos: um primeiro modernismo nas décadas de 1920 e 1930, marcado pela figuração e com retratos do Brasil, o *matavirgismo*

---

<sup>26</sup> Em carta à Tarsila do Amaral (1886-1973), uma das principais referências da arte moderna no Brasil, quando esta se encontrava em Paris, Mário de Andrade dizia: “[...] Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há mata virgem. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam” (Mário de Andrade *apud* SIMIONI, 2015, p. 251).

de que falava Mário de Andrade<sup>27</sup>, e um segundo modernismo, de viés abstracionista, chamado de arte concreta, desempenhado a partir dos anos de 1950, veiculador de uma estética que pode ser aproximada daquela propagada pelos suprematistas russos no início do século XX<sup>28</sup>. Essa divisão proposta por Villas Bôas é importante, pois abarca as nuances do que ocorreu no Brasil, reunindo e diferenciando práticas artísticas que recebem o nome de arte moderna. A brisa modernista chegou ao Brasil, porém, uma vez no país, ela não apenas soprou a necessidade de romper com práticas canônicas a fim de construir-se novas bases para a arte: num primeiro momento, os ares modernistas incentivaram um retorno às cores, formas e práticas nacionais, e, num segundo período, tornou-se ventania com o surgimento da arte concreta, que não almejava a construção de uma identidade nacional através da figuração e representação das coisas do Brasil, mas que, a partir do abstracionismo, estabeleceu um novo léxico estético para a arte feita no país<sup>29</sup>.

É, neste sentido, que para alguns estudiosos como Luiz Camillo Osorio, em *Genealogias do Contemporâneo – Caminhos da Arte Brasileira* (2016), a chamada arte contemporânea tem sua gênese a partir de práticas estabelecidas no interior da arte moderna, embora tenha rompido com os programas modernistas. Osorio parte, então, da hipótese de que países ditos periféricos como o Brasil produzem a tradução e a reinvenção dos modelos estéticos e de pensamento nascidos em outros contextos, assim, no caso brasileiro, haveria uma reavaliação do que se compreende como história, arte e museu. Deste modo, para o autor, no Brasil: “[...] nosso passado moderno – nos seus anacronismos, reverberações e

---

<sup>27</sup> O “[...] primeiro programa estético do modernismo brasileiro não acompanha os movimentos de vanguarda do início do século, como o suprematismo ou futurismo, mas é, antes de tudo, um importante movimento de inspiração expressionista ou cubista que, além de almejar a representação das origens étnicas brasileiras, quer retratar os hábitos e os modos de vida do povo pobre, ressaltando as paisagens rurais, urbanas e suburbanas típicas de regiões do país” (VILLAS BÔAS, 2011, p. 493).

<sup>28</sup> O período compreendido por Glaucia Villas Bôas como de surgimento de um segundo modernismo é alvo de análises que pensam sua gênese em duas direções: 1) atribui-se o nascimento da arte concreta brasileira a influências internacionais, “o modernismo dos anos 1950 é compreendido, por exemplo, pela influência que sobre ele teriam exercido os movimentos do Suprematismo, De Stijl, Cercle et Carré, Bauhaus, que pregavam novas concepções do trabalho artístico em diferentes países europeus. As vanguardas brasileiras teriam se constituído a partir de possibilidades abertas pelas vanguardas europeias, contribuindo para aguçar as contradições entre o centro e a periferia” (2011, p. 496); e, 2) as mudanças sociais e econômicas vividas no país são acentuadas para explicar o nascimento do concretismo brasileiro, pois “[...] o Brasil vivia um período de transformação rápida de sua estrutura econômica. A renovação da linguagem artística seria, sob essa ótica, um efeito das mudanças aceleradas no modo de produção econômico, ainda que a sociedade industrializada trouxesse certa autonomia para a esfera da arte” (2011, p. 496).

<sup>29</sup> O debate sobre o figurativismo e o abstracionismo na arte brasileira é fundamental e pode ser acompanhado através da trajetória do crítico de arte Mário Pedrosa, que foi objeto de pesquisa nos trabalhos de: Patrícia Reinheimer em *A Singularidade como Regime de Grandeza: Nação e Indivíduo como Valores no Discurso Artístico Brasileiro*, em sua tese de doutoramento de 2008; e, de Tarcila Soares Formiga, em sua tese de doutoramento, de 2014, intitulada *À Espera da Hora Plástica: O Percurso de Mário Pedrosa na Crítica de Arte Brasileira*.

desarticulações – mantém-se inacabado e sujeito ao contato dinamizador da produção contemporânea”<sup>30</sup>. Através de sua construção genealógica, Osorio, atentando para as características específicas do contexto brasileiro, apresenta conexões entre as produções artísticas ditas modernas e contemporâneas. Há continuidades, como há modificações na passagem da arte moderna para a contemporânea.

Neste ponto, é interessante retomarmos, brevemente, Marcel Duchamp, artista moderno que com seus *ready-mades* é constantemente retomado como dotado de uma trajetória exemplar, que serviria de base para as ações dos artistas contemporâneos dos anos de 1960. Através dos *ready-mades*, Duchamp questionava a definição do que poderia ou não ser arte; objetos retirados do uso cotidiano, manufaturados, como uma pá de neve, uma roda de bicicleta ou um mictório, foram elevados ao *status* de obra de arte a partir da ação do artista francês. Assim, em 1917, um mictório com uma assinatura, enviado para uma exposição e sob o título *Fonte*, subverteu paradigmas importantes para a historiografia da arte, não era um objeto construído pelo artista que buscava uma figuração, foi um objeto eleito, comprado em uma loja, era um *ready-made*. Com esses procedimentos empreendidos por Duchamp, a noção de artista deixa de ser, então, necessariamente atrelada à ideia de alguém que produz um quadro ou uma escultura, o *status* de obra é atribuído pelo ato do artista. As obras de arte não precisariam apenas apelar para uma visualidade, mas para uma atividade mental proposta pelo artista que a concebe: o ato do artista na produção de uma obra de arte não dependerá apenas da marca de suas pinceladas sobre uma tela, sua ação se expande para proposições que não implicam a construção de uma obra. A materialidade da obra e, por sua vez, sua autoria ganham novos contornos através das perguntas lançadas pelos *ready-mades*, questionando as possibilidades do que deve ser uma obra de arte, implicando o fazer do artista não apenas num fazer material. A fim de compreender o que significa essa desmaterialização e essa multiplicidade é preciso recorrer a alguns teóricos da arte.

Hans Belting, historiador da arte alemão, escreveu *O Fim da História da Arte* (2006) e, no mesmo período, Arthur Danto dialogando sobre questões similares deu corpo ao livro *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* (2006). Os dois autores lidam com o advento da arte contemporânea demarcando o que seria um fim da arte, mas não um fim da produção artística, para ambos a arte contemporânea é responsável por uma ruptura radical de paradigmas, com o nascimento de um novo período para a história da arte,

---

<sup>30</sup> Disponível em: < <http://books.openedition.org/oepp/556> >. Acesso em 17 de agosto de 2017.

não apenas um movimento, dentro de uma categoria maior, como ocorrido com os múltiplos movimentos abarcados pela categoria arte moderna. Por conseguinte, a arte contemporânea, tal qual a arte moderna inicia novos rumos, procedimentos e formas de entendimento do que seja arte. Por isso, em sua análise do que seria uma passagem da arte moderna para a arte contemporânea, Danto (2006, p. 12-13) alerta seus leitores para uma questão fundamental: a arte contemporânea, como a arte moderna, não deveria ser entendida como um conceito temporal, denotando a arte produzida por pessoas no aqui e agora histórico, mas como um momento da história da arte em que é possível um pluralismo que permite que diferentes estilos e técnicas possam conviver na produção de obras de arte: as linguagens se alargaram de tal modo que não poderiam ser pensadas como continuações da arte moderna, mas como a inauguração de um novo capítulo para a história da arte. Dessa forma, para Hans Belting,

[...] a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam no caráter fugaz da percepção atual. Há algumas décadas a pressão pela inovação na arte aumentou na mesma medida em que encolheram as possibilidades de inovação nas artes clássicas. O ritmo com que surgem as invenções artísticas acelera-se, mas a importância das inovações reduziu-se na mesma medida em que elas não criam mais nenhum estilo novo. Há um longo tempo, desde que o progresso não representa mais a produção artística e desprende-se do frívolo e letárgico *remake*, todos os estilos são admitidos um ao lado do outro, e é deixado à escolha de cada artista o tipo de arte que ele quer fazer (2006, p. 31).

Pluralismo, portanto, é um termo que serve à caracterização da arte contemporânea. Não há técnica ou estilo que possam definir a arte contemporânea, pois sob sua égide podem ser abarcadas diferentes formas de produção artística, desde latas de sopa<sup>31</sup> até as fezes enlatadas<sup>32</sup> do artista podem ser compreendidas como arte. Um movimento que já tinha sido iniciado com as colagens cubistas, a performance futurista, os eventos dadaístas e outras ações (ARCHER, 2012, p. 01), mas que com a arte contemporânea atinge seu ápice no destronamento da pintura como também da escultura como únicas técnicas possíveis do afazer artístico. É possível fazer pintura e escultura em tempos de arte contemporânea<sup>33</sup>, há, de fato, pintores e escultores que recorrem a técnicas clássicas, mas isso se dá num espectro

<sup>31</sup> Em 1962, Andy Warhol (1928-1987) exibiu, em uma exposição em Los Angeles, 32 pinturas individuais de latas de sopa.

<sup>32</sup> Na década de 1960, Piero Manzoni (1933-1963) produziu uma série de trabalhos que consistia em suas fezes enlatadas, que foram colocadas à venda pelo artista com o valor através do peso das latas em ouro.

<sup>33</sup> Coetaneamente a esse processo de difusão de novos procedimentos artísticos, como relembra Michael Archer: “[...] houve um ressurgimento de uma pintura amplamente tradicional, o que, visto na época como uma reação bastante conservadora às experiências da década de 60 e 70, foi sustentado pela explosão do mercado de arte durante o boom financeiros dos anos 80” (2012, p. XI).

mais amplo de possibilidades de técnicas. Outras formas de fazer arte passam a ser pensadas, executadas e aceitas sob o estatuto da obra de arte, como escreveu Michael Archer:

[...] não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte [...]. Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas (ARCHER, 2012, p. IX).

Os novos paradigmas artísticos que inauguram a chamada arte contemporânea, têm suas bases na década de 1960. Nos Estados Unidos, o minimalismo, a *pop art* e a arte conceitual, nascentes nesse período, são as bases para a historiografia sobre o tema; já no Brasil, o neocroncretismo é tomado como o pontapé inicial que marcará a arte contemporânea no país. Aqui ou acolá, os anos 1960 são tomados como o marco da arte contemporânea, um período em que as rupturas da arte moderna passaram a se tornar repetições, em que, nas palavras de Octavio Paz, “[...] a rebeldia [foi] convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora” (2013, p. 154)<sup>34</sup>. A arte contemporânea rompe radicalmente com a arte moderna, assim como a arte moderna rompeu com o que lhe precedera.

Sob o espectro da arte contemporânea, ocorreu em 1969 a mostra *Live in your Head: When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)*, na Kunsthalle em Berna, na Suíça, com curadoria de Harold Szeemann (1933-2005), reconhecido como um dos pais fundadores da carreira de curador de arte independente, tal qual compreendido no atual universo da arte (OBRIST, 2010; MARCONDES, 2014). Essa exposição coletiva, que reuniu 69 artistas, provenientes em sua maioria de países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos (36 dos artistas residiam em Nova York)<sup>35</sup>, pode ser tomada aqui como exemplificação das práticas artísticas nascentes nos anos de 1960 e que construíram os alicerces da chamada arte contemporânea<sup>36</sup>. A exposição convocou uma série de artistas que naquele momento estavam pensando em novas maneiras de produzir arte.

---

<sup>34</sup> Inserção do autor.

<sup>35</sup> Ver catálogo da mostra. Disponível em: <<http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

<sup>36</sup> A mostra é tão paradigmática para a história da arte contemporânea que em 2013 foi “remontada” na Fondazione Prada, em Veneza, com curadoria de Germano Celan em diálogo com Thomas Demand e Rem Koolhaas. Para mais informações, consultar: <<http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>>.

Muitos desses artistas não buscavam necessariamente a realização da arte através de objetos mas de processos/ações. Daí o nome da exposição, voltada para o processual mais do que para o material. Não à toa: “[...] na exposição são cerca de 40 [artistas], que estão representados com obras; por causa das atividades os outros só podem ser ‘informados’, pois seus ‘trabalhos’ não podem ser exportados”<sup>37</sup>, dizia o curador no texto da mostra. Ou seja, por se tratarem de processos/ações alguns dos trabalhos não poderiam ser transportados e exibidos em outros lugares. Tais práticas artísticas que independem de materialidade (não sendo esculturas ou pinturas), eram recentes naquele momento e foram inseridas pelo curador da mostra no fluxo da história da arte: “[...] certamente, a maioria dos artistas exibidos aqui têm o processo de trabalho pré-existente de Duchamp, a intensidade no gesto de Pollock, a unidade do material, o esforço físico e o tempo nos *Happenings* do início dos anos sessenta como componentes de uma árvore tribal artística”<sup>38</sup>. O fato demarca o desejo de ruptura e a legitimação de novas práticas perante a comunidade artística, muito embora esse desejo fique apagado num subtexto através da ideia de que existia “[...] o desejo de traçar o ‘triângulo em que a arte acontece’ - ateliê, galeria, museu - para explodir.”<sup>39</sup>. A dramaticidade discursiva que apregoa a explosão do que seriam instituições artísticas desgastadas não inclui que tal explosão efetivada por novas práticas artísticas trariam, deste modo, a construção de um novo conjunto de regras, instituições e atores sociais para legitimarem tais práticas e procedimentos.

De todo modo, o subtítulo da mostra, *Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, já traz em si o tipo de trabalhos que o público encontraria: obras (atitudes) que convidavam o público para uma nova ordem artística. A exposição contou, por exemplo, com *Fettecke* [Fat Corner / Canto de Gordura] de Joseph Beuys (1921-1986), que consistia na ação do artista preenchendo os cantos de uma das salas expositivas com margarina, enquanto ouvia sua própria gravação de 1968 “Ja Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee Nee”<sup>40</sup>; com

<sup>37</sup> Livre tradução do autor. No original: “[...] in der Ausstellung sind es ungefähr 40, die mit Werken vertreten sind; denn über die Aktivitäten der andern kann lediglich «informiert» werden, da ihre «Werke» nicht ausstellbar sind.”. Retirado do catálogo da mostra. Disponível em: <<http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

<sup>38</sup> Livre tradução do autor. No original: “Sicher können für die meisten der hier ausgestellten Künstler der vorgelebte Werkprozess von Duchamp, die Intensität in Pollocks Geste, die Einheit von Material, physischer Anstrengung und Zeit in den Happenings der frühen sechziger Jahre als Bestandteile eines künstlerischen Stammbaumes bemüht werden”. Retirado do catálogo da mostra. Disponível em: <<http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

<sup>39</sup> Livre tradução do autor. No original: “ist der Wunsch spürbar, das «Dreieck, in dem sich Kunst abspielt» - Atelier, Galerie, Museum - zu sprengen”. Retirado do catálogo da mostra. Disponível em: <<http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

<sup>40</sup> Essa gravação pode ser ouvida em: <[https://www.youtube.com/watch?v=py\\_uEHL-la4](https://www.youtube.com/watch?v=py_uEHL-la4)>. Acesso em 27 de setembro de 2017.

*Water Slips Down (Glass Igloo)* de Mario Merz (1925-2003), uma estrutura semi esférica feita com vidro, um galho de árvore e outros materiais; com a instalação de Walter De Maria (1935-2013), chamada *Art by Telephone*, em que o artista colocou um telefone no espaço expositivo com um bilhete que dizia: “If this telephone rings, you may answer it, Walter De Maria is on the line and would like to talk to you [Se esse telefone tocar, você pode atender, Walter De Maria está na linha e gostaria de falar com você]”; e, com *Bern Depression* de Michael Heizer (1944-), em que o artista com o auxílio de uma bola de demolição quebrou a calçada externa da Kunsthalle. Esses e os demais trabalhos da exposição são paradigmáticos e dão o tom do que viria a ser compreendido como arte contemporânea.

Enquanto isso, no Brasil, as empreitadas na seara da arte contemporânea também estavam a todo vapor. O grupo de artistas que ficou conhecido por Neoconcreto abriu em março de 1959 (note-se: feito ocorrido 10 anos antes da referida mostra organizada por Harold Szeemann), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), a *I Exposição Neoconcreta*. Dias depois o grupo trouxe ao público o seu *Manifesto Neoconcreto*, assinado por Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986), através do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, um texto em que os artistas e poetas argumentam contrariamente ao racionalismo e a busca por uma objetividade científica nas artes. A partir desse movimento, as artes mudam de rumo para alguns artistas brasileiros, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica (1937-1980), precursores da arte contemporânea no país. Em 1968, o MAM-Rio deu lugar a instalação *A Casa é o Corpo*, de Clark, uma estrutura de 8 metros, feita com plásticos e elásticos em que o público poderia adentrar para vivenciar experiências sensoriais que remeteriam à reprodução humana, como os movimentos de penetração, ovulação, germinação e expulsão. No mesmo ano de 1968, Lygia Pape propunha sua obra *Divisor*, um tecido de 30 metros por 30 metros, que convida diferentes pessoas a “vesti-lo” para que ele possa ser realizado. Já Oiticica, em 1964 inventa os *Parangolés*, tecidos que formam estandartes, bandeiras e capas, que necessitam ser vestidos a fim de completarem seu destino artístico<sup>41</sup>.

A partir destes breves exemplos é possível argumentar junto com Pedro Erber que,

---

<sup>41</sup> Em 1965, os *Parangolés* de Oiticica foram ativados pelo uso dos membros da Estação Primeira de Mangueira, importante escola de samba da cidade do Rio de Janeiro, e era desejo do artista adentrar a mostra *Opinião 65* realizada no MAM-Rio, contudo, Oiticica e os membros da escola de samba foram impedidos de entrar no museu e acabaram realizando uma performance nos jardins da instituição.

Na década de 1960, artistas de todo o mundo tentaram se agrupar em um coletivo secreto e mundial. Este grupo, ligeiramente ligado, cruzou fronteiras nacionais, linguísticas e de gênero, e se estendeu de Tóquio a Nova York, de Paris ao Rio de Janeiro. Eles se comunicaram através de uma intrincada rede de contatos pessoais, jornais de arte, exposições internacionais, correio aéreo e viagens aéreas. Eles não tinham um nome próprio, mas muitas vezes se chamavam de "vanguarda", em alusão a seus predecessores do início do século XX, e também eram referidos por críticas e pela mídia. Suas práticas e teorias divergiam amplamente, mas compartilharam preocupações semelhantes sobre a inserção social e o potencial político da arte, uma propensão para a ação e práticas participativas, e uma abordagem teórica profundamente enraizada para a arte. Mais do que nunca antes, artistas em todo o mundo participaram do mesmo discurso e compartilhavam ativamente ao mesmo tempo; eles eram, num sentido novo e radical, contemporâneos (2015, p. 01)<sup>42</sup>.

De fato, guardadas as especificidades de cada contexto, os anos de 1960 assistiram em diferentes lugares do globo a emergência de outros parâmetros para o afazer artístico<sup>43</sup>. Como se pode perceber pelos exemplos acima, a materialidade da obra de arte deixa de ser exigência e alguns artistas, produzindo sob o signo da arte contemporânea, iniciam processos em que seus corpos, ideias, palavras e ações são em si tomados com um sentido artístico, e ao mesmo tempo, o público não está mais passivo diante de um quadro. Se na arte moderna esse público já havia sido convocado a mudar de postura, na arte contemporânea o público é chamado à participação, seja vestindo obras que se ativam através de seus movimentos corporais ou adentrando instalações que apelam para vários de seus sentidos e não apenas ao olhar, como também saindo do espaço expositivo para se deparar com o resultado da ação de uma bola de demolição sobre o solo de uma calçada situada à frente de um espaço de arte. A arte, assim, passa a explorar o mundo, não apenas como algo a ser representado: materiais de uso cotidiano, ações individuais ou coletivas, tudo passa a poder ser abarcado pela arte. A arte contemporânea, portanto, poderia ser também definida pela incessante busca em romper as barreiras entre arte e vida: uma busca por aproximar a vida cotidiana e as práticas que passam a ser abarcadas pelo signo da Arte, já realizada em momentos anteriores da história da arte, mas que se radicaliza com as práticas nascentes nos anos de 1960<sup>44</sup>.

Cabe acrescentar que a noção de arte participativa, acima referida e tão aclamada quando o assunto é a arte contemporânea, foi tema do artigo *A Vontade Poética no Diálogo com os Bichos: O Ponto de Chegada de uma Arte Participativa no Brasil* (2003), de Felipe

---

<sup>42</sup> Livre tradução do autor.

<sup>43</sup> A título de exemplificação, Pedro Erber discute o surgimento da arte contemporânea e suas implicações no Brasil e no Japão, no livro: *Breaching the Frame - The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan* (2015).

<sup>44</sup> Partindo do legado conceitual de Georg Simmel sobre a arte, Glaucia Villas Bôas (2017) trata da tendência da arte contemporânea, que vem desde os anos de 1960, de buscar ligar arte e vida, num caminho diferente de outros momentos, quando se preconizava uma autonomia da arte.

Scovino. Ao tratar da contribuição de Lygia Clark para o desenvolvimento, no Brasil, da chamada *arte participativa* que, em linhas gerais, implica uma participação do público, o autor adverte que se convencionou tratar do tema sem, no entanto, abordar diferenças em relação ao que seja este tipo de arte que convoca o público para a ação. Segundo Felipe Scovino, a noção de participação rompeu as barreiras das artes visuais, tornando-se lugar comum de propostas, por exemplo, televisivas, assim, o autor se propõe a tratar das especificidades da noção de participação nas artes visuais. De acordo com o autor, “[...] existiriam três tipos de arte participativa: a memória do vazio participativo, a física e a arte cinética virtual” (SCOVINO, 2003, p. 27). A primeira estaria relacionada a trabalhos como *Cubo Vazado* (1951) e *Cubo Aberto* (década de 1950), ambos de Franz Weissmann, esculturas em que espaços vazios em seu volume são deixados pelo artista para que o público, em um exercício de rememoração e imaginação, complete seus volumes e formas. Proposta que o autor identifica também nas *Superfícies Moduladas* de Lygia Clark. A participação física, conforme Scovino, abrigaria experiências mais diversas, abarcando trabalhos como os *Bichos* de Lygia Clark e os *Penetráveis* de Hélio Oiticica, que convidam o público a “[...] ver, sentir, pisar, ‘organizar’ o espaço, brincar com o espaço labiríntico a ser (des)organizado pelo propositor [...]” (SCOVINO, 2003, p. 28); ou possuir características do cinetismo virtual observado em trabalhos como os de Abraham Palatnik; e ainda “[...] abrigar a obra que se move sem intervenção do espectador, mas que, diferentemente do cinetismo, não usa um meio mecânico ou de luz para ‘gerar vida’ como os *Ballets Neoconcretos*” de Lygia Pape (SCOVINO, 2003, p. 28), trabalho composto por cilindros que deslizavam pelo espaço através da força motora das pessoas que os “vestiam” sem se mostrar. Em relação a experiência participativa física, Scovino trata ainda do uso da palavra pelos artistas como nos *Poemas Objetos* (1957) de Lygia Pape, em que palavras são integradas às artes visuais. Já acerca da participação proposta pela arte cinética virtual, o autor trata de trabalhos como os *Aparelhos Cinecromáticos* (1964) de Abraham Palatnik, que integrariam o movimento às obras. Assim, a participação se daria “[...] no olhar que se transforma a cada projeção do *Cinecromático* [...]” (SCOVINO, 2003, p. 29).

Ainda em relação ao público da arte contemporânea, cabe mencionar a dissertação do artista Jorge Menna Barreto (2007), na qual ele constrói o que seriam mesas de debate acerca do tema de sua pesquisa, os *site-specific*, mesas que trazem, inclusive, autores já falecidos e que são colocados em relação uns com outros por Menna Barreto. Destarte, em decorrência da mesa 1, denominada *Especificidade, para quê?* Menna Barreto mostra o

historiador da arte Douglas Crimp (1944-) atribuindo-lhe um modo de pensar acerca do público da arte contemporânea, tratando-o como composto por *espectadores situados*. Menna Barreto atribuiu a Crimp a fala a seguir:

[...] Outro aspecto importante, que também diz respeito à recepção, é o deslocamento da experiência do artista para a do espectador, já anunciado em Rodin. Durante a década de 1960, a escultura minimalista lançou um ataque ao prestígio do artista e da obra, transferindo este prestígio para o espectador situado. Era dele a percepção autoconsciente do objeto minimalista em relação ao lugar de sua instalação, e isso produzia o significado do trabalho.

O prestígio rebaixado do artista estava exemplificado também no fato das obras minimalistas serem fabricadas a partir de especificações do artista, utilizando materiais industriais e processos de fatura disponíveis no mercado. A subjetividade do artista, que antes era expressa na matéria, é abandonada portanto. A subjetividade experienciada no minimalismo era a do espectador (MENNA BARRETO, 2007, p. 164).

Percebe-se que mesmo em obras de arte objetuais, na arte contemporânea, o público é convocado de formas diferentes das que eram até então, já que as obras de arte minimalista e pós-minimalistas que incluíam projetos artísticos fabricados, e que possuem, por vezes, como no caso das esculturas de Richard Serra (1938-), tamanhos monumentais. No caso de *The Matter of Time* (1994-2005), de Serra, exibida permanentemente no Museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha, trata-se de uma escultura de aço composta por sete peças com dimensões e formas variáveis e que possui aproximadamente 1.000 toneladas<sup>45</sup>. Do público desejoso de ver esta obra, por conseguinte, é exigido um deslocamento físico, o qual não era solicitado em períodos anteriores ao da arte contemporânea. Além disso, como expresso no trecho acima, espera-se que o público tome para si todo o processo de experiência da obra, ou seja, as reflexões acerca da obra. Todavia, é necessário destacar os processos de mediação entre o público e a obra que, por exemplo, incluem: textos de críticos, de curadores e das instituições museais. Assim, não é possível tratar de uma experiência subjetiva isenta por parte do público. Ou seja, há apesar da fala acima, um processo de legitimação, compreensão e construção das obras, que por mais que seja desejoso (por parte de artistas e curadores) que o público experimente/vivencie as obras sem interferências dos seus autores, estas interferências se fazem presentes, pelo simples fato de tais obras estarem, por exemplo, presentes em espaços museológicos. Mesmo assim, de fato, há novas exigências sendo feitas

---

<sup>45</sup> Sobre esta obra consultar o site do Museu Guggenheim de Bilbao. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/richard-serra-2/>>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

ao público da arte contemporânea, as quais diferenciam esse novo conjunto de regras dos que lhe precederam.

---

Para entender inicialmente o que seja a arte contemporânea, suas regras e procedimentos, as construções de críticos e historiadores da arte foram mapeadas e analisadas neste capítulo. A partir deste conjunto de trabalhos é possível perceber como a arte contemporânea se aproxima e se distancia dos preceitos legados pela arte moderna. Além disso, as linguagens estéticas que recebem o rótulo de arte contemporânea se tornam mais evidentes, com obras que podem ser esculturas e pinturas, mas com o surgimento de trabalhos que dispensam materialidade, sendo ações e procedimentos (as performances, por exemplo). Mudanças essas que acarretam alterações seja na compreensão do que pode ou não ser tomado como arte, ou mesmo no espaço físico em que as obras são exibidas (ou com as quais dialogam em sua própria constituição, caso dos *sites specifics*), ou ainda em relação ao público que necessita de novos deslocamentos espaciais e é inclusive responsável por ativar algumas obras através de seus próprios corpos. De fato, a arte contemporânea altera as regras da arte e após sua contextualização histórica e estética é possível seguir para a compreensão de sua dimensão sociológica no próximo capítulo.

## | Capítulo 2 – Tempos de Sociologia da Arte (Contemporânea)

L'art a non seulement une nature sociale, mais encore des effets sociaux. Il est le produit de la fantaisie collective, mais il est aussi ce sur quoi on s'accorde et dont les effets sentimentaux sont relativement les mêmes chez tous à un moment donné, dans une société donnée (MAUSS, 1908, p. 205 *apud* PÉQUIGNOT, 2005, p. 304)<sup>46</sup>.

\*

Se os críticos, curadores e historiadores se interessam pela passagem da arte moderna para a arte contemporânea, a sociologia está interessada especialmente em mostrar os discursos e as ações dos grupos e indivíduos que constituem o universo artístico da chamada arte contemporânea. Os trabalhos em sociologia da arte, embora ainda escassos se comparados aos de outros subcampos da sociologia como o da sociologia econômica, são relevantes para a compreensão do universo em que agem os(as/xs) *jovens artistas*. Qual seria a contribuição da sociologia da arte para pensar as questões que envolvem aqueles atores sociais? Ou antes: o que é a sociologia da arte? De que modo a arte contemporânea é abordada por ela? Estas são as perguntas para as quais busco respostas neste capítulo.

### 2.1 A Sociologia da Arte: Breve Panorama

O *The Cambridge Handbook of Sociology* (2017) publicou recentemente um verbete de Alain Quemin acerca da sociologia da arte, seus marcos históricos e perspectivas analíticas. Fato, sem dúvida, fundamental para uma subdisciplina que, como apresenta o autor, em alguns países ainda é tomada como um subcampo da sociologia da cultura. Todavia, paralelamente, há uma abertura cada vez maior, da sociologia praticada ao redor do mundo, para as questões próprias da sociologia da arte, suas características e interesses. Embora presente em trabalhos de autores importantes para a sociologia como Émile Durkheim, Georg Simmel, Karl Marx e Max Weber, a arte não foi um objeto de estudo privilegiado por eles. A revista *Année Sociologique*, criada por Émile Durkheim, publicava

---

<sup>46</sup> Livre tradução do autor: “A arte não tem apenas uma natureza social, mas também efeitos sociais. É o produto da fantasia coletiva, mas também é o que concordamos e cujos efeitos sentimentais são relativamente iguais para todos em determinado momento, em uma determinada sociedade”.

uma seção dedicada a arte, chamada “sociologia estética”, para a qual, aliás, Marcel Mauss, sobrinho de Durkheim e autor fundamental para a teoria antropológica, contribuiu com o texto *L'Art et le Mythe d'Après M. Wundt*, em 1908. É do texto de Mauss o excerto que abre este capítulo. Segundo Bruno Péquignot (2005, p. 304), o autor teria apontado um programa de pesquisas que se desenvolveria sob a denominação de sociologia da arte, incluindo análises sobre os processos sociais de produção de artistas e obras, a recepção e a difusão de obras de arte e seus efeitos sociais. Mais tarde, surgiriam outros temas como o mercado de arte, as instituições artísticas, o público de arte, a consagração e a trajetória de artistas, entre outros.

No entanto, apesar de contribuições como a de Marcel Mauss, somente em anos mais recentes, a sociologia da arte (nome cunhado por Pierre Francastel)<sup>47</sup>, alcança independência (QUEMIN, 2017; PÉQUIGNOT, 2005; TEIXEIRA, 2005). Na década de 1960, inicia-se a instituição de um campo específico de estudos da arte, especialmente na França e nos Estados Unidos. Howard Becker e Pierre Bourdieu, foram importantes em sua criação, concebendo ferramentas teóricas para o desenvolvimento da área<sup>48</sup>. Apesar das diferenças no reconhecimento da subdisciplina, variando sua aceitação ou recusa de acordo com contextos históricos e intelectuais, a sociologia da arte vem ganhando contornos, que a colocam em diálogo com diferentes áreas tais como os estudos de gênero, de raça e etnicidade, trabalho, classes sociais e consumo (QUEMIN, 2017, p. 297-300). Deste modo, a disciplina contribui para o desenvolvimento da sociologia de modo geral.

Em 2005, João Gabriel Teixeira organizou um dossiê pioneiro sobre sociologia da arte para a revista *Sociedade e Estado*, da Universidade de Brasília (2005, p. 298). Em seu texto, que introduz os artigos do dossiê, o autor afirma que, na década de 1940, a sociologia da arte contou contribuições importantes de Roger Bastide e, posteriormente, de Gilda de Mello Souza, Antônio Cândido e Lourival Gomes Machado, respectivamente, acerca da moda, da literatura e do barroco mineiro. Nos anos 1960, a sociologia da arte encontrou espaço na coletânea *Sociologia da Arte*, organizada por Gilberto Velho (VELHO, 1971). Teixeira destaca, ainda, os posteriores e pioneiros esforços de José Carlos Durand com suas

---

<sup>47</sup> “His status as a sociologist of art is still debated today, even though Francastel coined the phrase ‘sociology of art’ and held the first chair in this domain (in the sociology of the visual arts at École Pratique des Hautes Etudes that was created in Paris in 1948)”. [Livre tradução do autor: “O seu estatuto de sociólogo da arte ainda é debatido hoje, mesmo após Francastel ter concebido a frase ‘sociologia da arte’ e de ter ocupado a primeira cadeira neste domínio (na sociologia das artes visuais na École Pratique des Hautes Etudes que foi criada em Paris em 1948)”] (QUEMIN, 2017, p. 294).

<sup>48</sup> Ver, na introdução desta tese, a apresentação das perspectivas de Howard Becker e Pierre Bourdieu.

pesquisas sobre o mecenato e a moda no Brasil; de fato, o livro *Arte, Privilégio e Distinção – Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985* ([1989] 2009), de autoria de Durand se tornou um clássico da sociologia da arte no Brasil. A partir dos anos 2000, a sociologia da arte no país vem encontrando constância e lugar nas pesquisas de número mais expressivo de sociólogos e suas publicações<sup>49</sup> cujo intercâmbio com centros estrangeiros é crescente. Hoje, é possível dizer que a sociologia da arte no país já não é mais intermitente e incipiente.

## 2.2 A Sociologia da Arte Contemporânea

Vale notar que a produção crescente da sociologia da arte no Brasil e em outros países se associa ao advento da arte contemporânea, embora naturalmente as pesquisas abordem temáticas distintas nem sempre ligadas à temática da arte contemporânea. Ao lado da contribuição dos filósofos e historiadores, os sociólogos têm se ocupado com a dimensão simbólica da arte e ainda uma rede de atores sociais engajados de diferentes maneiras com produção artística.

Uma das pioneiras no estudo das artes, Raymonde Moulin, tem dado destaque à arte contemporânea. Em *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias* (2007), a

---

<sup>49</sup> Algumas referências recentes na área da sociologia da arte no Brasil, são: DABUL, Lígia. *Um Percurso da Pintura – A Produção de Identidades de Artista*. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2001; SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a Memória do Futuro – Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011; BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012; QUEMIN, ALAIN e VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). *Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França*. OpenEdition Press, 2016; VILLAS BÔAS, Glaucia (Org.). *Um Vermelho Não É Um Vermelho: Estudos Sociológicos sobre as Artes Visuais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. É importante citar também algumas pesquisas de mestrado e doutorado na área: FORMIGA, Tarcila Soares. *Instituto Brasil-Estados Unidos: Uma Experiência no Campo Artístico Carioca*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ, Rio de Janeiro, 2009; FORMIGA, Tarcila Soares. *À Espera da Hora Plástica: O Percurso de Mário Pedrosa na Crítica de Arte Brasileira*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2014; MARCONDES, Guilherme. *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2014; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. *Discursos e Práticas: A Institucionalização dos Coletivos de Artistas*. Dissertação (Mestrado), Programa Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ, 2014; STOCCO, Daniela. *O Mercado Primário de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2016. Outras referências publicadas em periódicos são: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 50, p. 143-159, 2003; BUENO, M. L.; SANT'ANNA, S. M. P.; DABUL, L. *Sociologia da Arte: Breve Histórico da Construção de uma Disciplina*. Revista Brasileira de Sociologia, v. 6, p. 266-289, 2018.

autora quer compreender a articulação entre valores estéticos da arte e mercado financeiro de arte. No primeiro, “são operadas e revisadas as avaliações estéticas” enquanto no segundo “se realizam as transações e se elaboram os preços” (2007, p. 09). Moulin afirma que os especialistas das artes não dissociam a periodização (decênio de 1960) da caracterização estética das obras nascentes sobre o signo arte contemporânea. De acordo com a autora,

O termo “contemporâneo”, desafio maior e em permanente reavaliação da consciência artística internacional, se impôs ao longo dos anos 1980. As competições no âmago do campo artístico não tinham mais, então, a claridade de dois campos – os antigos e os modernos, os figurativos e os abstratos –, como nos anos 1950. Elas também não mais se situavam no setor restrito das vanguardas sucessivas dos anos 1960 e 1970. 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 para validar o artista. Essa validação efetua-se através de debates confusos e conflituosos sobre o rótulo “contemporâneo” (2007, p. 25).

Com foco, sobretudo, nos anos 1970 e 1980, Raymonde Moulin atenta para a pluralidade da produção de obras de arte ditas contemporâneas e diferencia o mercado de compra e venda de obras de arte figurativas e o de obras de arte contemporânea, sendo o primeiro mais amplo e homogêneo, já que assentado sobre uma tradição constituída ao longo do tempo. Diferentemente, o mercado da arte contemporânea mostra-se mais dinâmico, fragmentado e instável, portanto, mais evolutivo e estreito (2007, p. 23). A constituição dos valores artísticos na seara da arte contemporânea, em termos estéticos e financeiros, se daria, neste sentido, através da homologação concedida pelos agentes legitimadores da arte (críticos, curadores, administradores de museus, entre outros). Para a autora, na arte contemporânea não se busca autenticar a obra relacionando-a a seu(sua) verdadeiro(a) autor(a), mas sim à atestação oferecida pelos agentes legitimadores que garantiriam que um trabalho pode ser, efetivamente, caracterizado como uma obra de arte. Desta forma, na perspectiva legada por Moulin, as incertezas, a respeito do valor artístico das obras, tomam um vulto sem igual na história da arte. Em consequência, aumenta a “confiança nos peritos”, segundo Moulin, ou seja, nos profissionais das artes que definirão as qualidades e os valores estéticos e financeiros dos trabalhos de arte.

Através das perspectivas da sociologia da arte, compreende-se que com o advento da

arte contemporânea diferentes regras e modos de ação são requeridos, seja dos artistas, do público, dos galeristas, dos museus, dos conservadores entre outros atores sociais das artes. Por conseguinte, outra socióloga francesa, Nathalie Heinich (2014a) dedica-se a compreensão de tais mudanças. Para Heinich, a arte contemporânea é, em virtude das transformações que suscitou, um novo *paradigma*, nos termos de Thomas Kuhn, por implicar uma transformação radical na concepção, reprodução, conservação, exibição, observação e comercialização de obras de arte – que não necessariamente são obras (!), já que o vocabulário da arte também muda, de modo que obras podem ser substituídas por ações e proposições. “Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (HEINICH, 2014a, p. 377).

Já desde o auge da arte moderna, por exemplo, os discursos dos críticos exerciam um papel legitimador imprescindível ao funcionamento do mundo da arte, mas com o advento da arte contemporânea, os discursos tornam-se parte das obras, não somente porque palavras podem ser entendidas como obras de artes visuais (note-se bem: na seara das artes visuais e não da literatura, uma ação desempenhada pela chamada arte conceitual), mas como destaca Nathalie Heinich:

Exatamente da mesma forma como o contexto se tornou parte da obra, o discurso sobre a obra se tornou parte da proposta artística. É por isto que hoje as escolas de arte – pelo menos na França – incluem em sua agenda pedagógica também a mestria do discurso, como, por exemplo, “Ser capaz de falar sobre sua obra e de construir um texto em torno dela” (2014a, p. 379)

Uma radicalidade apontada pela socióloga francesa, que, conforme se tornará mais claro ao longo deste trabalho, pode ser transposta para o contexto desta pesquisa (mas não em relação às disciplinas, pois isso não foi inferido). A radicalidade indicada por Heinich implica, inclusive, que as obras/ações sejam, quase que necessariamente, inseridas no universo da arte com um discurso que lhes especifica e/ou inclui na história da arte e/ou explicita sua poética, “[...] algo como um passaporte que permita à obra ultrapassar a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo especial da arte contemporânea” (HEINICH, 2014a, 379). Destarte, tal mudança implementada no âmbito da arte contemporânea, relativa a discursividade de atores sociais e obras/ações de arte, provoca diversas alterações, por

exemplo: na formação dos artistas; na concepção de obras; na conservação de trabalhos; e, mesmo para o arquivamento e comercialização de obras (que, como dito anteriormente, podem não ser objetos, mas ações ou performances realizadas pelos artistas, que assim necessitam ser fotografadas e/ou filmadas a fim de serem registradas, arquivadas e/ou comercializadas).

No que diz respeito a interação entre os atores sociais da arte e as instituições artísticas em tempos de arte contemporânea, o trabalho de Alain Quemin pode ser elucidativo das regras e procedimentos seguidos por indivíduos, grupos e instituições na construção de legitimidade e reconhecimento após o surgimento da arte contemporânea. Dedicando-se ao fenômeno das listas hierárquicas que anualmente buscam revelar quem seriam os artistas mais influentes do mundo da arte, Quemin observa que tal objeto por ele tomado ganha expressividade justamente no período de constituição das bases da chamada arte contemporânea (QUEMIN, 2016)<sup>50</sup>. Um momento de incertezas, como argumentou Raymonde Moulin, acima referenciada, no qual são criados novos mecanismos para assegurar valores artísticos, estética e financeiramente, tal como as listagens estudadas por Quemin. Através de seu levantamento, o sociólogo francês indica caminhos de reconhecimento e legitimação artística mas não somente de indivíduos como também de instituições culturais, já que a concepção de tais *rankings*, por ele analisados, conta com a atribuição de pontuações aos artistas e igualmente às instituições em que exibem seus trabalhos bem como às galerias que representam suas obras.

[...] Fundamentalmente, “pontos de rede” são concedidos: todos os artistas cujas obras são colecionadas por museus e que são representados por galerias obtêm os tais pontos. Estes são, então, concedidos às instituições que colecionam ou que representam os artistas. Esses “pontos de rede” refletem a reputação da instituição em causa. Um artista recebe pontuação para cada exibição num museu ou numa galeria. Embora, de um ponto de vista lógico, possa parecer surpreendente que o peso dos artistas e o das instituições influencie uns aos outros – e, portanto, que ambos pesem na posição que os artistas ocupam no ranking –, a análise sociológica mostra que no mundo da arte contemporânea tanto os artistas como as galerias (ou os galeristas) e as instituições influenciam-se mutuamente nas recíprocas reputações (QUEMIN, 2016).

A partir da sociologia da arte, Quemin busca reduzir as incertezas que permeiam a criação de valores artísticos e a legitimação dos atores sociais da arte bem como das instituições artísticas após o advento da arte contemporânea. Torna objetivos alguns dos critérios para a

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1474#bodyftn3>>. Acesso em 08 de maio de 2017.

construção de valores e reputações nas artes visuais. E, além disso, evidencia que os efeitos do sistema de atribuição de valores e reconhecimento, embora possa ter mais influência sobre as carreiras dos artistas, não fica restrito a eles, sendo as instituições museais e as galerias de arte igualmente influenciados pelo reconhecimento atribuído através de *rankings* de artistas. Neste sentido, mesmo que seja um momento de desmaterialização de obras ou de incertezas, ou ainda, de constituição de um novo *paradigma artístico*, como definido por Nathalie Heinich, fica evidente que com a arte contemporânea não há a total desconstrução do universo da arte, mas que há novos valores. Assim, modos de atribuir tais valores vêm sendo constantemente criados e geridos pelos diferentes atores sociais da arte bem como pelas instituições artísticas.

Destarte, nos Estados Unidos, Vera Zolberg é reconhecida como uma das principais vozes da sociologia da arte e através de seus trabalhos, que tratam da arte de modo mais amplo que apenas as artes visuais, abrangendo a música, por exemplo, contribuindo para o entendimento de que a arte é, por assim dizer, um esporte de coletivo. Dirá a autora que:

[...] a personalidade ou as aptidões cognitivas dos artistas são mais variados do que sugere a ideia do gênio espontâneo, inovador. Minha ênfase em talentos diversos, em vez de talento no singular, como aspecto essencial do artista, é um passo no sentido de desmistificar a criação artística. Na medida em que a criação artística é provavelmente um “esforço de grupo”, então existe uma variedade de papéis de produção de arte, exigindo atores individuais dotados de habilidades consideravelmente diferentes. Embora alguns possam atuar como iniciadores (o tradicional artista criativo), há espaço para outros agirem como coordenadores e administradores, como sintetizadores de ideias ou como intérpretes (ZOLBERG, 2006, p. 287-288).

Se no caso de Alain Quemin a análise dos *rankings* traz luz sobre a interdependência entre indivíduos, grupos e instituições no âmbito da arte, Zolberg reforça essa noção (assim como Moulin e Heinich também referenciadas acima) e demonstra que a partir da sociologia da arte questiona-se, por exemplo, que na arte há a concepção de uma obra de arte como um objeto singular realizada unicamente pelo gênio de um artista que por meio da obra manifesta seu talento único e interior. Ratifica, portanto, a noção de que a partir da sociologia da arte, a preocupação não é a singularidade de um indivíduo, mas sua ação em grupo na constituição dos valores artísticos e das regras que serão seguidas no âmbito da arte.

Optando pelo uso do termo “pós-moderno” ao invés de “contemporâneo”, Zolberg não deixa de atentar para a produção artística nascente na segunda metade do século XX e

igualmente tratar das transformações ocorridas por essas novas linguagens artísticas que acarretaram, como consequência, o surgimento de novos papéis a serem desempenhados no mundo da arte (ZOLBERG, 2009). Tratando da dita arte pós-moderna, aqui tratada pelo termo contemporânea, como Raymonde Moulin acima, a socióloga norte-americana também trata das incertezas surgidas nas artes visuais a partir dos anos de 1960, destacando ainda, como os autores trazidos no capítulo anterior, o papel de Marcel Duchamp neste processo de mudança nas artes visuais. A única certeza vigente seria o fato de que a definição do que deva ser considerado como obra de arte tornou-se assunto mais amplo e complexo, envolvendo mais questões teórico-conceituais e atores sociais.

O pós-modernismo artístico promove um desafio distinto das inovações anteriores. Em geral, os movimentos modernos na arte questionaram o que havia se tornado a distinção convencional entre a arte erudita e a arte popular. O pós-modernismo confronta a validade das barreiras que separam as belas artes da arte comercial, os artistas profissionais dos autodidatas, os estabelecidos no mundo da arte dos outsiders, a arte dos outros domínios da cultura – a política, a ciência – e, finalmente, a natureza da própria vida. Essas inovações vão além da introdução de novo pessoal (artistas), da mudança nas mídias (fotografia, litografias em cor) e dos estilos (impressionismo, fauvismo, cubismo). Ao contrário, envolvem *trabalhar as fronteiras* nos contextos em mudança dentro dos quais diferentes formas de arte entram em interseção (ZOLBERG, 2009, p. 27)<sup>51</sup>.

Compreendendo, portanto, o aspecto da incerteza como um novo cânone constituído pelo universo da arte após o surgimento da arte contemporânea, Zolberg questiona como será possível, em um mundo em que tudo aparentemente é possível, surgir o reconhecimento de um novo cânone artístico. Argumenta que neste novo momento permeado de incertezas, o reconhecimento existe, mas que diferente de outros momentos da história da arte, ele não depende apenas de uma única instituição, como de uma academia de belas artes. A partir da arte contemporânea o reconhecimento “[...] habita um domínio composto de uma pluralidade de guardiões da boa arte – organizações, indivíduos influentes, publicações, mídias populares e comerciais ou elitistas e letradas, cada uma das quais pode ser de alcance local, nacional ou internacional” (ZOLBERG, 2009, p. 35).

Vale ainda destacar o interesse de Vera Zolberg pelo que caracterizou como *outsider art*, por exemplo, os trabalhos estéticos produzidos por indivíduos considerados loucos pela sociedade. O advento da arte contemporânea, que seria responsável pelo alargamento da possibilidade de caracterizar diferentes obras e ações como artísticas, possibilitou, de acordo

---

<sup>51</sup> Grifo presente no original.

com a socióloga, a entrada da chamada *outsider art* na esfera da *insider art*, aquela produzida por artistas considerados sãos e profissionais das artes. A própria Bienal de Veneza, um dos principais eventos de arte do mundo, em sua edição realizada em 2013 contou com uma sessão inteira dedicada ao trabalho de *outsider artists* (ZOLBERG, 2015). Através deste exemplo a autora debate como as mudanças ocasionadas trouxeram alterações que implicam até mesmo na inclusão da produção estética de indivíduos, até então considerados não-artistas, no campo da arte institucionalizada<sup>52</sup>. Fato não atribuído à aparente possibilidade de “tudo” poder ser considerado arte em tempos de arte contemporânea, mas à ação de atores sociais legitimadores e instituições artísticas. À guisa de conclusão, a autora dirá:

[...] in accord with current artistic practice, we no longer hesitate to cross boundaries between fine art and popular art; the political and personal; aesthetics and religion; art objects and performance; alternative spaces and settings. Rather than assume its status as art, we see its character to be constructed. The dynamic of insiders and outsiders is a process that we extend beyond the bounded art world of objects that can be bought and sold, that gain or lose value, and provide material for scholars – art historians, critics, social scientists – to ponder. It may be that, as Andreas Huyssen has optimistically suggested, the domination of the world’s fringes by the West may be replaced by a healthy resistance of the dominated, generating a productive tension between the political and the aesthetic [...] (ZOLBERG, 2015, p. 511)<sup>53</sup>.

Zolberg, como os demais autores trazidos neste capítulo, apresenta consequências das interações entre indivíduos, grupos e instituições que compõem a chamada arte contemporânea.

Igualmente refletindo acerca das transformações acarretadas pela arte contemporânea, a socióloga Glaucia Villas Bôas recorreu ao arcabouço teórico legado por Georg Simmel, mais especificadamente, em seu ensaio *A Moldura: Um Ensaio Estético*, originalmente publicado em 1902 no jornal berlinense *Der Tag* (VILLAS BÔAS, 2017). Um trabalho em que Simmel parte de um objeto físico e trata não apenas do universo artístico

---

<sup>52</sup> Um debate ocorrido no Brasil com a participação do crítico Mário Pedrosa, nos anos de 1940 e 1950. Para mais detalhes, consultar: O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951) – Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro. In: BOTELHO, A., BASTOS, E.R., VILLAS BÔAS, G. (orgs). O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

<sup>53</sup> Livre tradução do autor: “[...] de acordo com a prática artística atual, nós não hesitamos em cruzar fronteiras entre arte institucionalizada e arte popular; o político e pessoal; estética e religião; objetos de arte e performance; espaços alternativos e consolidados. Em vez de assumir seu status de arte, vemos seu caráter ser construído. A dinâmica dos *insiders* e *outsiders* é um processo que estendemos para além do mundo da arte delimitada de objetos que podem ser comprados e vendidos, que ganham ou perdem valor, e fornecem material para estudiosos - historiadores da arte, críticos, cientistas sociais - para refletir. Pode ser que, como Andreas Huyssen sugere com otimismo, o domínio das franjas do mundo pelo Ocidente possa ser substituído por uma boa resistência dos dominados, gerando uma tensão produtiva entre o político e o estético [...]”.

como também das transformações históricas ocorridas na passagem para uma sociedade moderna. Retornando ao referido texto de Simmel, Villas Bôas percebe que alguns de seus constructos teóricos acerca da arte poderiam ser compreendidos como ultrapassados após o advento da arte contemporânea, como, por exemplo, a ideia do autor alemão de que as molduras das obras de arte seriam artefatos nevrálgicos para a visualidade de obras de arte. Em tempos que apregoam a desmaterialização das obras de arte, de fato, esta parece uma percepção ultrapassada. Contudo, Villas Bôas retorna ao clássico ensaio de Simmel para verificar e reatualizar seu legado conceitual a fim de pensar sobre a arte contemporânea, partindo de categorias analíticas simmelianas, tais como: *todo e parte*, *heterodoxia e autonomia*, *distância e proximidade*, *enquadramento e ausência de limite*.

Antes importantes à apresentação de pinturas em contextos como o da dita arte acadêmica, com o passar do tempo, as molduras pesadas e rebuscadas tornam-se mais lisas e quase imperceptíveis, para com o advento da arte contemporânea tornarem-se dispensáveis tanto quanto o fato de que trabalhos artísticos se caracterizem como objetos. Fato este que, para a autora, é sintomático das transformações ocorridas na forma de conceber e exibir obras de arte, bem como evidencia parte das mudanças acarretadas com as novas regulações artísticas nascentes com a arte contemporânea.

Enquanto Georg Simmel tratava em seu ensaio também sobre a autonomia da obra de arte, o universo da arte assistiu esta questão tornar-se caduca, quando na arte contemporânea busca-se mais e mais uma aproximação entre arte e vida (discussão apresentada no capítulo anterior). Contudo, como ressalta Villas Bôas, em tempos do cubo branco, tal como apresentado por Brian O'Doherty (2002), no universo da arte, a arte contemporânea parece ter encontrado outros modos de “aprisionamento” de práticas artísticas, seja em salas expositivas pintadas de branco e excessivamente limpas, seja através de registros fotográficos que visam garantir a durabilidade (e a comercialização) de ações estéticas não compostas por objetos artísticos. Argumentará a socióloga brasileira:

A leitura de “A moldura” convida a pensar na permanência do jogo entre isolamento e distância, afastamento e proximidade, protagonizado pelos objetos artísticos em um mundo em movimento. A necessidade de estímulos constantes dos indivíduos modernos, necessários para romper ou ao menos suspender provisoriamente a uniformidade e a monotonia do mundo em que vivem, foi tematizada por Simmel em ensaio sobre as exposições de arte. Aparentemente a arte quer, cada vez mais, provocar estímulos e surpreender o espectador, aproximando a obra da “vida”. Enquanto processos artísticos contemporâneos prescindem das paredes, objetos do cotidiano são arranjados em suportes que se prendem às paredes (VILLAS BÔAS, 2017, p. 113).

Assim, tomando as construções simmelianas acerca dos indivíduos modernos e sua ânsia por uma vida constantemente pulsante e permeada por novidade, Gláucia Villas Bôas traça um paralelo com o indivíduo contemporâneo, da arte contemporânea. A autora, então, reatualiza as questões postas por Simmel e, de acordo com suas hipóteses, os atores sociais da arte (artistas, críticos e curadores) vivenciariam questões semelhantes àquelas dos indivíduos modernos, tratados pelo sociólogo alemão,

[...] amortecidos e amordaçados pelo seu moderno estilo de vida, teriam perdido sua capacidade de sentir, pensar, julgar, escondendo-se em *zonas de conforto*. Se for assim, a leitura de seu ensaio *A Moldura* não estaria perdida nem o prisma da análise simmeliana poderia ser considerado retrógrado (VILLAS BÔAS, 2017, p. 115).

Para Villas Bôas, portanto, apesar das diferenças constituídas pelo surgimento da arte contemporânea, especialmente em relação ao grau de normatividade e politização, os escritos simmelianos trariam chaves para pensar questões ainda permanentes do universo da arte.

Outra contribuição no âmbito da sociologia da arte que auxilia a compreensão da arte contemporânea, é o trabalho de Roberta Shapiro (2007), quando trata do que chama de fenômeno da *artificalização*. A socióloga francesa, define por *artificalização* fenômenos que não dizem respeito somente ao que a esfera institucionalizada da arte define como arte, o que caracterizaria um fenômeno de objetivação da cultura. Ou seja, “artificalização é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal” (SHAPIRO, 2007, p. 137). Exemplo, neste sentido, é o caso dos indivíduos considerados loucos e que de *ousiders* passam a ser tomados como *insiders*, como discutiu Vera Zolberg (2015).

Conforme assistiu a multiplicação de cânones artísticos, não havendo um cânone único, sobretudo, a partir do advento da arte contemporânea, o século XX, de acordo com Shapiro, observou o aumento das instâncias de legitimação artística:

Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. Segmentos cada vez mais numerosos e diversificados da população estão engajados na artificalização e, em certas circunstâncias, dela tiram partido. Tudo isso contribui para explicar o

fato de as formas de arte serem cada vez mais variadas e inesperadas (SHAPIRO, 2007, p. 138).

Ao lado da proliferação de agentes intermediários responsáveis pela legitimação artística, Shapiro identifica a multiplicação de setores cada vez maiores da sociedade que reivindicam para si o estatuto de artista. Indivíduos e grupos que dotados de competências particulares e técnicas que são requalificadas e valorizadas. Exemplo dado pela autora seriam os trabalhos em arte informática. Fato é, que para Roberta Shapiro, com o aumento numérico e da diversidade de indivíduos envolvidos com os processos de *artificação*, igualmente intensificam-se as “[...] lutas de interesses, mas também a multiplicação de tipos de recursos, de objetos técnicos, de redes de inter-reconhecimento, de visões de mundo, etc.” (2007, p. 140).

Embora não seja socióloga, mas sim historiadora, é interessante trazer aqui as contribuições da norte-americana Martha Buskirk. Isto porque, a autora não está interessada em mostrar a passagem da arte moderna para a contemporânea contrastando as mudanças numa duração de tempo. Seu intento é analisar algumas das características fundamentais da arte contemporânea como o questionamento da autoria, da autenticidade artística bem como das alterações nas ações de indivíduos e grupos na esfera da arte, que implicou em mudanças no conjunto de regras que regem a arte.

Efetivamente, com o advento da arte contemporânea, novas formas de atuação e manutenção das regras sociais que envolvem o universo artístico necessitaram ser criadas. Mesmo a autoria, fundamental ao reconhecimento de artistas e suas práticas, passou por alterações. De acordo com Martha Buskirk (2003), ao mesmo tempo em que se criam ferramentas mais precisas para a verificação de autenticidade e a atribuição de autoria aos artistas pela criação de pinturas ou esculturas, com a arte contemporânea, esse cenário muda com a utilização de materiais não convencionais para a produção de obras, com trabalhos que dependem de ações ou palavras, enfim, com o surgimento de uma produção artística que não necessariamente contará com uso de tintas e marcas de pinceladas, ou “a marca da mão do artista”. Usando como exemplo a coleção do italiano Giuseppe Panza, Buskirk traz à tona a imaterialidade da prática artística na era da arte contemporânea, já que o colecionador adquiriu inúmeros projetos de artistas conceituais e minimalistas que consistiam em projetos, no papel e ainda não realizados, mas que continham as instruções de construção ou realização, compras feitas através de certificados e, por conseguinte, uma coleção constituída

por documentos. Através da coleção de Panza, Buskirk analisa a transformação da noção de autoria e a questão da autoridade em tempos de arte contemporânea. Relativamente à primeira questão, Buskirk trata de uma polêmica envolvendo o artista Donald Judd e o colecionador Giuseppe Panza. Em março de 1990, Judd fez uma publicação na revista *Art in America*; no texto era possível ler: “The Fall 1989 show of sculpture at Ace Gallery in Los Angeles exhibited an installation wrongly attributed to Donald Judd. Fabrication of the piece was authorized by Giuseppe Panza without the approval or permission of Donald Judd”<sup>54</sup> (JUDD *apud* BUSKIRK, 2003, p. 2). O ato de Judd, visava a retirada por completo da autoria que lhe era atribuída, pois por mais que o projeto artístico tivesse sido concebido por ele, o colecionador não seguiu com as instruções dadas pelo artista, tendo autorizado a exibição do trabalho com uma peça feita em desacordo com o que era instruído por Judd, assim, o artista simplesmente foi a uma das maiores revistas de arte dos Estados Unidos e publicou um texto retirando a sua autoria do trabalho que foi exposto em desacordo com suas prescrições.

Através do exemplo acima, é possível dimensionar do que trata Buskirk ao falar sobre a alteração nos significados de autoria e autoridade. No caso explicitado, por mais que o colecionador, no caso o comprador e proprietário do projeto, tivesse direitos sobre o trabalho, ele não executou o projeto do modo como o artista desejava, o que, por conseguinte, lhe fez tomar a atitude de retirar publicamente a autoria que lhe havia sido atribuída. Desta forma, é possível argumentar, em acordo com Buskirk, que com o advento da arte contemporânea a discussão sobre o par autoria-autoridade se complexifica. Deste modo,

Um certificado cobre uma ampla gama de propósitos. Pode simplesmente fornecer uma garantia adicional sobre a autenticidade de um objeto físico que tenha uma existência contínua; pode representar a existência contínua de uma idéia que não possui presença física contínua; e pode descrever um trabalho ainda não realizado que possa ser realizado com base no certificado (BUSKIRK, 2003, p. 53)<sup>55</sup>.

Ainda através da análise de Martha Buskirk (2003) é possível perceber que a definição de arte passou a ser estabelecida como parte de um discurso maior, que toma como

<sup>54</sup> Livre tradução do autor: “Fall 1989, mostra de escultura na Galeria Ace em Los Angeles exibiu uma instalação erroneamente atribuída a Donald Judd. A fabricação da peça foi autorizada por Giuseppe Panza sem a aprovação ou permissão de Donald Judd”.

<sup>55</sup> Livre tradução do autor. No original: “A certificate covers a wide range of purposes. It can simply provide added assurance about the authenticity of a physical object that has a continuous existence; it can represent the continuous existence of an idea that does not have an ongoing physical presence; and it can describe a work not yet made that can be realized on the basis of the certificate”.

dado a ideia de que o trabalho de arte não precisa ser sequer entendido como objeto. Essa compreensão autoriza práticas artísticas como *Catalysis I*, de Adrian Piper (1948-), em que a artista impregnou sua roupa com uma mistura de vinagre, ovos, leite e óleo de fígado de bacalhau e passou uma semana se movendo pela cidade de Nova Iorque, sujeitando outras pessoas, que não sabiam que aquela ação era uma ação artística, ao mau cheiro da roupa. Através da análise empreendida por Buskirk, é possível perceber que com a arte contemporânea, um trabalho de arte passa a poder ser uma ação no mundo, não necessitando possuir um caráter material, ele pode ser efêmero, como uma simples caminhada com roupas fétidas pelas ruas de uma metrópole. Entretanto, ao mesmo tempo, o desejo de vender e exibir os trabalhos pode permanecer. Assim, no caso de ações e performances, fotografias e vídeos das ações e performances começam a ser incorporadas pelos artistas. Fotos e vídeos que registram e certificam a existência e execução de um trabalho de arte que tenha como característica a efemeridade. Fotografias e vídeos de trabalhos feitos para serem efêmeros e que podem ser encarados como documentos, mas também podem ser vendidos e exibidos, sendo o registro da obra o responsável por facilitar sua permanência, garantindo sua exibição e comercialização.

Com a desmaterialização da obra de arte, muitos foram os rearranjos feitos para fazer circular as práticas artísticas nascentes nos anos de 1960, mudanças que não apenas incluem o uso de materiais, como também: o ato de assegurar a autoria de uma obra; em relação ao público, que pode ter ido a um museu ver uma performance ou pode estar na rua e se deparar com uma artista circulando com roupas sujas; e, à comercialização de práticas artísticas que não incluem objetos materiais.

---

A breve retomada das contribuições de alguns sociólogos da arte para a compreensão da arte contemporânea serve aqui à demonstração do conjunto de regras em que atuam os(as/xs) *jovens artistas* que são objeto dessa pesquisa. Sua produção se insere num momento em que a arte pode ser feita a partir de inúmeras e distintas linguagens, o que lhes exige, sendo artistas que trabalham com pintura, escultura, performance, vídeos etc. posturas diferentes das que foram, exigidas a Marcel Duchamp e seus contemporâneos. De fato, apesar da aparente liberdade para a produção artística proclamada no interior da arte contemporânea, regras foram estabelecidas para a normatização das novas práticas artísticas,

afinal, os artistas passam a ser “[...] obrigados a tomar uma série de decisões autoconscientes em relação a questões que incluem formato, meio, contexto, conteúdo, aparência, duração e relacionamento [com trabalhos de artistas] precedentes [...]” (BUSKIRK, 2003, p. 11)<sup>56</sup>.

Como demonstram os sociólogos da arte, a arte contemporânea abriu espaço para que diferentes atuações pudessem ser compreendidas enquanto arte, mas isso não significa uma falta de regras. Todo um novo conjunto de normas foi forjado a fim de abarcar, compreender, comercializar, apreciar e produzir arte. É nesta seara que atuam os(as/xs) *jovens artistas* focalizados por essa pesquisa.

Após a explicitação, no capítulo 1, da construção histórica do que seja a arte contemporânea, seus marcos, preceitos e linguagens estéticas, o presente capítulo buscou apresentar as perspectivas de sociólogos da arte acerca da arte contemporânea. Seus trabalhos contribuem para a compreensão das regras criadas, mantidas e alteradas com o advento da arte contemporânea, trazendo, além disso, a percepção de que a partir da sociologia da arte, busca-se analisar as interações entre os indivíduos, grupos e instituições artísticas. Mais do que a estética das obras por si e em si, também deixando de lado, por exemplo, a noção de genialidade comumente atribuída aos artistas, já que os trabalhos sociológicos demonstram que a construção de carreiras, o reconhecimento e a legitimação no universo da arte se dão na interação entre diferentes atores sociais e instituições artísticas. Neste momento, é possível prosseguir para o capítulo seguinte, o qual buscará alguma caracterização do que produzem os(as/xs) *jovens artistas*, objeto desta tese, décadas após o nascimento da arte contemporânea.

---

<sup>56</sup> Inserção nossa. Livre tradução do autor. No original: “ the obligation of having to make a series of self-conscious decisions about issues that include format, medium, context, content, appearance, duration, and relationship to precedents”.

## | Capítulo 3 – Arte Contemporânea Brasileira Cinco Décadas Depois

Poucas outras manifestações, que, como a exposição de arte, são frutos um pouco periféricos da nossa cultura, apresentam tantos aspectos diferentes de seu caráter em forma tão comprimida: a especialização do trabalho, a concentração das mais diversas forças em um espaço limitadíssimo, a pressa ofegante e a excitante caça por impressões. (SIMMEL, 2016, p. 166).

\*

A julgar pelos empreendimentos dos historiadores e dos sociólogos, cujo objetivo é compreender as mudanças da arte moderna para a arte contemporânea, pode-se dizer que, naquela passagem, houve um dismantelamento dos cânones convencionais da arte. Não há dúvida de que a temporalidade, autonomia, materialidade, autoria e autenticidade da arte foram radicalmente alteradas (VILLAS BÔAS, 2017). Contudo, indago neste capítulo se a arte contemporânea dos últimos anos, no Brasil, segue com os mesmos padrões dos movimentos artísticos percussores dos anos de 1960, ou se houve modificações nas proposições artísticas. Suspeito que, depois de mais de cinco décadas do surgimento da arte contemporânea, tenha havido alterações. Ao longo desde tempo, mudanças políticas, culturais e econômicas ocorreram pelo mundo. Além disso, novas tecnologias foram inventadas, modificando as formas de interação entre os indivíduos, sobretudo, após o advento da *internet*. Ao tratar dos trabalhos de *jovens artistas* contemporâneos, que iniciaram suas carreiras neste novo milênio, é importante conhecer seus trabalhos para saber como se diferenciam (se é que se diferenciam) de seus precursores. O alvo de minha indagação são os artistas brasileiros. Com este intuito, apresento imagens das obras de 12 artistas, mais adiante, sob a forma de uma exposição de arte. Em seguida, discuto os trabalhos dos artistas e volto a perguntar o que de fato mudou nesses últimos 50 anos.

### 3.1 (Jovem) Arte Contemporânea Brasileira no século XXI

Um trabalho que pretende pesquisar as transformações acarretadas pela arte contemporânea e sobre a construção de carreiras artísticas não poderia deixar de apresentar algum recorte do que vem sendo produzido pelos(as/xs) *jovens artistas* aqui focalizados. É mostrar o que fazem aqueles que estão se inserindo no mundo da arte cerca de um século

depois de Marcel Duchamp, com os avanços tecnológicos que colocam as sociedades ocidentais em um mundo digital, conectado em *redes*, com mudanças significativas na trama que envolve os pares: indivíduo e sociedade, global e local, modificando a sociabilidade e as esferas política, econômica e cultural em distintos países (ver: CASTELLS, 1999).

Este capítulo é dedicado, portanto, à discussão das mudanças ocorridas no campo da arte contemporânea, a partir de trabalhos produzidos por artistas que fazem parte do recorte analítico desta pesquisa<sup>57</sup>. Com esta finalidade, elaborei a mostra-fictícia *Percursos*, apresentada a seguir, com as obras e proposições dos artistas que colaboraram para esta pesquisa. Deste modo, as páginas a seguir não constituem um caderno de imagens mas um recurso que utilizei para melhor apresentar os trabalhos dos(as/xs) *jovens artistas*. Assim sendo, tal como Bronislaw Malinowski (1978) convidou seus leitores, na primeira metade do século XX, a se imaginarem em seu lugar, desembarcando sozinhos em uma ilha desconhecida na costa Sul da Nova Guiné, convido você, leitor(a/x), a não apenas olhar as imagens das obras que serão aqui reproduzidas, mas a imaginar-se visitando uma exposição de arte contemporânea, como se nunca o tivesse feito ou mesmo travado contato com trabalhos de arte como os que serão aqui apresentados.

Busquei me inspirar no modelo dos salões de arte<sup>58</sup> que, de modo geral, apresenta uma exposição em que artistas são selecionados mediante editais. Os editais exigem, em geral, o envio de textos sobre as obras, textos sobre os artistas, portfólios dos artistas com sua formação, reproduções de seus trabalhos e currículo de exposições de que participaram – a documentação exigida pode variar, mas esses são os dados básicos solicitados. Além disso, é característico que exposições baseadas no modelo dos salões não apresentem uma temática atribuída por um curador ou por uma equipe curatorial, portanto, os trabalhos não

---

<sup>57</sup> Os capítulos 4 e 5 desta tese traçam um perfil de quem sejam os(as/xs) *jovens artistas* aqui focalizados(as/xs), já que conta com materiais obtidos a partir de editais que visam a realização de exposições, de residências artísticas e de um prêmio, todos voltados para *jovens artistas / artistas emergentes / artistas em início de carreira*, eventos esses que ocorreram entre 2014 e 2017. A partir do contato com os catálogos que produzem a memória de exposições coletivas, residências artísticas e um prêmio, busquei entrevistar, através de um questionário, os artistas que deles participaram (no processo de realização das referidas entrevistas, entrei em contato com três artistas que não participaram dos eventos escolhidos como *locus* dessa pesquisa no período analisado e seus trabalhos e respostas ao questionário constam nesta tese) e aos artistas que responderam ao questionário referente a essa pesquisa (analisado no capítulo 6), solicitei que enviassem registros de suas obras. Nem todos os artistas contatados para responder o questionário em questão retornaram os pedidos, e, igualmente, nem todos os artistas que responderam ao questionário retornaram com imagens de suas obras, contudo, o conjunto de obras obtido auxilia a demonstração do caráter das obras e proposições que vêm sendo desenvolvidas pelos *jovens artistas*. Neste sentido, gostaria de agradecer aos artistas que gentilmente colaboraram com essa pesquisa, seja respondendo ao questionário enviado por mim, seja respondendo a esse questionário e enviando imagens de seus trabalhos artísticos.

<sup>58</sup> No capítulo 4, esse modelo é apresentado de forma detalhada.

se referenciam a um tema comum, já que o objetivo dos salões é mostrar os diferentes processos artísticos produzidos pelas mais recentes gerações de artistas.

Após o envio do material, enquanto os(as/xs) artistas postulantes aguardam o resultado, a instituição promotora dá início à seleção dos trabalhos, geralmente por um júri composto por pesquisadores, artistas consagrados, professores, curadores, críticos de arte e galeristas. O júri, com suas prerrogativas e poder decisório, selecionará os artistas com trabalhos (objetos e/ou práticas) para serem expostos. Essa técnica de seleção (WEBER, 1999) confere ao júri autoridade e poder para dar visibilidade a um(a) artista em detrimento de outro(a). A naturalização das diferentes técnicas dos processos seletivos (VILLAS BÔAS, 2001) tem impedido a percepção de que um júri, como os dos editais para *jovens artistas*, na realidade, está fazendo uma partilha das chances de um(a/x) jovem seguir efetivamente a carreira artística<sup>59</sup>.

A seleção dos trabalhos a seguir foi feita por mim, dentre os 31 artistas que aceitaram o convite para enviar imagens de suas obras e práticas artísticas; deles, 12 foram selecionados, seis homens e seis mulheres<sup>60</sup>. Como o objetivo é demonstrar as regras do mundo da arte com que lidam os(as/xs) *jovens artistas*, foi efetivada uma seleção dos trabalhos a serem apresentados na exposição-fictícia *Percursos*.

Muito embora muitas exposições ocorram em espaços não convencionais<sup>61</sup>, utilizo aqui o paradigma do *cubo branco* (O'DOHERTY, 2002). Ao contrário dos espaços expositivos repletos de quadros, esculturas e outros objetos pendurados nas paredes<sup>62</sup>, concebi uma galeria como as existentes em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Nova Iorque,

---

<sup>59</sup> A sociedade recruta quem será alçado à visibilidade e legitimidade em distintas áreas, fato que ocorre seja para postulantes ao cargo de professor em uma universidade, seja com os artistas. Se no primeiro caso há seleção através de provas de títulos, escritas e de aula contando com a avaliação de uma comissão, no segundo caso, tal recrutamento inclui a seleção para participação em exposições que possuem regras como as aqui apresentadas e que igualmente contam com um júri de seleção. Deste modo, um aspecto tão fundamental como a seleção de artistas não poderia ser ignorado.

<sup>60</sup> Os demais artistas e seus trabalhos estão presentes no Apêndice 1. Todas as obras poderiam estar no presente neste capítulo, no entanto, o desejo é demonstrar as regras com que lidam os *jovens artistas* em tempos de arte contemporânea, por isso foi desempenhada uma seleção.

<sup>61</sup> Pensamos aqui em exposições que ocorrem no espaço público, de intervenções como a realizada por Marcel Duchamp em virtude da *Exposição Internacional do Surrealismo*, em 1938, em que o artista fixou 1.200 sacos de carvão no teto do espaço expositivo. É possível mencionar também projetos como *Permanências e Destruições*, com curadoria de João Paulo Quintella, que em duas edições, em 2015 e 2016, levou diferentes artistas a proporem obras que ocuparam, por exemplo, construções abandonadas, como a Torre H, projeto de Oscar Niemeyer localizada na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, que foi planejada para ser habitada e nunca cumpriu seu objetivo, permanecendo abandonada e inacabada, ou mesmo a Ilha do Sol, localizada na Baía de Guanabara e que fora um dia de Luz del Fuego, dançarina e fundadora do primeiro reduto naturista no Brasil.

<sup>62</sup> Modelo vigente nos Gabinetes de Curiosidades, famosos a partir do século XVI (AMORIM e GONÇALVES, 2012), ou no Museu do Louvre tal como representado, em 1833, por Samuel F. B. Morse em *A Galeria de Exposição no Louvre*.

ou em Tóquio: um espaço pintado de branco, das paredes ao teto, com um piso de cimento queimado; lugar limpo, asséptico mesmo, e silencioso; nele falar baixo ou em tom moderado é a norma; ar-condicionado potente e uma iluminação clara completam este recinto vedado e sem contato com o mundo exterior<sup>63</sup>. A entrada se faz através de uma porta de vidro temperado.

As próximas páginas não são, portanto, um caderno de imagens, mas um recurso que utilizei para que o(a/x) leitor(a/x) possa imaginar os trabalhos exibidos no ambiente expositivo acima descrito; quando houver ocorrência de ações artísticas, como parte de um trabalho, elas serão descritas no texto. Junto aos trabalhos, encontram-se fichas técnicas, também chamadas de etiquetas, que geralmente contêm o título do trabalho, nome do(a) artista, ano de execução do trabalho e demais detalhes técnicos sobre a obra/prática artística. As etiquetas são convencionalmente utilizadas em catálogos de exposições e nas próprias mostras a fim de informar sobre as obras (e/ou ações) exibidas e dados biográficos dos artistas.

---

<sup>63</sup> Sobre o espaço do “cubo branco”, afirma Brian O’Doherty: “A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística” (2002, p. 04).

*Percursos*, o título da mostra-fictícia está adjunto ao texto curatorial-fictício, ambos colados na parede; estão também impressos em folhas brancas comuns empilhadas sobre um totem pintado de branco, que exala tinta ainda fresca. O texto impresso situa os espectadores em sua imersão nos trabalhos expostos. Após a leitura do texto curatorial-fictício, o olhar se dirige às obras e ações.

### ***Percursos***<sup>64</sup>

“Uma das coisas mais prazerosas de trabalhar com arte é conhecer novos artistas. É muito bom quando nos deparamos com um trabalho que realmente nos toca, especialmente por sua potência, e não pela carga semântica de sua assinatura. Quando essa experiência acontece, é o momento em que vale a pena dedicar-se a arte. Claro que todo trabalho tem seus lados bom e ruim, mas esse é o aspecto da maravilha, da experiência sem julgamento, da fruição, da beleza e do encantamento à primeira vista. E que sensação linda é essa...”<sup>65</sup>

*Percursos*, “reconhece e estimula a produção de novos artistas e apresenta ao espectador um recorte do que vem sendo produzido no campo da arte contemporânea brasileira”<sup>66</sup>, portanto, “expõe o ousado olhar de artistas de uma nova geração”<sup>67</sup>.

“A aposta curatorial (...) é a livre experimentação para dar voz e impulso à produção artística recente e em processo de formação, escapando às categorizações prévias e apoiando a necessidade constante de reinvenção da arte nas suas possibilidades de encontros (e, por que não, desencontros)”<sup>68</sup>. Apresentam-se “(...) jovens artistas e nem tão jovens artistas dispostos a invadir as avenidas (...) paramentados com a artilharia revigorante da arte, investidos da força e da potência criativa que todos os males espantam, descortinando horizontes e renovando o fôlego de nossa épica aventura sobre o planeta terra”<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Esse texto foi composto com fragmentos de outros textos, todos presentes em catálogos analisados nesta pesquisa. São textos que apresentam os eventos a que se referem, em geral, saudando as iniciativas, explicitando o processo de seleção dos *jovens artistas* selecionados e convidando ainda o público a conhecer os trabalhos.

<sup>65</sup> BORGHI, Paula; SHEIK, André; VAREJÃO, Adriana. Apresentação. In: Catálogo Abre Alas 12, 2016.

<sup>66</sup> FILHO, Péricles Memória. Apresentação. In: Catálogo Novíssimos, 2014.

<sup>67</sup> FÉRES, Luciana; MAFRA, Michelle. In: Apresentação. Catálogo Bolsa Pampulha 2013-2014.

<sup>68</sup> FLORES, Livia; MANGRANÉ, Daniel Steegmann; SOMMER, Michelle. Apresentação. In: Catálogo Abre Alas 11, 2015.

<sup>69</sup> FAINZILIBER, Mara; FAINZILIBER, Márcio; LAET, Maria; DE SOUZA, Bernardo. Apresentação. In: Catálogo Abre Alas 13, 2017.

Na entrada, próximo ao espaço em que se encontra o texto curatorial-fictício, nos deparamos com a intervenção realizada por Alexandre Mourão.



**Alexandre Mourão**

Intervenção

Grafite

2013<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Intervenção realizada na sede do HIJOS (Hijos e Hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio), no prédio da ex-ESMA (Espacio Memoria y Derechos Humanos), Buenos Aires, Argentina, outubro de 2013. É importante notar que não foi possível informar em todos os casos aqui apresentados onde as obras/práticas foram expostas originalmente, já que nem todos os artistas ofereceram este dado e em alguns casos não se encontraram informações nas pesquisas realizadas.

Inclinando o corpo para a esquerda e caminhando alguns passos, encontra-se uma sala pintada de branco, em uma de suas paredes encontramos as esculturas de Ana Hortides.



**Ana Hortides**

Estudo para mãe II

Banha de porco

11cm x 15cm

2016

Na sala contígua à que abriga as esculturas de Ana Hortides, sobre jornais antigos é possível ver as esculturas de Matheus Rocha Pitta.



**Matheus Rocha Pitta**

Primeira Pedra

Cimento

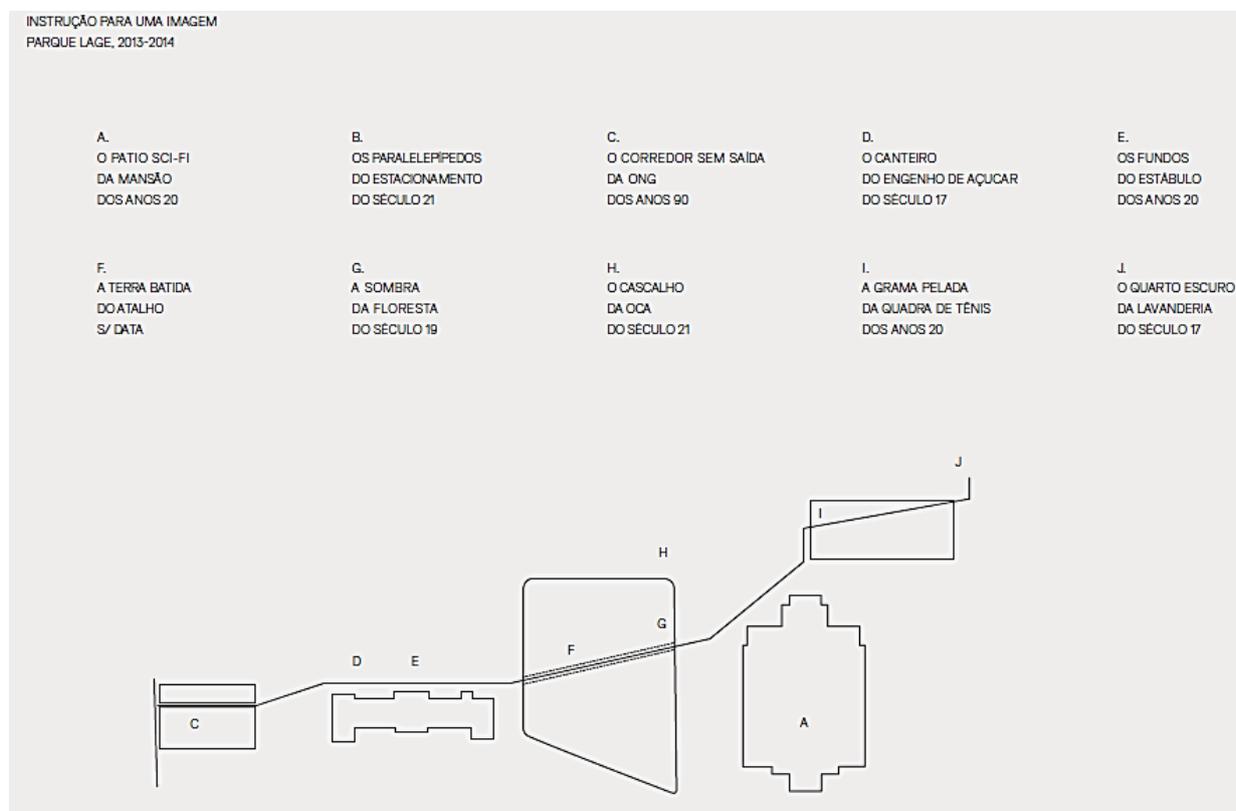
7cm x 7cm x 7cm

2015<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Nesta obra de Matheus Rocha Pitta o público é convidado a levar uma das esculturas do artista. Mas para isso, precisam deixar o espaço da galeria, recolher a primeira pedra que encontrarem no caminho e trocar por uma das esculturas do artista. Esse trabalho foi desenvolvido na exposição *Primeira Pedra*, exposição individual do artista, na galeria Mendes Wood DM, em São Paulo.

No corredor que liga as salas em que estão os trabalhos de Ana Hortides e Matheus Rocha Pitta, encontra-se uma base de madeira, pintada de branco, na qual está o trabalho de Lucas Sargentelli.



### Lucas Sargentelli

Instrução para uma Imagem

Mapa de 30cm x 42cm (edição de 200)

2013-2014<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Trabalho realizado por ocasião da “exposição *A imagem em Questão*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Mapa de/para uma caminhada dentro do Parque onde está localizada a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Durante a mostra, cópias da peça gráfica contendo indicações de um percurso por áreas pouco exploradas do terreno podiam ser levadas pelo visitante”. [Texto retirado do portfólio do artista].

Seguindo pelo corredor, há uma sala à direita, na qual de uma balança industrial pende um projetor que exibe em *looping* o vídeo *Lobisomem*, de Janaina Wagner.



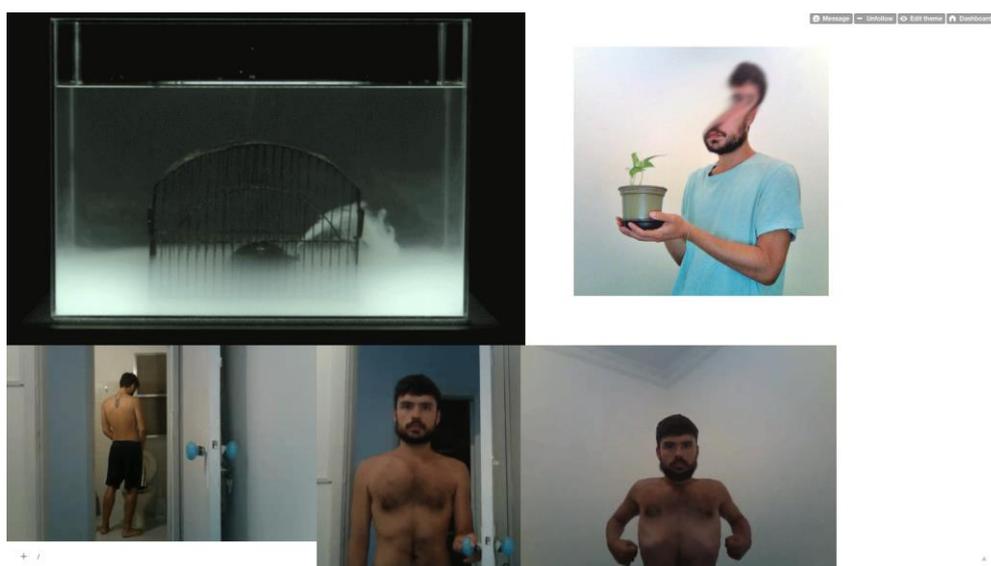


**Janaina Wagner**  
Lobisomem  
Balança industrial, placa de ferro  
gravada e vídeo-projeção  
18'50"  
2016<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Este trabalho foi realizado pela artista no decorrer da 6ª edição do *Programa Bolsa Pampulha*.

No lado oposto do espaço em que se encontra a vídeo instalação de Janaina Wagner, diretamente na parede, é exibido o trabalho de Eduardo Montelli.



### **Eduardo Montelli**

Printscreen da página “gifs-do-eduardo” –  
Projeto para internet

Desde 2013<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Eduardo Montelli se utiliza de plataformas virtuais para arquivamento e exibição de parte de seus trabalhos que consistem em gifs animados, que são imagens que ficam se repetindo. A página em que o artista mantém seus gifs pode ser acessada através do link: <[www.gifs-do-eduardo.tumblr.com](http://www.gifs-do-eduardo.tumblr.com)>.

Em seguida encontramos outra sala onde, à direita, há uma pintura de Eloá Carvalho e, na parede em frente, um trabalho de Maíra Ortins. No meio da sala vemos uma instalação de Jonas Arrabal.



**Eloá Carvalho**

O Horizonte

Óleo s/ tela

60cm x 180cm (3 telas de 60cm x 60cm)

Fotografia: Mario Grisolli

2016<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Trabalho exibido na exposição *Todo Ideal Nasce Vago*, individual da artista, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



**Jonas Arrabal**

Mar de Cabeceira

Água do mar, acrílico, lâmpada e  
madeira

Dimensões variáveis

2015 – 2017

**Maíra Ortins**

Objeto, Abstração do Mar #03

Caixa de cedrinho /madeira, papel vergê e cera de abelha pigmentada

6,5cm x 13cm x 6cm (caixa fechada) – 68cm x 13cm x 6cm (caixa aberta)

150 gramas

2012

Um som chama a atenção e segui-lo faz com que se desvende outro espaço, este distinto dos demais, por ser pintado de preto, nesta sala está a obra de Vivian Caccuri.



**Vivian Caccuri**

TabomBass

Sistema de alto-falantes e velas

2016<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Este trabalho, comissionado pela 32ª Bienal de São Paulo, consiste em “um sistema de som feito com alto-falantes empilhados, como ocorre em festas de rua. É no entanto, construído somente com *subwoofers*, ou seja, emite somente sons graves. Diante deles, velas acesas dançam com o ar deslocado pelo ritmo dos graves – linhas de baixo compostas por artistas da cidade Acra, em Gana, que colaboraram com Caccuri, depois de um período de pesquisa nesse país. Acra recebeu grupos de afro-brasileiros após a Revolta dos Malês, levante de escravos ocorrido em 1835 em Salvador. Hoje, seus descendentes são conhecidos como “tabom” – pois, por não conhecerem os idiomas locais, respondiam com a expressão “tá bom” ao que lhes era perguntado. Com esse pano de fundo histórico, Caccuri busca ampliar os vínculos e os sentidos para pensar o trajeto África-América, propondo encontros nos quais músicos e performers brasileiros improvisam a partir dos graves africanos e realizam, nesse atravessamento, uma produção híbrida”. [Retirado do site da artista. Disponível em: <<http://viviancaccuri.net/TabomBass>>. Acesso em 26 de setembro de 2017].

Ao deixar a sala escura que abriga a obra de Vivian Caccuri, os olhos doem ao dar de encontro com a luz do dia que adentra por uma janela ampla em uma sala pintada de branco, em que no meio, sob uma base branca, encontra-se a obra de Daniel Albuquerque.



**Daniel Albuquerque**

Janus Goya

Areia e porcelana esmaltada

13,5cm x 6cm x 4,5cm

2014

Deslocando-se para um espaço que se assemelha a uma garagem com janelas, sem paredes brancas, está a instalação de Raquel Versieux.



**Raquel Versieux**

Pequena Triangulação Forte e Leve

Instalação

2m x 2m x 4m

2014

Fotografia: Cristián Silva-Avária

---

Os 12 trabalhos artísticos apresentados acima foram exibidos em mostras individuais ou coletivas, por homens e mulheres, com distintas sexualidades, idades, tempos de carreira e trajetórias. São exemplares da arte contemporânea que vem sendo desenvolvida nas primeiras décadas do século XXI, no contexto brasileiro. Tomados em conjunto evidenciam a multiplicidade de meios, linguagens e materiais utilizados pelos artistas: ações, palavras, cerâmicas, pinturas, esculturas em cimento, madeira e outros materiais. Os objetos e as proposições dialogam com distintas temáticas, incluindo questões políticas ou com a abjeção. A multiplicidade marca o tom dessa produção, dando continuidade, de certa forma, aos movimentos artísticos dos anos de 1960 (ERBER, 2015).

Contudo, a mostra que acaba de ser apresentada evidencia as mudanças que ocorreram no âmbito da arte contemporânea no contexto brasileiros dos últimos anos. Novos meios, como o virtual, foram apropriados pelos artistas, assim como novas temáticas, que evocam as reviravoltas sociais e políticas que vêm ocorrendo. No Brasil, os anos recentes têm presenciado conflitos de toda a espécie que ameaçam a democracia. Em 2016, Dilma Vana Rousseff, a primeira mulher eleita para o cargo de presidente na história do país, foi impedida de dar continuidade ao seu governo; atores políticos como ministros de estado e lideranças do empresariado foram presos por corrupção; um claro ataque à existência das universidades públicas se fez sentir com a ausência de recursos e bolsas; finalmente, a luta pelos direitos LGBTQ, da população negra e das mulheres têm tido avanços e recuos. O Brasil dos anos 2000 é diferente do Brasil de 1960, do século passado, quando surgiram os primeiros movimentos que deram origem à arte contemporânea no país, muito embora, naqueles anos a democracia tenha sido alvo de um golpe militar, que perseguiu, torturou e assassinou pessoas com posições contrárias ao governo autoritário. Note-se que a censura e a repressão, no mundo das artes visuais, não ocorre hoje da mesma forma que aconteceu no passado<sup>77</sup>.

Se em 1968, ano do AI-5<sup>78</sup>, faceta mais dura da ditadura militar que vigorou de 1964

---

<sup>77</sup> Sobre a reação dos artistas visuais e a produção de arte contemporânea no Brasil em tempos da ditadura militar dos anos de 1960, ver o trabalho de Felipe Scovino: *Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura* (2009).

<sup>78</sup> O Ato Institucional Número Cinco foi o mais severo de todos os Atos Institucionais que vigoraram no Brasil no período da ditadura militar. Emitido em dezembro de 1968, resultou na cassação de mandatos de parlamentares contrários ao regime militar, em intervenções ordenadas pela presidência da república em municípios e estados, como também resultou na institucionalização da tortura.

a 1985, Lygia Pape, em sua obra *Divisor*, convidava o público a “vesti-la”, relacionando arte/ação coletiva, incitando o público à uma ação coletiva em que a artista não necessitaria estar presente para que houvesse fruição estética; em 2015, Matheus Rocha Pitta, no trabalho aqui apresentado, chama o público a sair da galeria e trocar uma pedra por uma escultura, pedras essas que relembram as pedras tão utilizadas pelos manifestantes que, no ano de 2013, tomaram as ruas do Brasil, reivindicando direitos, e foram, em alguns lugares, brutalmente dispersados com balas de borracha pela polícia militar<sup>79</sup>. Igualmente, se, em 1970, Antonio Manuel (1947-) adentrou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, despindo-se e fazendo poses que rememoravam esculturas clássicas, feitas com gesso branco e mármore, após ter seu trabalho *Corpo é a Obra*, que consistia no corpo do artista como obra de arte, rejeitado pelo júri do 19º Salão Nacional de Arte Moderna; desde 2013, a *internet* se tornou plataforma para Eduardo Montelli expor seu corpo, seu cotidiano e suas memórias, com imagens que ironicamente criticam padrões de beleza e apontam para questões LGBTQ, entre outras. Há proximidades entre os trabalhos produzidos atualmente e aqueles dos anos de 1960. Porém, não são os mesmos. Materiais, meios e linguagens vêm sendo reatualizados pelos artistas contemporâneos, que pretendem, ou não, abordar questões políticas e/ou de minorias sociais, como também questões sobre o uso dos materiais na arte, sobre a história da arte e suas regras. Inúmeras possibilidades vêm sendo exploradas por artistas de diferentes idades, sexualidades, etnias etc.

A fronteira entre a arte e a vida cotidiana vem sendo forçada por intervenções artísticas, que, desde os anos de 1960, são chamadas de arte contemporânea (VILLAS BÔAS, 2017). Daniel Albuquerque focalizou o desejo e a repulsa em pesquisa sobre o corpo humano, cujo resultado está registrado em esculturas de línguas com pontas duplas, que podem gerar ojeriza e/ou atração; Vivian Caccuri se interessa por investigar o som, e, após sua pesquisa sobre populações do continente africano, levou as histórias dessas pessoas para espaços expositivos, mediante sons emitidos por caixas, quebrando o silêncio de lugares concebidos para ser silenciosos; enquanto isso, Raquel Versieux escolheu indagar sobre a materialidade e o uso das coisas, questionando o contato da água com o plástico que compõem as caixas d’água tão comuns em inúmeros lares brasileiros, assim, com três destas caixas, inverte os signos através de seu deslocamento para o espaço expositivo, propondo questionamentos e transformando em poesia as palavras que dão nome ao fabricante dos

---

<sup>79</sup> Para se defender os manifestantes, muitas vezes, usavam pedras e pedaços de maneira encontrados em seus trajetos de fuga.

objetos; e ainda, Jonas Arrabal pesquisando sobre seus antepassados, sua imigração e a geografia brasileira, pode levar o mar (sua água) para as salas de museus e galerias (como também de colecionadores).

Um dos princípios da arte contemporânea é aproximar a arte da vida, rompendo com seu distanciamento. Essa característica da arte contemporânea levanta um problema de ordem sociológica por excelência: o que pode se chamar de arte? Quem define o que seja arte? Alguns sociólogos se debruçam sobre essa questão, tendo Vera Zolberg escrito e publicado trabalhos sobre a questão (ZOLBERG, 2006, 2009, 2015). Há na realidade um conjunto de atores sociais a quem se atribui autoridade para dizer se um objeto ou ação é arte ou não. A meu ver essa questão vem se tornando cada vez mais complexa, e tem como consequência a atribuição de mais poder aqueles que detêm a prerrogativa de atribuir significados a trabalhos de arte.

A arte contemporânea produzida pelos(as/xs) *jovens artistas* analisados nesta pesquisa é variada e diferente da produção dos anos de 1960. Apesar do argumento de Harold Rosenberg de que “todos os começos são estereótipos [...]” (2004, p. 24), referindo-se à atuação de *jovens artistas* e sua preferência por tomar para reflexão o trabalho de artistas veteranos, argumento que muito embora existam aproximações entre os trabalhos de *jovens artistas* e artistas mais consagrados, os contextos diferenciados em que eles atuam influem diferentemente sobre o significado de sua produção. Por mais que os jovens evoquem os artistas exemplares e consagrados, não se pode dizer que produzam obras semelhantes. Não se trata de imitação artística do passado, mas de uma atualização do universo de questões, linguagens, meios, materiais, enfim, das possibilidades do afazer artístico da arte contemporânea.

Argumentei acima que os(as/xs) *jovens artistas* brasileiros(as/xs), com produção nos anos recentes se diferenciam de seus antecessores dos anos de 1960, porém, pode-se dizer o mesmo com relação aos processos de reconhecimento e legitimação? Será que os(as/xs) *jovens artistas* hoje vivenciam os mesmos processos para serem reconhecidos(as/xs) e legitimados(as/xs) como artistas? Essa pergunta é o eixo deste trabalho. Nos capítulos seguintes, serão apresentados os modos, as iniciativas e as ações de *jovens artistas* (entre 2014 e 2017) em vistas de alcançar reconhecimento. Pode-se adiantar aqui apenas que o campo artístico tem configuração bastante diferente dos anos de 1960, havendo um mercado de arte mais estruturado, com um número maior de museus, galerias e colecionadores privados, os quais dão os contornos de um universo artístico estruturalmente distinto.

### 3.2 O Estado da (Jovem) Arte (Contemporânea)

O surgimento da arte contemporânea acarretou transformações radicais no universo da arte. Os trabalhos de arte podem agora ser proposições ou ações, a exemplo de trabalhos como *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, e *Instrução para uma Imagem* (2013-2014), de Lucas Sargentelli, acima apresentado. Com isso, o sistema da arte questionou a autoria, a necessidade do caráter objetual, a apreciação, a memória e a comercialização de trabalhos de arte. Ao romper com tais cânones, a arte contemporânea passou a depender de uma série de mediações, de distintos profissionais (como críticos de arte, curadores de exposições, galeristas, transportadoras de obras, museólogos, fotógrafos, entre outros), de diferentes instituições (galerias, universidades, museus e outras), além de mediações mentais sobre os trabalhos, que não são observados *in loco*, mas que podem ser apreendidos pela escuta dos comentários sobre obras/proposições dos artistas por parte do público (HEINICH, 2014a, p. 379-380). De acordo com Nathalie Heinich, a complexa rede de mediações necessárias à produção, à exibição, à apreensão e à comercialização de obras/proposições no universo da arte não possui precedentes na história da arte:

Essas mediações dificilmente existiam na arte clássica, principalmente quando a obra era comissionada; e eram menos necessárias na arte moderna, em que o mercado de arte dominava a maioria das interações de vendedores com compradores. Mas na arte contemporânea as mediações têm se tornado cada vez mais densas em virtude de sua necessidade crescente. Quanto mais as obras se afastam das expectativas do senso comum, mais necessárias se tornam as mediações entre a obra e o público em geral (HEINICH, 2014a, p. 380).

Essas mudanças ocasionadas no âmbito da arte contemporânea foram iniciadas na seara da arte moderna, com a expansão da noção de arte, graças à introdução de produções artísticas feitas com objetos manufaturados e ações. Harold Rosenberg diz que “[...] a natureza artística do objeto é contingente ao seu reconhecimento por parte da comunidade dos versados. A arte não existe: *ela se autoproclama*” (2004, p. 21). Ou seja, em tempos de arte contemporânea, em que tantas *mediações* (HEINICH, 2014a) são necessárias para a produção, a apreciação e (por que não?) a existência própria da arte, resta ao universo artístico integrar uma teia de relações responsável pela atribuição de valor artístico a ações e objetos.

Neste sentido, quando, no capítulo 1, disse que Harald Szeemann, ao nomear artistas no catálogo da exposição *Live in your Head: When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)*, os estava inserindo na história da arte, minha intenção foi argumentar que nem tudo pode ser arte para o conjunto de atores sociais (curadores, críticos, galeristas etc.) que tem a prerrogativa de atribuir valor artístico a objetos e ações. Para Harold Rosenberg, “[...] não existe hoje nenhum critério consensual para a identificação de uma obra de arte, exceto por sua inclusão na história da arte” (2004, p. 21). Porém, retomando a afirmação de Rosenberg, é preciso enfatizar que embora não existam critérios consensuais para definir o que é arte, há consenso de que diferentes profissionais e instituições (críticos, artistas, curadores, colecionadores, museus, universidades, revistas de arte etc.) têm a autoridade e as prerrogativas para incluir ou excluir artistas e trabalhos em eventos diversos. Com este conjunto de atores sociais e instituições os(as/xs) *jovens artistas* são obrigados(as/xs) a lidar cotidianamente caso queiram a legitimação de seus nomes e de seus trabalhos artísticos no interior do mundo da arte.

Considerando o lugar dos artistas contemporâneos nos Estados Unidos, Harold Rosenberg, afirma que:

O artista norte-americano não está mais condenado a representar a primeira ou a segunda geração de outsiders perdidos numa metrópole ou num subúrbio, acumulando experiência artística em meio a encontros casuais e percepções fortuitas. Hoje, ele é um típico jovem norte-americano, que nasceu numa fazenda, num povoado ou numa pequena cidade, que frequentou o departamento de arte de uma universidade, onde pesquisou os tesouros da arte de todos os tempos e sua imponente condição como produtos diletos da riqueza e do poder. Em vez de resignar-se a uma vida de boêmia e frustração, o artista agora sonha com uma carreira de ilimitadas possibilidades (2004, p. 16).

O texto de Rosenberg não trata da arte brasileira, mas sua caracterização do *status* do artista em tempos de arte contemporânea, é oportuna a essa pesquisa. Após a reconstrução do universo de normas com que lidam os(as/xs) *jovens artistas*, questiono: quem são os(as/xs) *jovens artistas* brasileiros(as/xs) que estão iniciando suas carreiras nas primeiras décadas do século XXI?

## | Parte II

Os três primeiros capítulos deste trabalho intentam tratar da arte contemporânea, definindo o que ela seja através dos trabalhos legados por historiadores, críticos, sociólogos e artistas. Assim, pode-se argumentar que a arte contemporânea traz um novo conjunto de regras e interações que são seguidas pelos diferentes atores sociais da arte. Além disso, é possível argumentar que cerca de 50 anos depois do surgimento da arte contemporânea, os artistas atualmente já não produzem o que produziam os artistas que atuavam em princípios desta nova seara das artes visuais. Neste sentido, para prosseguir com os intentos desta pesquisa, é preciso caracterizar quem sejam os(as/xs) *jovens artistas* aqui analisados. Os próximos três capítulos buscam tal caracterização.

Através do material legado por três exposições, um prêmio e três residências artísticas, ocorridos entre 2014 e 2017, os capítulos 4 e 5 apresentam quem são os(as/xs) *jovens artistas* que vêm sendo recrutados(as/xs) pelo universo da arte através dos editais voltados para a produção de *jovens artistas*. Após a caracterização de um *perfil ideal* dos artistas que foram selecionados para participar de tais exposições, residências e prêmio, o capítulo 6 tem como foco questionários que foram enviados a artistas que foram selecionados a participar daqueles eventos e processos de formação. Deste modo, o capítulo 6 buscará compreender como os *jovens artistas* entendem suas práticas e os desafios a sua legitimação enquanto profissionais das artes visuais no Brasil de inícios do século XXI.

## | Capítulo 4 - Procuram-se: (Jovens) Artistas - Parte 1



Imagem 1: cartaz da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, localizado na Avenida República do Chile, em 5 de setembro de 2016. Fotografia do autor.

No segundo semestre de 2016, era possível ver cartazes colados pelos muros da cidade do Rio de Janeiro que convocavam: “Procuram-se Artistas - EAV Parque Lage”. Relacionada a um dos principais centros de arte do país<sup>80</sup>, a ação gerou dúvida: seria uma obra de arte ou uma ação publicitária? De fato, tratava-se de uma ação de divulgação da escola de artes, cujos objetivos dialogam com as questões desta pesquisa. Argumento que o universo artístico recruta, seleciona e investe em *jovens artistas*, *artistas em início de carreira* ou *artistas em formação* – categorias utilizadas para definir pessoas em início de carreira artística e desejosas de obter reconhecimento no mundo da arte<sup>81</sup>. Este capítulo e o seguinte,

<sup>80</sup> A Escola de Artes Visuais do Parque Lage, situada no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, foi objeto da etnografia de Lígia Dabul - intitulada *Um Percorso da Pintura – A produção de identidades de artista* (2001) -, que descreve a EAV como um espaço de profissionalização de artistas, assim como um ambiente que “localiza e distingue socialmente seus frequentadores” (2001, p. 28). Outra referência sobre a EAV, pode ser encontrada na tese de doutoramento *Arte como Trabalho (e Vice-Versa)* de Izabela Pucu, em que a autora traz o histórico da criação da escola, com foco sobre seus aspectos pedagógicos tomados como inovadores, sendo a escola um projeto encabeçado pelo artista Rubens Gerchman (1942-2008), que foi seu diretor entre 1975 e 1979. Para Pucu a escola pode ser compreendida como parte do trabalho artístico de Gerchman (2017, p. 178-182).

<sup>81</sup> Aqui opta-se pela utilização da categoria *jovem artista*, porém as categorias *artistas em formação* e *artistas*

Procuram-se Artistas Parte I e Parte II, buscam traçar um perfil dos(as/xs) *jovens artistas*, com informações coletadas no período de 2014 e 2017, mostrando suas características e revelando como têm sido requisitados pelo circuito da arte brasileira.

O atual universo da arte conta com uma proliferação de editais voltados para a produção de exposições (individuais e coletivas), residências artísticas e desenvolvimento de pesquisas. Tais editais têm financiamento público e/ou privado e, como se quer demonstrar, têm sido imprescindíveis para a constituição e renovação do mundo da arte brasileira, já que efetivamente viabilizam as carreiras de artistas, arte-educadores, produtores, curadores, críticos e professores. Submeter-se a estes editais constitui um dos primeiros passos dados pelos(as/xs) *jovens artistas* para construir suas carreiras e se tornarem atores sociais legitimados no mundo da arte.

Ao constatar que em meio a essas chamadas públicas<sup>82</sup>, algumas se voltam especificamente a *jovens artistas*, oferecendo os meios de exporem suas obras ou de participarem de residências artísticas entre outras possibilidades, buscou-se focar alguns destes editais e um prêmio, a fim de compreender quem são os(as/xs) *jovens artistas* que estão sendo *solicitados(as/xs)* no mundo artístico. São eles: o *Abre Alas*, d'A Gentil Carioca (galeria situada no Rio de Janeiro), o *Novíssimos*, da Galeria IBEU/Instituto Brasil-Estados Unidos (situada no Rio de Janeiro), o *Salão Anapolino de Arte*, realizado pela Secretaria de Cultura da cidade de Anápolis (GO), e o *Prêmio PIPA*, promovido pela parceria entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e o Instituto PIPA. Além desses editais e o prêmio, que foram acompanhados no decorrer dos anos de 2014 a 2017, três residências artísticas somam-se aos materiais da pesquisa: o *Programa Bolsa Pampulha*, organizado pelo Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, a *Casa B - Residência Artística*, do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, localizado no Rio de Janeiro, e a *Residência Artística Red Bull Station*, situada na cidade de São Paulo.

Como é possível perceber há uma concentração de editais da cidade do Rio de Janeiro. Esforços foram feitos para descentralizar os exemplos. A escolha ocorreu pelos seguintes motivos: a matéria-prima para construção deste capítulo e do próximo foram as minibiografias publicadas nos catálogos das exposições, das residências e do prêmio. A partir desses pequenos textos de apresentação dos artistas selecionados (para as exposições, o prêmio e as residências artísticas) e publicados nos catálogos e sites, foi possível extrair

---

em início de carreira também serão trazidas.

<sup>82</sup> Chamada pública = edital.

informações sobre idade, gênero, localização geográfica e grau de escolaridade dos(as/xs) *jovens artistas*<sup>83</sup>. As minibiografias são, em sua maioria, fornecidas pelos próprios artistas e, às vezes, são organizadas pela editoria dos catálogos a partir das informações fornecidas pelos artistas. A leitura dessas biografias mostrou também que são escritas de dois modos: poético ou na forma de currículo. No primeiro caso, os artistas são apresentados através das poéticas de seus trabalhos artísticos, ou seja, definem a pesquisa estética dos artistas. No segundo caso, apresentam os dados biográficos completos dos artistas, descrevendo suas trajetórias profissionais (as residências e as exposições coletivas e individuais de que participaram) e sua formação educacional (destacando cursos acadêmicos e cursos livres que participaram). Apesar das diferenças, as minibiografias foram a principal fonte dos dados para a construção do perfil dos artistas aqui analisados.

O levantamento de exposições, prêmios e residências com foco em *jovens artistas* permitiu observar que estes eventos não são escassos e ocorrem em distintas regiões do Brasil e do mundo. Entretanto, os catálogos desses eventos que não ocorreram/ocorrem no Rio de Janeiro ou na região Sudeste do país, nem sempre traziam informações sobre os artistas participantes além de seus nomes e cidade em que viviam<sup>84</sup>; algumas exposições não contaram com catálogos no período que abrange esta pesquisa<sup>85</sup> (entre os anos de 2014 e 2017); e alguns catálogos não estavam mais disponíveis nem virtualmente nem de forma impressa. Essas dificuldades limitaram o escopo da pesquisa aos eventos mencionados, mas que acredito não invalidam os dados que serão analisados neste capítulo e no próximo. Vale ainda dizer que as exposições coletivas e o prêmio serão tratados no presente capítulo e no seguinte serão tratadas as residências artísticas e considerações sobre o total dos dados obtidos.

---

<sup>83</sup> A questão racial seria outro dado fundamental para a construção do perfil do *jovem artista*. Entretanto, através dos catálogos somente não é possível aferir esse critério, pois esses dados não são informados. Todavia, mesmo não sendo uma questão desta pesquisa, é importante referenciar o projeto *A História da \_rte*, que produziu um levantamento através da análise de onze livros frequentemente utilizados em cursos de graduação em artes visuais no Brasil; constando a referência a um total de 2.443 artistas, dos quais somente 22 eram negros, representando 0,9% do total de artistas mencionados. Além disso, vale destacar que, dos artistas negros, apenas 2 eram mulheres, ou seja, as mulheres negras representavam escassos 0,08% do total de artistas. (Disponível em: <<http://historiada-rte.org/>>. Acesso em 07 de setembro de 2017).

<sup>84</sup> Caso do *Salão Paranaense*, organizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, que gentilmente cedeu os catálogos das edições que abrangem o período desta pesquisa, mas que não somam corpo aos dados sobre os artistas pela falta das demais informações.

<sup>85</sup> Caso do *Salão de Abril*, atualmente fomentado pela Secretaria de Cultura de Fortaleza. No site do Salão, catálogos de inúmeras edições são disponibilizados para *download*, porém, entre 2014 e 2017, não houve catálogo da mostra.

#### 4.1 Exposições Coletivas, Residências Artísticas e Prêmios: Sua Possível Conexão com os Históricos Salões de Artes Plásticas

A sociedade moderna sempre cuidou da renovação de seus artistas, selecionando e investindo nos jovens que aspiravam à essa carreira. Neste sentido, os antigos salões de artes plásticas, em diversos países e também no Brasil, foram espaços de apresentação de novas linguagens artísticas, debates sobre a produção estética, divulgação e legitimação de artistas, sobretudo, dos jovens. Muito embora, no Brasil, a partir da década de 1990, os salões tenham sido afetados pelas mudanças do mundo da arte, eles ainda existem e servem de modelo para exposições coletivas, prêmios e residências artísticas, organizados por instituições públicas e/ou privadas. Como proclamou o curador, Ricardo Resende, no catálogo do *Salão de Abril* (iniciativa organizada em Fortaleza) realizado em 2013: “os salões não estão caducos” (p. 9).

Historicamente, os salões surgem ligados às instituições europeias de ensino de arte. Desde o século XVI, as Academias de arte promoviam exposições das obras de seus alunos e mestres. Mas é na França do século XVIII que os salões ganham força com as mostras que foram organizadas em espaços como o Museu do Louvre<sup>86</sup>. A influência francesa, que aporta no Brasil com a Missão Artística Francesa, traz as chamadas *Exposições Gerais* para o contexto do país, tendo a primeira ocorrido em 1840. Após a queda da monarquia, em tempos da República, a exposição oficial não deixa de existir, mas muda de nome para *Salão Nacional de Belas Artes*. Passando por mudanças de nomes e regras, glórias e dificuldades, esta exposição durou cerca de 150 anos, até encerrar-se na década de 1990. Sua longevidade e o fato de ter sido a primeira exposição oficial realizada no país, com o apoio de D. Pedro II<sup>87</sup>, aceitando expositores que tivessem ou não uma formação acadêmica, torna essa mostra

---

<sup>86</sup> O histórico dos salões de artes é detalhado por Angela Ancora da Luz em: *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

<sup>87</sup> A visita do Imperador à mostra foi notícia: “Hontem às nove horas e meia da manhã S.M. o Imperador, acompanhado das augustas princezas suas irmãs, dignou-se a visitar a exposição geral da Academia de Bellas-Artes. Pessoas as mais distintas da corte o esperavão e forão recebe-lo no portão do vestibulo. Depois das homenagens da corporação dos professores, subirão S. M. e altezas imperiaes para o salão de cima, armado com docel, e recitou então o director a seguinte alocação: ‘Senhor. – São as bellas-artes instrumentos de civilisação e de glória; e, como taes, ellas, não menos que as sciencias e as letras, merecem proteção dos soberanos, nem tão pouco se pode dizer que no Rio de Janeiro ellas se achem em estado de desamparo e orfandade. As anteriores visitas de V. M. I. às exposições particulares do estabelecimento tem excitado a nossa ambição de desenvolvimentos, tem despertado a lembrança da presente exposição geral, em que, se não apparecem produções de todos os artistas da capital, algumas ao mesnos attestão hum direito já adquirido, consagrado por acto do governo. Innovação cheia de porvir! Penhor, senão, modelo, de futuras solemnidades! Aurora hoje abrilhantada às nossas vistas pelo resplendor da realiza presente e pela angélica apparição das augustas princezas imãs de V. M.’”

fundamental para a história da arte brasileira. Além disso, grandes nomes, a exemplo de Vitor Meireles, Pedro Américo, Cândido Portinari, Cícero Dias, Djanira da Mota e Silva, Ana Letycia Quadros, Rubens Gerchman e Ivan Serpa figuram entre os artistas que expuseram no *Salão*.

No Brasil, a importância desse *Salão* oficial se deve também aos debates travados em torno dele. O *Salão* dividiu a produção artística brasileira no século XX: de um lado, aqueles que seguiam uma linguagem artística mais fiel aos preceitos acadêmicos; de outro, aqueles que buscavam a ruptura com esses preceitos produzindo de acordo com uma linguagem modernista e de vanguarda. Segundo Angela Ancora da Luz (2002), as disputas contribuíram para a criação de uma divisão no *Salão*, sendo uma delas a *Divisão Moderna*, em 1941<sup>88</sup>. Por se tratar de uma exposição oficial do Estado Brasileiro, a criação de divisão constitui um fato importante para a legitimação da arte moderna no país.

Para participar do *Salão* era preciso que os artistas submetessem suas obras à avaliação de júris que eram constituídos a cada edição, participando da mostra aqueles que eram selecionados. Tratava-se mesmo de uma competição entre artistas e suas obras, mas também entre linguagens artísticas. No âmbito do *Salão*, a competição não permitia apenas a exibição de obras em uma mostra de visibilidade nacional, os artistas (ou competidores) poderiam receber menções honrosas, medalhas e até prêmios de viagens para dentro do país ou para o exterior. Durante muitas décadas, o *Salão* possibilitou: 1) a circulação de nomes de artistas, com a divulgação de seus nomes e obras na mostra e nos textos críticos que eram produzidos sobre a mesma e publicados na imprensa; 2) a legitimação dos artistas participantes, por estarem em uma exposição oficial e de bastante visibilidade; 3) a possibilidade de qualquer artista participante concorrer aos mesmos prêmios, embora o

---

S. M. houve por bem agradecer com benignidade, passando ao depois contemplar os quadros, dos quaes não quiz que nenhum escapasse à sua observação, e inquirio os nomes de todos os autores. O mesmao praticou S. M. em todas as salas, onde deu repetidos signaes de aprovação, interessando-se também as augustas princezas suas irmãs n'humas visita que não durou menos de huma hora, e deixou todos os espectadores e membros da academia penetrados de viva satisfação ao verem tanta atenção e amabilidade unidas à magestade suprema” (Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1840).

<sup>88</sup> Uma década antes, com o *Salão* realizado em 1931, conhecido como *Salão de 1931*, *Salão Revolucionário* ou ainda *Salão dos Tenentes*, sob a direção de Lucio Costa, acirrou a disputa entre artistas acadêmicos e modernos, ao separar o *Salão* em dois espaços distintos, o dos acadêmicos e o dos modernos. Mas, conforme referenciado, é somente em 1941 que se cria a *Divisão Moderna* do *Salão*. Ver: LUZ, Angela, *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005; COSTA, Lucio. “Prefácio”. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa, *Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro, Funarte, 1984; e, *Cadernos do PROARQ - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura*, vol. 12, 2008, disponível em: <[http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos\\_proarq/cadernos-proarq12.pdf](http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos_proarq/cadernos-proarq12.pdf)>, acesso em 12/07/2017.

mesmo artista nunca pudesse ganhar o mesmo prêmio duas vezes e, assim, também possibilitou que os artistas fizessem carreira na mostra – se em um ano um artista ganhava uma menção honrosa, no ano seguinte poderia receber uma medalha e prosseguir até receber prêmios pelo conjunto de sua obra, consagrando-se como um dos nomes legítimos do campo; 4) permitiu que *artistas em início de carreira* expusessem suas obras ao lado de nomes já consagrados, fato que, simbolicamente, também se consolida como uma forma de legitimação da produção jovem; 5) viabilizou, através dos prêmios de viagem, que os artistas ganhadores pudessem conhecer contextos artísticos diferentes do brasileiro, aperfeiçoando suas práticas e seu conhecimento artístico.

Atualmente os(as/xs) *jovens artistas* recorrem a editais fomentados por museus, empresas e galerias, que à maneira dos antigos salões de arte, permitem a livre inscrição, em geral, sem exigências etárias, de gênero, de formação ou geográficas. Os candidatos, tanto nos salões como nos editais, submetem seus trabalhos à avaliação de um júri de seleção, e quando selecionados participam de mostras coletivas<sup>89</sup>. Para *jovens artistas*, a possibilidade de expor seus trabalhos através dessas chamadas públicas é condição sem a qual dificilmente se tornariam conhecidos no meio artístico. No entanto, embora os editais selecionados para esta pesquisa não façam restrições quanto à idade dos artistas<sup>90</sup>, demarcam em seus regulamentos a categoria *jovens artistas* ou fazem alguma referência à “juventude” do artista, dando a entender que procuram *jovens artistas em início de carreira*. Diferentemente, os regulamentos para a inscrição de artistas no *Salão Nacional de Belas Artes* não faziam essas ressalvas<sup>91</sup>.

Além da proximidade entre os antigos salões e os atuais editais de arte voltados à seleção de trabalhos artísticos para exibição, as residências artísticas, que se multiplicam notavelmente na atualidade, se assemelham aos prêmios de viagem. Institucionalizados, no Brasil, em 1845, por iniciativa de Felix Émile Taunay, diretor da, então, Academia Imperial de Belas Artes, os prêmios de viagem permitiram que inúmeros artistas aprofundassem suas questões estéticas, fosse no Brasil ou na Europa. A institucionalização dos prêmios de

<sup>89</sup> Cabe dizer que há editais que promovem exposições individuais, mas estes não são aqui analisados.

<sup>90</sup> Há uma exceção que será tratada no capítulo 5.

<sup>91</sup> Como tratavam-se de exposições oficiais do Estado Brasileiro, as informações sobre os *Salões Nacionais de Belas Artes*, eram divulgadas no *Diário Oficial da União*. Assim, a leitura dos regulamentos dos *Salões* permite a percepção de que a *juventude* não era uma característica solicitada aos artistas que se inscreviam nas mostras. Esta questão pode ser verificada, por exemplo, nas edições do *Diário Oficial da União* de 28 de agosto de 1944 (disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2484362/pg-27-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-28-08-1944>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018) e de 06 de novembro de 1945 (disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2550399/pg-2-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-06-11-1945/pdfView>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018).

viagem permitiu que artistas de famílias de poucos recursos fizessem viagem e estudo com apoio dos recursos do prêmio<sup>92</sup>. As atuais residências também promovem o deslocamento dos artistas do local onde vivem para outro lugar, seja este longe, em outro país, ou perto, no mesmo estado ou cidade, com a intenção de lhes dar apoio em sua experiência artística em contextos diferentes dos habituais. Em alguns programas, as residências disponibilizam profissionais, como curadores e artistas mais experientes, para os acompanhar os jovens durante seu período de deslocamento.

A competitividade está presente de diferentes maneiras no mundo da arte. No caso de *jovens artistas*, ela se observa no processo de aceitação ou recusa das inscrições nos editais. Algumas instituições oferecem premiações diversas, que variam entre prêmios em dinheiro e a realização de exposições individuais. A competição entre os candidatos permanece em todas as etapas, da seleção a premiação, conforme será possível ver no edital do *Prêmio PIPA*, mais adiante neste capítulo. Ele oferece aos artistas selecionados diferentes categorias de prêmios, que podem ser: prêmio em dinheiro, residência artística com suporte financeiro ou, ainda, a possibilidade de aquisição de trabalhos dos selecionados para as coleções do museu e da empresa de investimentos que o promovem.

No Brasil, o modelo de salão de arte parece ser ainda seguido nos eventos destinados aos *artistas em início de carreira*, ao menos no que tange à seleção/indicação por júri. Embora os salões não indicassem em seus regulamentos que visavam a apresentação de obras de *jovens artistas*, “[...] o Salão Nacional de Belas Artes era [...] o local privilegiado para o lançamento e a afirmação do artista jovem” (LUZ, 2002, [n/p]). Atualmente, como no caso do *Salão*, tudo indica que os editais de exposições, residências e prêmios contribuem para o circuito de arte, sendo indispensáveis para a construção da carreira dos artistas.

#### **4.2 Os Jovens Artistas Selecionados Pelos Editais**

Inicialmente esta pesquisa tinha como objetivo compreender como um artista ainda em início de carreira divulga seu nome e sua produção artística no mundo da arte. Todavia, ao ler os regulamentos dos editais e premiações, verificou-se que a categoria *jovem artista* aparecia com muita frequência. O que seria um *jovem* no universo artístico? Quem estaria

---

<sup>92</sup> Caso de Cândido Portinari, que foi à França por ser vencedor do prêmio em 1928.

sendo selecionado/procurado pelos organizadores dos editais e membros de seus júris de seleção? Seriam artistas entre 18 e 25 anos? Ou jovens estudantes de cursos de graduação, ensino médio ou cursos livres de artes? Qual seria o gênero dos artistas selecionados e premiados? Qual o local de residência destes artistas?

Com o objetivo de saber quem são os(as/xs) *jovens artistas* escolhidos(as/xs) pelos júris dos editais de arte, foi necessária uma imersão nos dados fornecidos pelas próprias chamadas públicas, que de certa forma, definiram os caminhos desta pesquisa. A seguir apresentamos a análise desses dados, ressaltando, de um lado, as instituições e seus regulamentos e, de outro, o perfil dos(as/xs) *jovens artistas* por elas selecionados(as/xs) e premiados(as/xs).

#### 4.2.1 Abre Alas

A Gentil Carioca, galeria dos artistas Ernesto Neto, Laura Lima e Márcio Botner, fundada em 2003, promove o *Abra Alas*, desde o início de sua criação. De acordo com o site da galeria o *Abre Alas* “é uma exposição que nasceu com o intuito de abrir espaço para jovens artistas”<sup>93</sup>. O próprio nome do projeto já indica seu público alvo, ao aludir tanto à música de Chiquinha Gonzaga (*Ô Abre Alas!*, de 1899), quanto ao carro que abre os desfiles das escolas de samba no carnaval. Assim, a exposição, que ocorre às vésperas do carnaval, lança foco sobre novos artistas, permitindo que estes exibam seus trabalhos em uma das principais galerias de arte da cidade e do país<sup>94</sup>.

A visibilidade do projeto *Abre Alas* é inegável. Em sua décima edição, 283 artistas, entre brasileiros e estrangeiros<sup>95</sup>, disputaram uma vaga na mostra que, naquele ano, contou com 28 artistas selecionados. Para os organizadores do *Abre Alas*, “A GENTIL funciona como uma vitrine, e se alegra ao ver que os artistas apresentados no projeto seguem seu caminho fazendo parte dessa rede maior”<sup>96</sup>. Entre os artistas que participaram da mostra no

<sup>93</sup> Retirado de texto que apresentava a décima edição do projeto, em 2014. Disponível em <<http://agentilcarioca.com.br/exposicao/abre-alas-10/>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

<sup>94</sup> De acordo com Daniela Stocco (2016): “no Rio de Janeiro, apenas três galerias podem ser consideradas de grande porte: A Gentil Carioca, Anita Schwartz e Silvia Cintra + Box. Estas galerias estão bem consolidadas no circuito de arte contemporânea e são referência no mercado de arte. Abrem espaço para novos artistas, porém têm experiência em pavimentar a carreira de artistas reconhecidos”.

<sup>95</sup> Segundo a galeria “com o tempo, a exposição passou a incluir a participação de artistas do mundo todo”. Disponível em <<http://agentilcarioca.com.br/exposicao/abre-alas-10/>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

<sup>96</sup> Disponível em <<http://agentilcarioca.com.br/exposicao/abre-alas-10/>>. Acesso em 10 de novembro de

início de suas carreiras, de acordo com texto do qual retiramos este excerto, destacam-se os nomes de Guga Ferraz, Maria Laet, Maria Nepomuceno e Rodrigo Torres. Atualmente esses artistas têm seus trabalhos representados pela galeria, o que pode indicar a eficácia do edital quanto à legitimação de *juvencos artistas*.

De acordo com a narrativa institucional, ao final de seu primeiro ano, a galeria havia recebido cerca de 200 portfólios de artistas de todo o Brasil, enviados espontaneamente, sem que houvesse qualquer tipo de chamada pública<sup>97</sup>. Os artistas e donos d'A Gentil Carioca decidiram, então, criar o projeto *Abre Alas*. Exposição que, se nasceu de uma aparente espontaneidade, hoje abre anualmente um edital com as condições de participação na mostra e a descrição do que a galeria oferece aos artistas selecionados.

O edital que tornou pública a chamada para a décima terceira edição do projeto não menciona a categoria *juvencos artistas*, mas nele é possível ler: "É com muita alegria que A Gentil Carioca lança seu Edital para o ABRE ALAS 13 | 2017, com o objetivo de *lançar e apostar* em artistas de vários estados do Brasil e do exterior"<sup>98</sup> [grifo nosso]. Entre as definições possíveis ao verbo lançar encontram-se: "1. Fazer o lançamento de certo produto no mercado; [...] 3. Dar origem a; [...] 5. Promover a disseminação de algo; [...] 22. Tornar(-se) conhecido mediante divulgação"<sup>99</sup>. Já entre as possíveis definições para o verbo apostar, encontram-se: "[...] 2. Afirmar com convicção (alguma coisa cujo resultado ainda é incerto); assegurar, garantir, jurar; [...] 3. Pôr grande empenho ou interesse em; pôr em jogo na esperança de ganhar; disputar, pleitear; [...] 5. Ser partidário de; estar convencido do sucesso ou da vitória de (alguém ou algo)"<sup>100</sup>.

Embora a categoria *juvencos artistas* não esteja presente no edital em questão, os verbos lançar e apostar dão conta dos objetivos da galeria ao realizar a mostra como também definem a quem a chamada se dirige: pessoas em início de carreira cujos nomes serão divulgados pela mostra, obtendo assim uma espécie de "selo de qualidade" dado pela galeria,

---

2016.

<sup>97</sup> O que pode indicar uma prática de artistas em busca de representação de suas obras através de uma galeria que comercialize suas obras.

<sup>98</sup> Disponível em [https://gallery.mailchimp.com/370b5324ab78cd39fe357860f/files/ABRE\\_ALAS\\_13\\_outubro.2016.pdf](https://gallery.mailchimp.com/370b5324ab78cd39fe357860f/files/ABRE_ALAS_13_outubro.2016.pdf). Acesso em 11 de novembro de 2016.

<sup>99</sup> Definições retiradas do dicionário Michaelis On-Line. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=lan%C3%A7ar>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

<sup>100</sup> Definições retiradas do dicionário Michaelis On-Line. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=apostar>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

a indicar o potencial de seus trabalhos.

Quais são os termos deste edital? Que benefícios traz aos artistas? Há alguma garantia de que a participação na exposição d'A Gentil Carioca irá deslanchar uma ou algumas carreiras artísticas? Não é possível afirmar que a participação no *Abre Alas* levará um artista a apresentar suas obras em outras exposições ou a conseguir um contrato com alguma galeria (caso este seja seu objetivo). No entanto, é possível afirmar que o interesse em participar da mostra indica que uma série de pessoas acredita que sua participação poderá dar visibilidade ao seu trabalho e, eventualmente, viabilizar sua produção artística e seu sustento.

Entre os tópicos do item 5 do edital, “DOS ARTISTAS SELECIONADOS”, destaca-se que:

5.3 – O projeto não inclui pró-labore para os artistas, que são responsáveis pela produção, transporte e embalagem de suas próprias obras;

5.4 – A A Gentil Carioca oferece montadores, festa de abertura, catálogo colorido e divulgação na imprensa;

5.5 – As obras poderão ser comercializadas. Em caso de venda, 50% será para o artista e 50% para a A Gentil Carioca;

5.6 – Depois de selecionadas, as obras deverão ser entregues na A Gentil Carioca, em perfeitas condições, no prazo a ser informado;

5.6.1 - O transporte das obras para entrega e retirada, será de total responsabilidade do artista, assim como qualquer outro transporte necessário para colocação/ retirada da obra no espaço da A Gentil Carioca.

5.6.2 – Após o período de desmontagem, as obras deverão ser retiradas em até 10 dias. Após esse período, A Gentil Carioca não se responsabiliza por seu armazenamento;

5.6.3 – Caso o artista solicite o envio das obras via correio, os valores de postagem serão de responsabilidade do mesmo<sup>101</sup>.

A galeria se compromete a dar condições de exibição das obras dos artistas em seu espaço expositivo, bem como produzir um catálogo que divulgue os artistas e suas obras. Além disso, é possível que a galeria venda as obras expostas, com a obtenção de 50% do valor da venda para si. Os demais custos com as obras, que envolvem sua produção e transporte para a montagem da exposição, ficam a cargo dos artistas. Neste sentido, é possível dizer que o *Abre Alas* oferece possibilidades de visibilidade aos artistas, sendo isto

---

101

Disponível

em

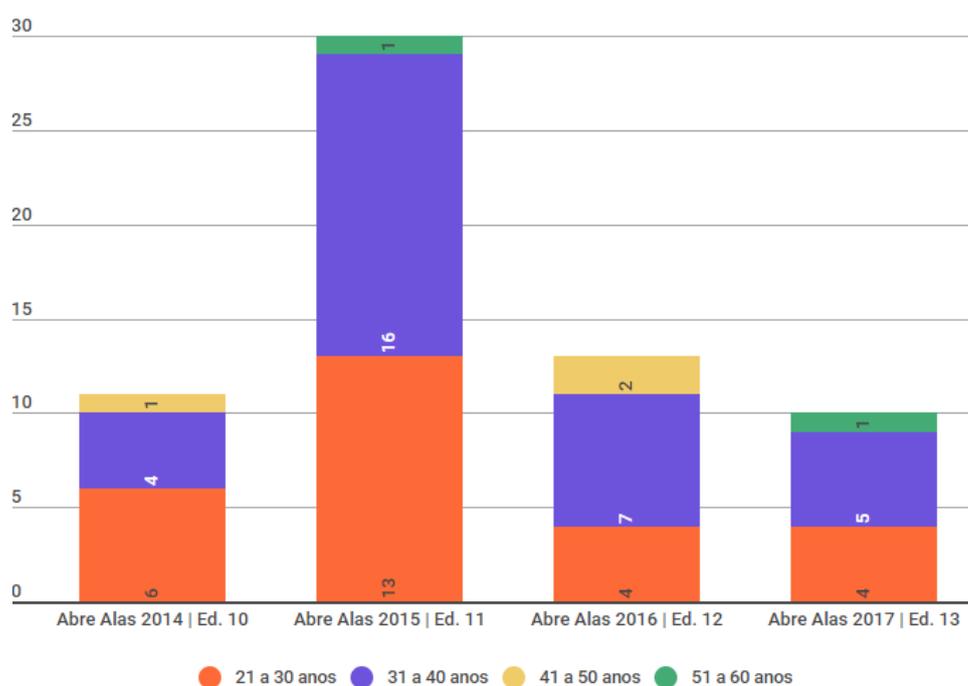
<[https://gallery.mailchimp.com/370b5324ab78cd39fe357860f/files/ABRE\\_ALAS\\_13\\_outubro.2016.pdf](https://gallery.mailchimp.com/370b5324ab78cd39fe357860f/files/ABRE_ALAS_13_outubro.2016.pdf)>.

Acesso em 11 de novembro de 2016.

suficiente para que, todos os anos, inúmeros *jovens artistas / artistas em início de carreira* desejem participar da exposição.

Através dos catálogos das exposições, de 2014 a 2017, é possível indagar: qual o perfil dos(as/xs) *jovens artistas* escolhidos pelos júris nomeados anualmente pela galeria A Gentil Carioca? O ponto de partida são biografias reduzidas dos artistas encontradas nas publicações<sup>102</sup>, as quais contêm dados sobre a idade, a cidade natal e/ou a cidade onde vivem os artistas, além de informações sobre suas escolaridades. Os dados obtidos através dessas biografias variam. Por serem textos, geralmente, produzidos pelos próprios artistas e fornecidos à galeria para a produção do catálogo, não há um padrão fixo. Embora nem todos os selecionados informem o ano de nascimento, aqueles que o informaram (mais que a metade) permitem que se calcule a idade que tinham ao serem selecionados no edital, dado importante para a pesquisa, pois permite que se compute a faixa etária dos artistas considerados jovens e com potencial para o trabalho artístico.

Gráfico 1: Idade média dos artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017.



\*Entre os artistas selecionados da edição de 2016 do *Abre Alas* há um alter ego ou personagem que está referenciado na biografia reduzida trazida no catálogo. Contudo, o nome do artista que criou o personagem é que aparece identificando sua produção. Por isso, suas informações constam nesta tabela sem referência ao personagem e sim ao artista.

As quatro edições do *Abre Alas* (2014-2017), foco desta análise, tiveram um total

<sup>102</sup> Convencionalmente chamadas de mini bios e constantes em praticamente todos os catálogos de exposições.

aproximado de 1.502 artistas inscritos<sup>103</sup>, dos quais apenas 107 foram selecionados para participar das exposições<sup>104</sup>. Destes, 101 eram artistas com produções individuais e seis eram coletivos artísticos<sup>105</sup>. Portanto um conjunto de 107 artistas/coletivos, que representam 7,12% do total de inscritos, foram os escolhidos para participar das quatro exposições que ocorreram durante o período pesquisado.

Do total de 107 escolhidos pelos júris do *Abre Alas*, 37 não indicaram a idade e 6 não contam nesta análise por serem coletivos artísticos e, nestes casos, não havia dados dos seus integrantes individualmente. Dos 64 que declararam a idade (gráfico 1), 27 tinham entre 21 e 30 anos; 32 encontravam-se entre os 31 e os 40 anos; 3 entre os 41 e os 50 anos; e apenas 2 entre os 51 e os 60 anos de idade. A maior concentração etária fica entre os 31 e os 40 anos<sup>106</sup>. Todavia, é possível argumentar em favor da mensuração da concentração etária a partir de outra faixa de idades. Se alteramos a margem para 25 a 35 anos de idade, chegamos a 46 artistas, dos 64 selecionados que indicaram suas idades nos catálogos analisados.

A partir dos dados apresentados pelos artistas, foi possível ainda fazer uma estimativa do lugar onde viviam e trabalhavam. É uma *convenção*<sup>107</sup> do universo artístico que os artistas escrevem em suas minibiografias: "vive... e trabalha...", localizando-se geograficamente. Sendo o *Abre Alas* um edital aberto, sem restrições geográficas, de gênero, etárias ou mesmo de linguagem artística<sup>108</sup>, a partir das biografias dos artistas selecionados, buscou-se saber onde vivem/viviam os artistas escolhidos para participarem da mostra nos referidos anos. Abaixo encontram-se três gráficos: o primeiro expressa o alcance global das exposições *Abre Alas*, apresentando os países onde os artistas viviam/vivem e trabalham/trabalhavam; o segundo focaliza a região do Brasil em que viviam e trabalhavam os jovens que têm esse

<sup>103</sup> Somatório feito a partir dos catálogos da décima e da décima primeira edição que em seus textos dizem que, respectivamente, cada uma contou com 283 e 319 inscritos. Já em relação a décima segunda edição, o texto não traz informações sobre o número de inscritos, mas de acordo com o site da revista Select, a mostra: "contabilizou mais de 500 inscritos" (disponível em: <<http://www.select.art.br/abre-alas-2/>>. Acesso em 17 de novembro de 2016), assim, em relação a décima segunda edição foram somados 500 inscritos. Já a edição de 2017, de acordo com matéria do jornal *O Globo*, contou com 400 inscritos (disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/festa-na-rua-inaugura-exposicao-da-gentil-carioca-no-centro.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2017).

<sup>104</sup> Somatório a partir dos catálogos de cada uma das edições da exposição que são foco desta análise.

<sup>105</sup> Por coletivos de artistas ou coletivos de arte denotam-se os agrupamentos de dois ou mais indivíduos que juntos trazem à tona uma proposição artística. Para mais detalhes consultar a dissertação de mestrado de Ana Carolina Freire Accorsi Miranda, intitulada: *Discursos e Práticas: A Institucionalização dos Coletivos de Artistas*, defendida em 2014 no Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRJ.

<sup>106</sup> Neste momento, serão apresentados os dados relativos a cada um dos editais analisados. Portanto, esta questão etária e as demais questões que serão apresentadas a seguir, serão retomadas a frente no texto.

<sup>107</sup> De acordo com Howard Becker (2008) as *convenções* auxiliam a organização dos mundos da arte, por serem hábitos, práticas e conhecimentos que se tornam padronizados, facilitando as interações entre os indivíduos cujas ações em conjunto visam a produção dos bens artísticos.

<sup>108</sup> Linguagem artística = performance, escultura, pintura, ação etc.

país como local de residência; o terceiro mostra em que cidades da região Sudeste do Brasil viviam os artistas selecionados pelos júris do *Abre Alas*<sup>109</sup>.

Gráfico 2: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017.

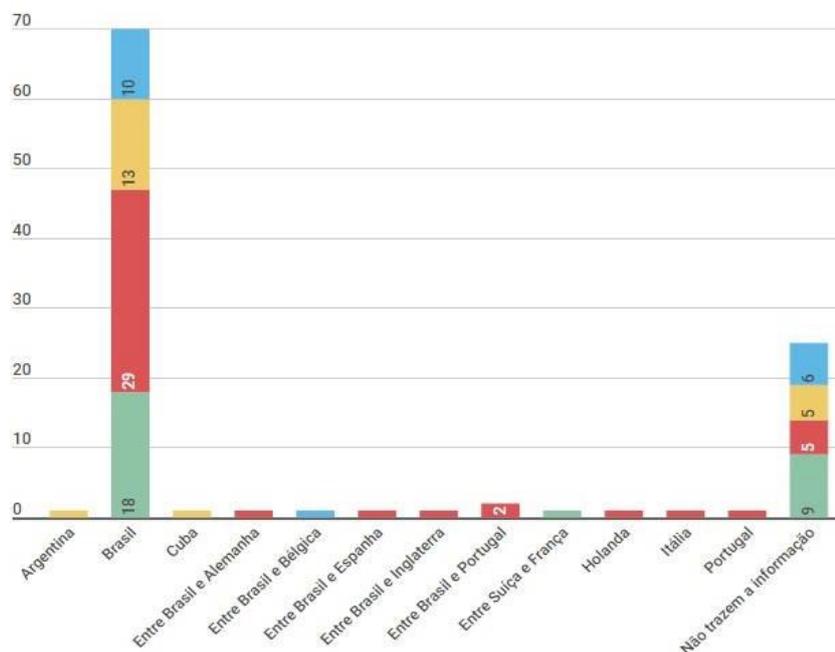
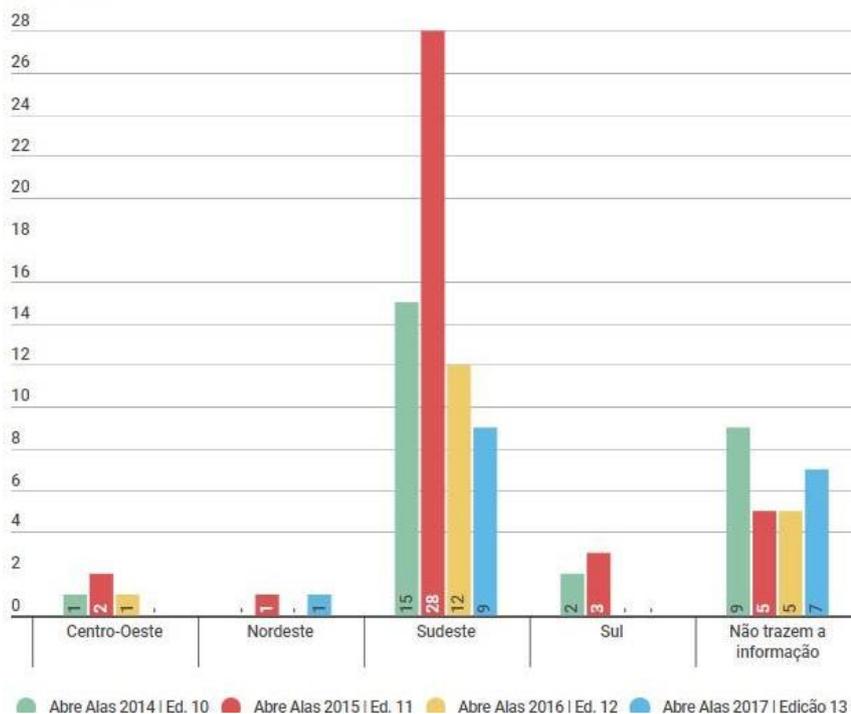
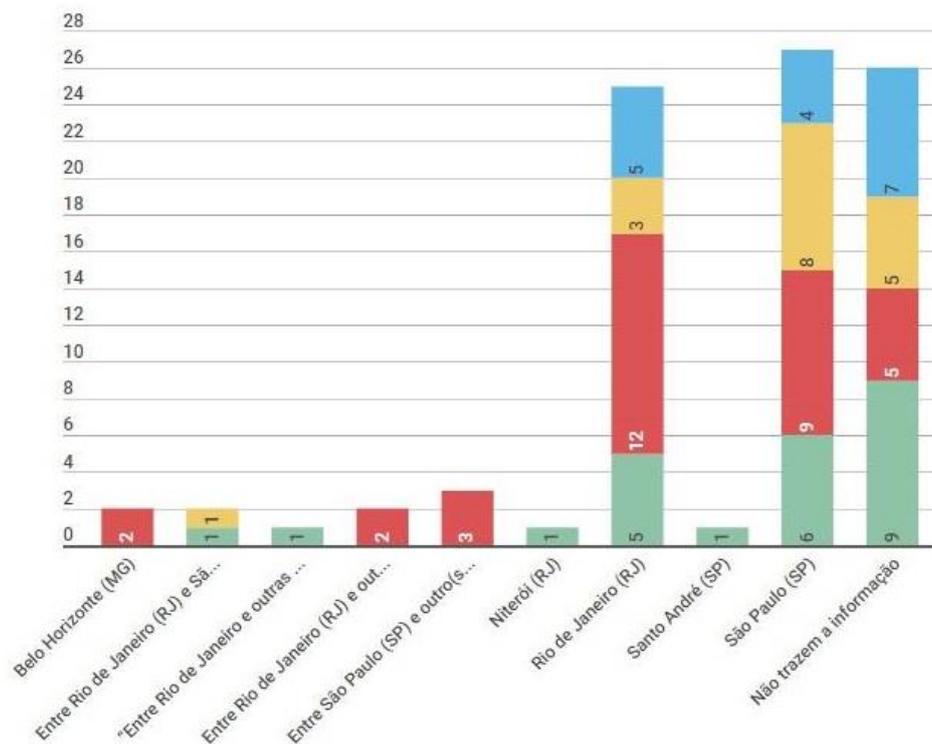


Gráfico 3: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017.



<sup>109</sup> Nas referidas tabelas, diferente da tabela 1, os coletivos de artistas que participaram das 4 edições do *Abre Alas* aqui analisadas entraram no somatório.

Gráfico 4: Cidades da região Sudeste brasileira em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017.



\*Expressão utilizada pela artista, não sendo possível definir em que região do país ou mesmo se sua localização se desdobra entre cidades de outros países ou continentes.

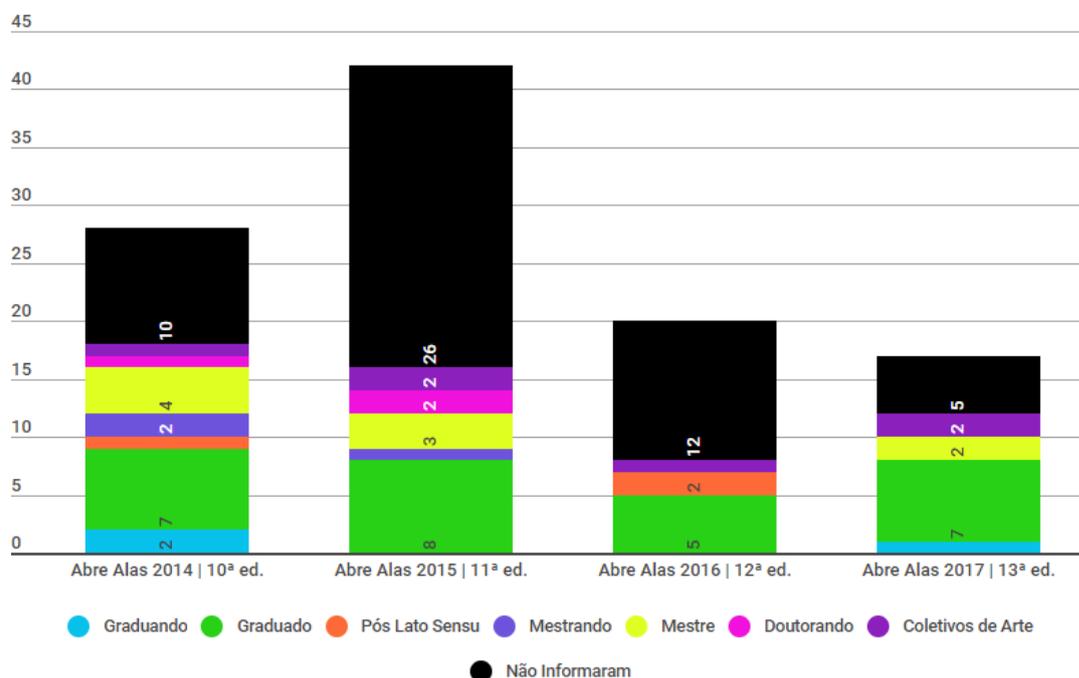
Nos gráficos 2, 3 e 4 percebe-se que dos 107 artistas e coletivos selecionados pelo *Abre Alas* nos anos de 2014 a 2017, 25 não indicaram em que países viviam; porém, 70 participantes indicaram o Brasil como seu país de moradia e atuação, o que nos leva a crer que o edital de exposição da galeria A Gentil Carioca não seja internacionalizado, sendo concorrido, preferencialmente por artistas brasileiros e que vivem no país. Apenas seis dos artistas selecionados declararam viver entre o Brasil e outros países, e, igualmente, somente seis dos artistas participantes nas quatro edições da mostra não residiam no país. Dos 75 artistas (gráfico 3)<sup>110</sup> que informaram sobre sua residência no Brasil, 64 vivem/viviam na região Sudeste do país, e nenhum dos artistas da mostra residia e trabalhava na região Norte. Dos artistas que residiam e trabalhavam na região Sudeste do Brasil, 25 moravam na cidade do Rio de Janeiro, enquanto mais 2 artistas viviam em trânsito entre o Rio de Janeiro e outros países (gráfico 4). Entre os demais, 27 revelavam como localização a cidade de São Paulo e outros 3 tratavam da vivência na capital paulistana e em outro país. Mais 2 artistas indicavam

<sup>110</sup> Um dos artistas indicou uma vida entre o Brasil e a Bélgica, sem mencionar em que cidade brasileira se situava quando no país, portanto, nas tabelas 3 e 4, esse artista tem seus dados somados aos daqueles que não trouxeram tais informações.

o trânsito entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, outros 2 viviam em cidades nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, enquanto uma falava de uma circulação entre o Rio de Janeiro e “outras cidades”, não mencionando quais. Portanto, dos 64 artistas que fixaram suas residências e trabalho na região Sudeste do Brasil, 62 deles, mais da metade do número total de artistas selecionados nas quatro edições da mostra (107), localizavam-se em duas das principais capitais econômicas e culturais do país, Rio de Janeiro e São Paulo.

Além de informações sobre idade e localização geográfica, as biografias resumidas dos artistas possibilitaram a apuração de dados acerca da escolaridade dos mesmos. A partir dessas informações foi possível construir o gráfico 5, em que consta o grau de escolaridade dos artistas selecionados nas quatro edições em questão.

Gráfico 5: Escolaridade dos artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017.



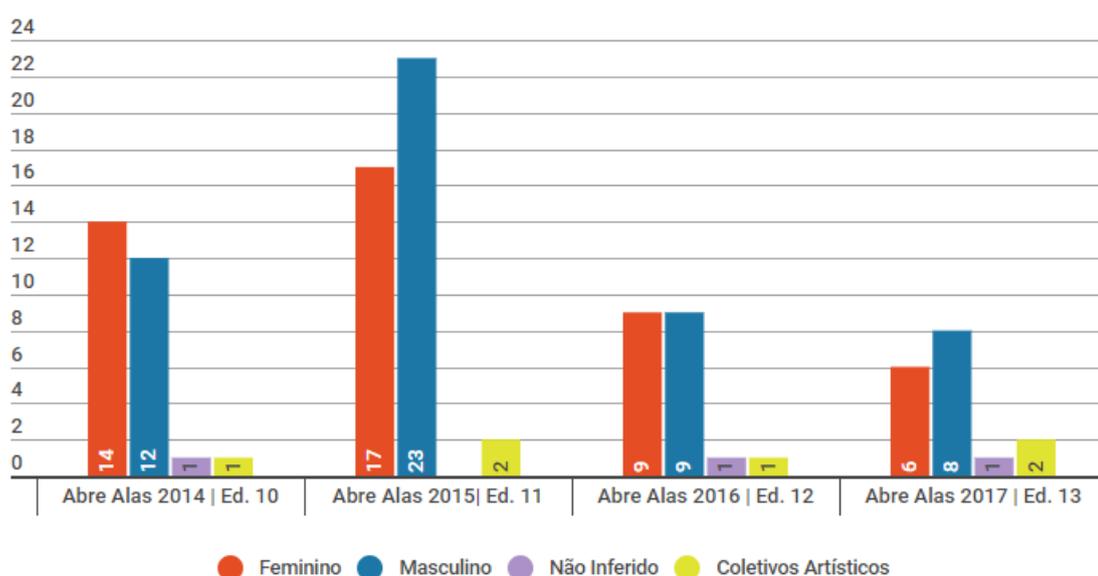
Os dados compilados no gráfico 5 mostram que dos 48 artistas que forneceram informações sobre sua formação, 3 cursavam a graduação, 27 tinham graduação completa e 18 possuíam cursos *stricto* ou *lato sensu* concluídos ou em andamento.

Os dados sobre o gênero<sup>111</sup> dos artistas selecionados pelos júris do *Abre Alas* foram

<sup>111</sup> Opta-se aqui pela utilização do conceito de gênero ao invés de sexo, pois, parte-se da noção de que o sexo não determina a sexualidade e que gênero dá conta de um sistema de relações que também pode incluir o sexo. Faz-se, portanto, coro junto de Joan Scott que, em *Genre: Une Catégorie Utile D'analyse Historique*, escreveu:

compilados a partir de seus nomes e dos artigos, masculinos ou femininos, que usavam para se auto referirem em suas biografias reduzidas. Alguns catálogos trazem textos críticos que também foram utilizados para a construção dos dados sobre gênero. Em um dos casos, o catálogo apresentava os textos em português e inglês, sendo possível um maior controle acerca dos dados inferidos sobre gênero. Ainda assim, há casos em que não foi possível inferir o gênero dos artistas (casos apresentados aqui através da categoria “não inferido”)<sup>112</sup>. O gráfico 6 apresenta os dados obtidos acerca do gênero.

Gráfico 6: Artistas selecionados pelo Abre Alas entre 2014 e 2017 de acordo com o gênero.



“Le genre est, [...], une catégorie sociale imposée sur un corps sexué. Avec la prolifération des études des sexes et de la sexualité, le genre est devenu un mot particulièrement utile, car il offre un moyen de distinguer la pratique sexuelle des rôles sexuels assignés aux femmes et aux hommes. Bien que les chercheurs reconnaissent le rapport entre le sexe et (ce que les sociologues de la famille ont appelé) les “rôles sexuels”, ces chercheurs ne posent pas entre les deux un lien simple ou direct. L’usage de “genre” met l’accent sur tout un système de relations qui peut inclure le sexe, mais il n’est pas directement déterminé par le sexe ni ne détermine directement la sexualité” (SCOTT, 1988, p. 129-130). [Livre tradução do autor: “O gênero é, [...], uma categoria social imposta a um corpo sexuado. Com a proliferação de estudos de gênero e sexualidade, o gênero tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece uma maneira de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais para mulheres e homens. Embora os pesquisadores reconheçam a relação entre sexo e (o que os sociólogos familiares chamaram) de “papéis sexuais”, esses pesquisadores não apresentam uma ligação simples ou direta entre os dois. O uso do “gênero” enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo ou determina diretamente a sexualidade]. Trazer a diferença entre o número de participantes masculinos e femininos em eventos artísticos voltados a *ovens artistas*, implica também pensar sobre a distribuição social do poder bem como de uma possível diferenciação no processo de legitimação de tais atores sociais, sendo eles homens ou mulheres. Tratar de *ovens artistas* poderia abarcar igualmente homens e mulheres, mas não necessariamente as condições de legitimação de homens e mulheres é a mesma. Essa discussão é extensa e vale mais que uma nota de rodapé. Por não ser o foco da pesquisa não será aprofundada, mas será referida sempre que esclareça pontos dessa pesquisa.

<sup>112</sup> Um desses casos classificados como não inferido, é de Lyz Parayzo, artista participante da edição de 2017 do *Abre Alas*. Um rápido olhar apenas por seu nome pode constatar uma indeterminação, mas sua minibiografia em português no catálogo descreve: “atualmente é graduando em Licenciatura em Teatro”. Contudo, a tradução para o inglês traz o seguinte: “She is currently graduating in Theatre”, fato que contribui para que Lyz Parayzo seja classificadx como não inferidx.

Os dados do gráfico 6 indicam que dos 101 artistas selecionados pelos júris da mostra em foco (excetuando os coletivos de arte), 03 não tiveram seu gênero inferido, 46 são do gênero feminino e 52 do gênero masculino. Não havendo, portanto, uma diferença notável na participação dos gêneros masculino e feminino, o que não ocorre em todos os editais analisados, nem em todas as instituições do mundo artístico, como veremos adiante. O dado pode ser um indicativo das mudanças que ocorrem atualmente no mundo artístico relativamente à participação do gênero feminino.

#### 4.2.2 Novíssimos

Fundado em 13 de janeiro de 1937<sup>113</sup>, com o intuito de “[...] participar ativamente do processo de desenvolvimento cultural harmônico [...]” (DA SILVA, 2013, p. 05) do Brasil, o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), instituição voltada ao ensino de línguas que abriga uma galeria de arte, promove desde 1962 o salão *Novíssimos*, “[...] a mais antiga e respeitada mostra de jovens artistas do Rio de Janeiro”<sup>114</sup>, criada pelo crítico de arte Marc Berkowitz. Pensada nos moldes dos salões de artes plásticas, a mostra ocorre anualmente e “[...] tem como objetivo divulgar a produção de arte de seu tempo”<sup>115</sup>.

A relevância do *Novíssimos* resulta da atuação da instituição para promover as artes visuais<sup>116</sup>. A publicação comemorativa dos 75 anos de existência do IBEU registra:

O IBEU pode se orgulhar de ser, sem nenhuma dúvida, a mais antiga instituição cultural privada a realizar ininterruptamente mostras de arte no país, pois a Fundação Bienal de São Paulo foi criada no início dos anos 50 e os Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo começaram suas atividades no final da década de 1940 (REIS e PRADILLA, 2013, p. 11).

---

<sup>113</sup> “[...] em assembléia que contou com a presença de uma centena de pessoas - entre elas personalidades de destaque da vida política e intelectual brasileiras, como Oswaldo Aranha, Assis Chateaubriand, Herbert Moses, Abgar Renault, Vital Brazil, Austregésilo de Athayde, Gilberto Freyre e Afrânio Peixoto - na sala de conferências do Palácio Itamarati, nasce o Instituto Brasil-Estados Unidos”. (IBEU, 1997, p. 7).

<sup>114</sup> REDAÇÃO. “Outras Notas”. In: DASARTES. Rio de Janeiro: vol. 51, agosto de 2016.

<sup>115</sup> Disponível em: <<http://ww2.IBEU.org.br/sou-IBEU/galeria-de-arte/>>. Acesso em 21 de janeiro de 2017.

<sup>116</sup> A galeria IBEU pode ser tomada espaço importante para a constituição de um novo cenário artístico na cidade do Rio de Janeiro. Sua atuação garantiu espaço a artistas não consagrados até aquele momento, na virada dos anos de 1930 para os de 1940. Auxiliando, assim, a circulação de ideias que diferiam dos cânones artísticos até então impostos. Pesquisa relevante sobre este debate é a dissertação de mestrado: *Instituto Brasil-Estados Unidos: Uma Experiência no Campo Artístico Carioca* (2009), de Tarcila Soares Formiga.

A importância do Instituto no contexto cultural brasileiro é tal que, artistas como Alberto Guignard, Alfredo Volpi, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, que se sobressaíram no movimento modernista brasileiro, participaram de exposições promovidas pelo IBEU. Além desses nomes, Athos Bulcão realizou, com incentivo do IBEU, a segunda exposição individual de sua carreira, e em 1948 o IBEU organizou a sua primeira exposição internacional, contando com a obra de Alexander Calder, que foi apresentada por Jean-Paul Sartre e Henrique Mindlin<sup>117</sup>.

Dentro dessa perspectiva de incentivo às artes e à cultura, em 1962 foi realizada a primeira edição do *Novíssimos*, chamado na ocasião de *Alguns Novos*, exibindo obras de Anna Bella Geiger entre os artistas selecionados. No entanto, acompanhando a linha do tempo de exposições promovidas pela Galeria IBEU<sup>118</sup>, é possível ver que, embora tenha sido a única exposição com este nome na história da galeria, ela funciona como um mito de origem do *Novíssimos*. Outras mostras com enfoque na produção de *jovens artistas* ocorreram, como: *Artistas Novos da Bahia*, realizada em 1963. De todo modo, só em 1967 que o adjetivo: *novíssimos*, é empregado para dar nome a uma exposição da galeria, com a realização de *7 Novíssimos*, que em sua primeira edição contou com Ivens Machado, sendo esta a primeira vez que o artista exibiu publicamente as suas obras (REIS e PRADILLA, 2013, p. 18). Em 1969, a exposição chamou-se apenas *Novíssimos*. Todavia, atentando à referida linha do tempo das exposições, percebe-se que nos anos subsequentes a mostra apresenta-se com outros nomes como *Valores Novos*, realizada em diferentes anos na década de 1970. Fato é que na narrativa institucional, mesmo tendo distintos nomes ao longo das décadas, todas estas mostras com foco sobre *jovens artistas* fazem parte de um mesmo histórico, que atualmente torna o salão *Novíssimos* uma das mostras mais antigas do Brasil voltada para a produção de *jovens artistas*<sup>119</sup>.

O longo histórico da mostra e os nomes que por ela passaram como Márcia X, Gabriela Machado, Divino Sobral, entre outros, de reconhecida atuação no cenário artístico

---

<sup>117</sup> Informações encontradas em: “IBEU nas Artes Plásticas 60 anos - Começo e História”. In: REINALDIM, Ivair e MACHADO, Renata Pinheiro (Orgs.). Instituto Brasil-Estados Unidos, 1937-2012 - Uma Instituição e suas Histórias de Dedicção às Artes. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 2013.

<sup>118</sup> A referida linha do tempo pode ser encontrada em: REINALDIM, Ivair e MACHADO, Renata Pinheiro (Orgs.). Instituto Brasil-Estados Unidos, 1937-2012 - Uma Instituição e suas Histórias de Dedicção às Artes. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 2013.

<sup>119</sup> Porém, vale demarcar que sob este título, a exposição ocorre anualmente desde 1985, com exceção do ano de 2015, em que não foi realizada.

brasileiro, tornam o *Novíssimos* relevante para a compreensão do significado que o universo da arte dá aos *jovens artistas*.

No texto curatorial para a mostra *7 Novíssimos*, de 1967, Marc Berkowitz elucida os objetivos da exposição do seguinte modo:

Os sete novos artistas desta exposição não formam um grupo, não pertencem a uma escola, não seguem a mesma tendência. São sete jovens de talento, cada qual à procura de seu próprio caminho. O que os une, além de sua juventude, é o nível qualitativo atingido por cada um. O seu denominador comum é a seriedade de suas pesquisas. São gravadores, desenhistas e pintores, são autênticos representantes dessa juventude de hoje, consciente de enorme responsabilidade e disposta a lidar com ela (Marc Berkowitz *apud* REIS, Paulo e PRADILLA, Ileana, 2013, p. 18).

No edital da edição de 2016, na *45ª edição do Salão de Artes Visuais Novíssimos*, era possível ver que o objetivo não diferia daquele indicado por Berkowitz: “[...] reconhecer e estimular a produção de novos artistas, e com isso apresentar um recorte do que vem sendo produzido no campo da arte contemporânea brasileira, em suas variadas vertentes”<sup>120</sup>. Na ocasião, a exposição ganhou destaque na revista *DASartes* e o curador da Galeria IBEU e do *Novíssimos*, Cesar Kiraly afirmou que:

O *Novíssimos* não é, necessariamente, jovem, mas está se estabelecendo no circuito de arte contemporânea. A preferência é por artistas que ainda não tenham feito a primeira individual e ainda não sejam representados [por galerias]. Além disso, queremos que o trabalho faça parte de um processo em que as ferramentas já são dominadas, que o artista esteja começando a falar com fluência a língua que se propôs. É muito entusiasmante procurar por isso (Cesar Kiraly *apud* REDAÇÃO, 2016, p. 12, acréscimo nosso).

Quais os requisitos para concorrer a um lugar entre os selecionados *Novíssimos*? No edital, que resultou na exposição em 2016, as inscrições foram abertas e gratuitas para artistas brasileiros e estrangeiros – nesse caso, com a exigência de que residam no Brasil há no mínimo dois anos. No caso do *Novíssimos*, claramente, há interesse em privilegiar artistas residentes no Brasil. Os candidatos deveriam preencher a ficha de inscrição disponível no *site* da galeria, a ser enviada através de endereço de e-mail, adjunta de:

---

<sup>120</sup> Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B4jKmpqOp-E3LW5tQ0d4MW1RNkk/view>>. Acesso em 23 de janeiro de 2017.

- 3 imagens de trabalhos recentes (a partir de 2014), inéditos (não apresentados em exposições anteriores ou concomitantes ao período de seleção e exposição) e que não estejam em processo de venda/negociação com galerias e/ou colecionadores particulares. Todas as imagens enviadas no e-mail devem conter: dimensões da obra, título, material utilizado e o ano de execução da obra.

- Além das imagens, é necessário incluir no e-mail: pequeno texto sobre os trabalhos inscritos, currículo (com participações em exposições e eventos nos últimos 5 anos) e portfólio (arquivo em pdf/Word contendo imagens de trabalhos representativos da produção do artista).<sup>121</sup>

O edital especificava, ainda, quais as dimensões máximas para propostas de trabalhos bidimensionais e tridimensionais, além de indicar os suportes que deveriam ser usados no caso de inscrições com obras sonoras e de vídeo<sup>122</sup>. No edital encontravam-se, também, informações sobre a seleção para a mostra, que ocorreu em duas etapas: uma baseada na ficha de inscrição, currículo, imagens das obras e portfólio dos artistas, e a segunda contando com a avaliação *in loco* das obras inscritas, pela comissão julgadora, no espaço da Galeria IBEU. Para esta avaliação, de acordo com o regulamento, os artistas deveriam arcar inteiramente com os custos de transporte das obras sem qualquer garantia de que suas obras participariam da exposição, sendo exibidas apenas as obras selecionadas pela comissão julgadora. Naquela edição, o conceito curatorial da exposição também ficou a cargo da comissão, não sendo permitida a presença dos artistas nem mesmo na montagem da exposição (sendo necessário que especificassem os modos de montagem das obras antecipadamente). Os custos de transporte, possíveis danos aos trabalhos e a comercialização das obras expostas ficavam a cargo dos artistas selecionados.

No evento promovido pelo IBEU, a competição não se limita à seleção das obras para a mostra. Os artistas competem entre si desde a seleção até o dia da abertura da exposição, quando é anunciado o artista vencedor, que ganha a realização de uma exposição individual na Galeria IBEU no ano subsequente. Em caso de empate, as exposições individuais ocorrem simultaneamente. Ao final, o(s) artista(s) vencedor(es) ainda devem doar uma obra, de escolha da comissão julgadora, para o acervo do IBEU.

Como o *Abre Alas*, o *Novíssimos* garante condições de exibição dos trabalhos dos artistas selecionados em um espaço com visibilidade no cenário artístico brasileiro. Entretanto, do mesmo modo, os gastos com a produção e o transporte das obras, também são

---

<sup>121</sup> Edital de seleção do *Novíssimos* edição de 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B4jKmpqQp-E3LW5tQ0d4MW1RNkk/view>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

<sup>122</sup> O edital não trazia especificidades para propostas artísticas de linguagem performática.

responsabilidade dos artistas. Apesar dos custos, os(as/xs) *jovens artistas* demonstram interesse em participar da exposição, que, nesse sentido, parece atuar, efetivamente, como um espaço de reconhecimento de novos talentos.

Na edição de 2014, houve 106 inscrições, resultando em 16 selecionados (15,09% do total de inscritos); a edição de 2016 contou com 206 inscritos, dos quais 12 participaram da exposição (5,82% do total de inscritos naquela edição da mostra). A partir desses dados, obtidos junto à Galeria IBEU, é possível perceber o interesse dos(as/xs) *jovens artistas* em participarem da mostra, que segundo texto institucional publicado no catálogo da edição de 2014, desde 1962 “[...] já lançou, até 2013, 582 artistas”. Somando-se a este número, os artistas selecionados para participar da mostra em 2014, 2016 e 2017, estima-se que em 55 anos, 621 *jovens artistas* participaram da exposição promovida pelo IBEU.

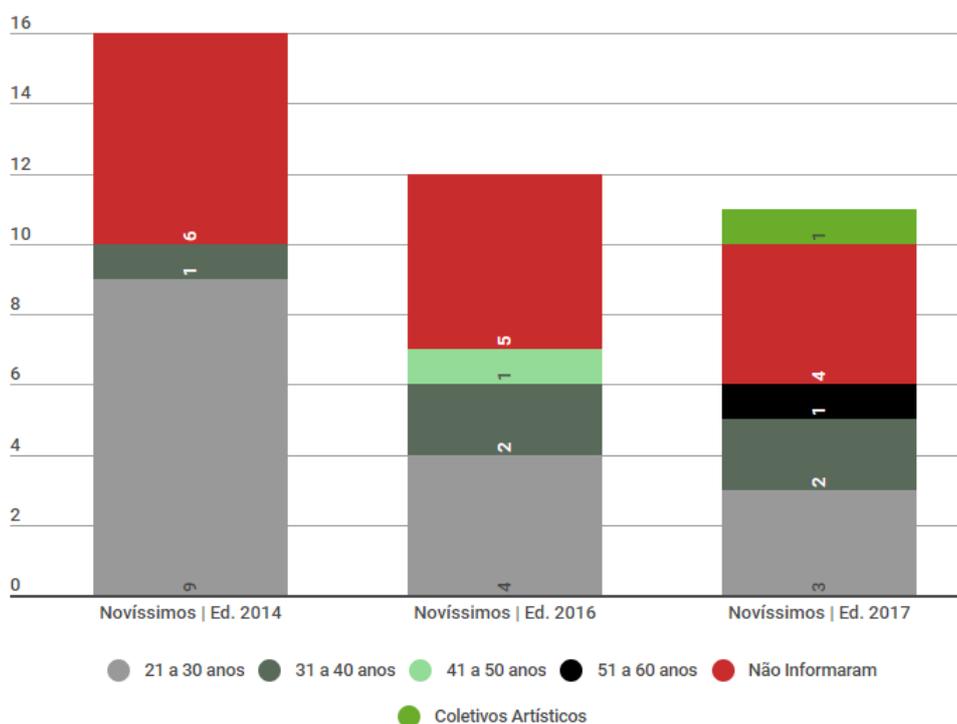
Quem são os(as/xs) *jovens artistas* selecionados pelo *Novíssimos*? A fim de obter respostas, as edições de 2014, 2016 e 2017 da exposição serão aqui analisadas, já que a mostra não foi realizada em 2015<sup>123</sup>. O *Novíssimos* também conta com catálogos a cada edição, sendo possível através deles obter dados sobre os artistas selecionados no momento em que participaram da exposição. Entretanto, como o número de artistas selecionados para participarem da mostra nos três anos aqui analisados soma apenas 39, as informações que interessam a esta pesquisa, sobre idade, gênero, localização geográfica e formação dos participantes, são mais incipientes.

Após a coleta e análise de dados foi possível construir o gráfico 7, em que é possível observar a idade média dos artistas selecionados para a exposição *Novíssimos*, no período analisado.

---

<sup>123</sup> Segundo informações obtidas junto à Galeria IBEU, 2015 não contou com uma edição do *Novíssimos* por conta de reformas no espaço expositivo.

Gráfico 7: Idade média dos artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017.

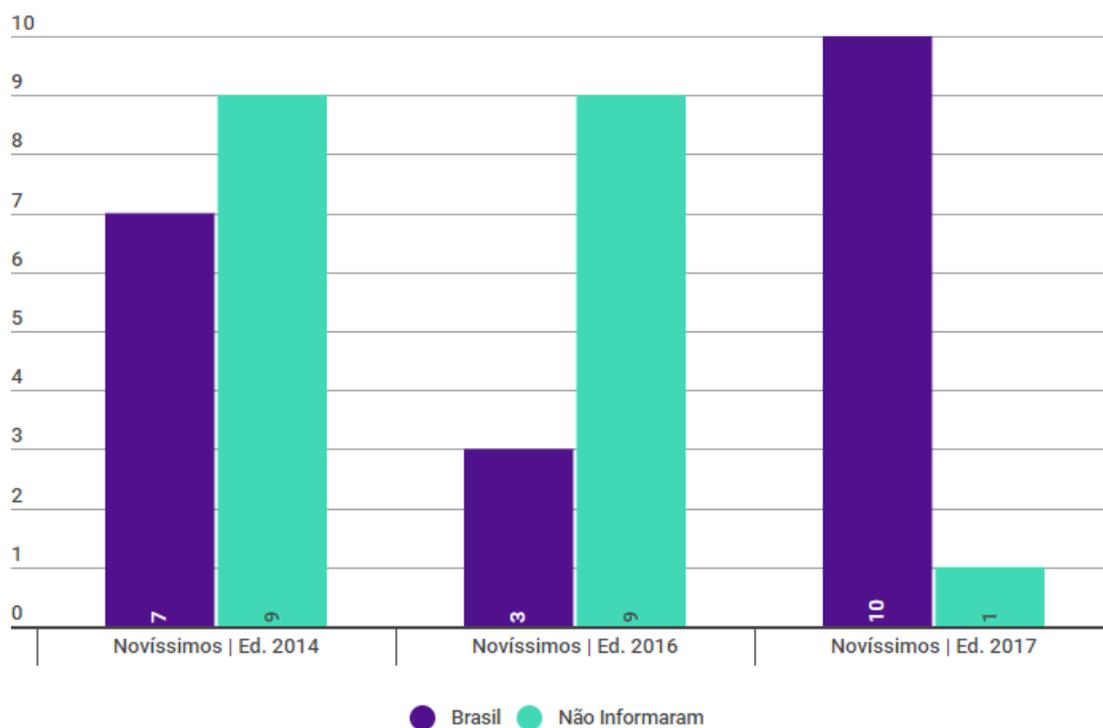


Embora 15 dos participantes nas três edições abarcadas nessa pesquisa não tenham fornecido informação sobre sua idade (somando a estes uma dupla de artistas, tomada aqui como coletivo), observamos que 16 artistas participantes da mostra se encontravam na faixa de 21 a 30 anos, 5 na faixa de 31 a 40 anos, 1 na faixa de 41 e 50 anos e 1 na faixa de 51 a 60 anos. Na faixa entre 25 e 35 anos encontram-se 15 artistas. Comparando com a mostra *Abre Alas*, vale a pergunta: seria o *Novíssimos* voltado a artistas mais jovens em termos etários? Talvez seja esta uma explicação para que no *Novíssimos* haja uma diferença em favor de artistas abaixo dos 31 anos de idade comparativamente ao *Abre Alas* e outros editais que serão aqui analisados.

Antes de prosseguir com a análise dos dados, é preciso trazer novamente a fala do curador da galeria e do *Novíssimos*, Cesar Kiraly. Na revista *DASartes*, Kiraly afirmou que: “[...] a preferência é por artistas que ainda não tenham feito a primeira individual e ainda não sejam representados [por galerias]” (Cesar Kiraly *apud* REDAÇÃO, 2016, p. 12, acréscimo nosso). Este perfil indicaria a primazia por artistas com carreiras tão iniciais que nem teriam, no geral, realizado exposições individuais. A análise das biografias dos artistas publicadas nos catálogos da exposição nos anos analisados demonstra que, dos 39 artistas, 12 (30,7%) dos selecionados pelo *Novíssimos* já haviam realizado exposições individuais – um dos artistas destacava, inclusive, que tinha sua obra em quatro acervos. Na mesma entrevista, Kiraly assinalou: “[...] queremos que o trabalho faça parte de um processo em que as

ferramentas já são dominadas, que o artista esteja começando a falar com fluência a língua que se propôs”<sup>124</sup>. Há, deste modo, na fala do curador uma dupla sinalização: de um lado a instituição tem interesse em *jovens artistas* que ainda não tenham exposto suas obras individualmente e, de outro lado, busca artistas que tenham “domínio” e controle sobre suas linguagens artísticas. Esse critério exige uma avaliação subjetiva por parte dos profissionais do júri e indica que os artistas selecionados devem ser iniciantes, mas não necessariamente inexperientes.

Gráfico 8: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017.



<sup>124</sup> Ibidem, p. 12.

Gráfico 9: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017.

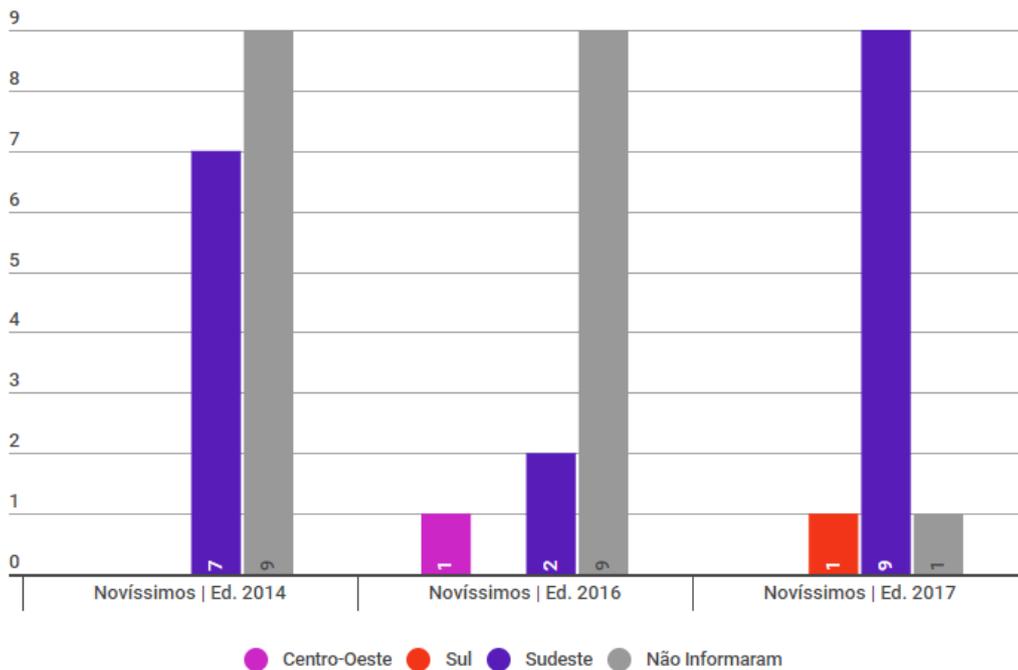
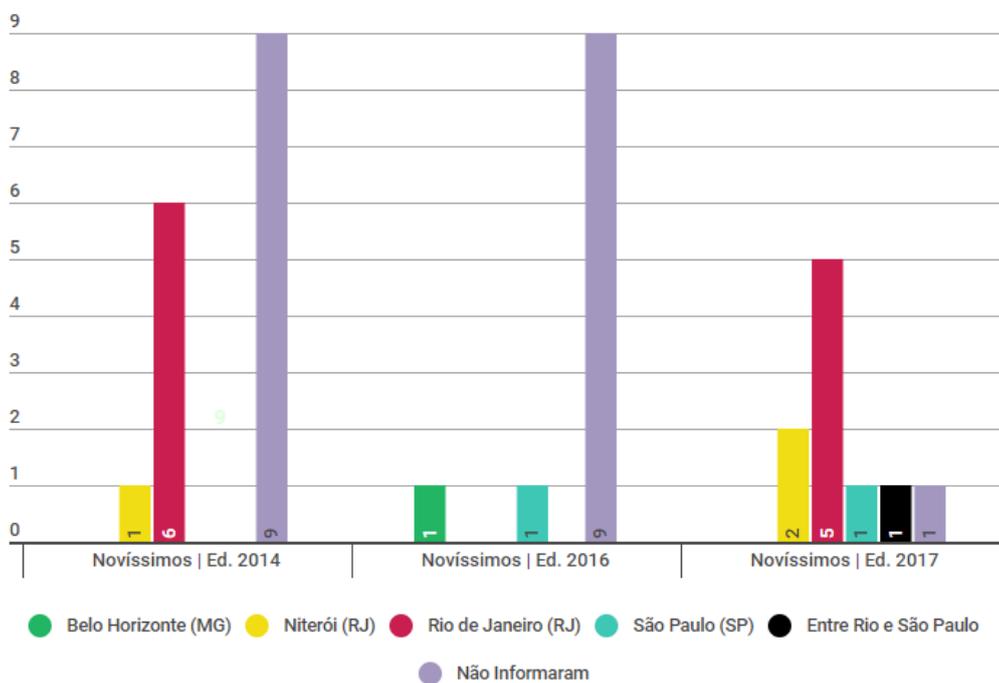


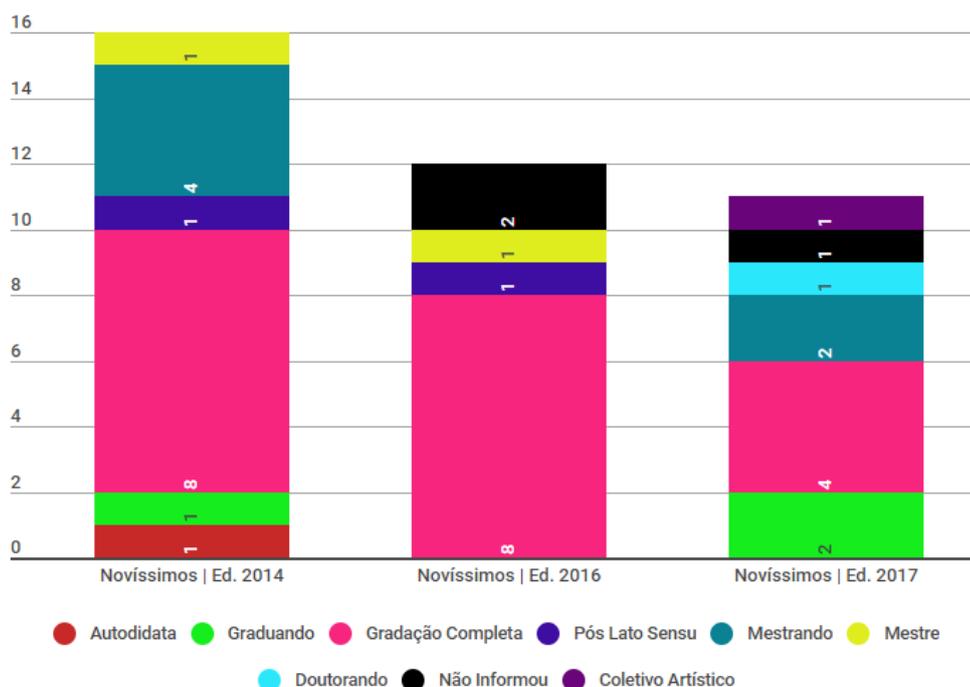
Gráfico 10: Cidades do Sudeste brasileiro em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pela mostra Novíssimos em 2014, 2016 e 2017.



Os gráficos 8, 9 e 10 demonstram a localização geográfica dos artistas participantes do *Novíssimos*. A partir deles é possível constatar que dos 39 artistas, 20 residiam e trabalhavam no Brasil (gráfico 8)<sup>125</sup>. Destes, 18 apontavam sua localização na região Sudeste do Brasil e apenas um na região Centro-Oeste e mais um na região Sul (gráfico 9). Entre os artistas que indicaram o Sudeste como lugar de residência, 11 moravam na cidade do Rio de Janeiro, 3 no estado do Rio de Janeiro e uma entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (gráfico 10). Note-se que apesar de ser um edital aberto a inscrições de artistas provenientes de todos os estados brasileiros, a maior parte dos artistas selecionados pelos júris do *Novíssimos* viviam/vivem e trabalhavam/trabalham na cidade do Rio de Janeiro.

O gráfico 11, a seguir, apresenta a compilação dos dados relativos a escolaridade dos artistas selecionados pelo *Novíssimos*. Dos demais 35 artistas selecionados pelo *Novíssimos*, que informaram sua escolaridade nos catálogos, 20 eram graduados, 3 cursavam a graduação, 2 tinham realizado cursos *lato sensu*, 6 eram mestrandos, 2 mestres e uma doutoranda. Somente um artista, na edição de 2014, se declarou autodidata.

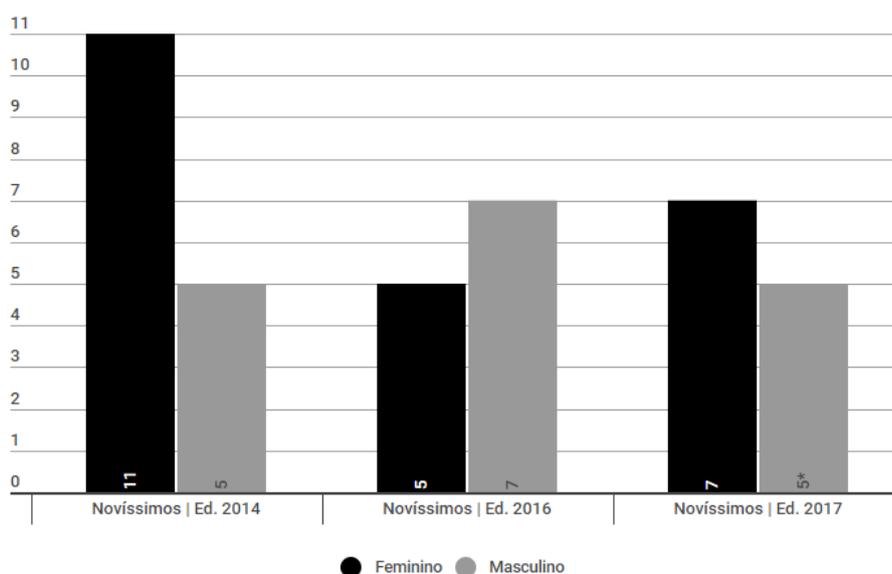
Gráfico 11: Escolaridade dos artistas selecionados pela mostra *Novíssimos* em 2014, 2016 e 2017.



<sup>125</sup> Na edição de 2017, o dado acerca da localização geográfica apresentado nos gráficos 8, 9 e 10, conta com um artista que não forneceu esta informação. Trata-se da dupla de artistas aqui compreendida como um coletivo artístico.

Em relação ao gênero dos selecionados pela *Novíssimos*, observa-se que o número de participantes do gênero feminino (23, que representam 57,5% do total de artistas) supera ligeiramente aqueles classificados como do gênero masculino (17, que representam 42,5% do total de artistas, incluindo os artistas que formam/formavam o coletivo participante na edição de 2017 do *Novíssimos*). Mais uma vez percebe-se que a presença do gênero feminino é visível entre os *jovens artistas*.

Gráfico 12: Artistas selecionados pela mostra *Novíssimos* em 2014, 2016 e 2017 de acordo com o gênero.



\* A dupla de artistas participantes da edição de 2017 do *Novíssimos* é composta por dois artistas classificados como do gênero masculino, por isso suas informações constam nesta compilação.

### 4.2.3 Prêmio PIPA

Assim como a exposição *Abre Alas*, o *Prêmio PIPA* foi instituído recentemente. Criado em 2010, mediante parceria entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e a Investidor Profissional (IP), empresa independente de gestão de recursos, o *PIPA* é uma premiação que não conta com incentivos fiscais governamentais. Em quase uma década de existência, o *PIPA* vem consolidando sua relevância e passou por algumas mudanças. Em 2010, chamava-se *Prêmio Investidor Profissional de Arte*, por isso, a sigla *PIPA*. Naquela ocasião era possível ler em seu regulamento:

Iniciativa da Investidor Profissional Gestão de Recursos, sob coordenação do Instituto Investidor Profissional em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, o Prêmio Investidor Profissional de Arte - PIPA foi concebido para divulgar a Arte, Artistas no Brasil e a cidade do Rio de Janeiro, estimulando a produção nacional de arte contemporânea<sup>126</sup>.

Como observamos no caso do *Abre Alas* e do *Novíssimos*, o *PIPA* tem foco em artistas brasileiros, não havendo aparentemente o objetivo de internacionalizar a premiação. Além disso, no caso do *PIPA*, o fato de ser promovido por uma empresa de investimentos e um museu tem causado constrangimento e tentativas de distinguir o prêmio de seus aspectos empresariais e econômicos – mas não de uma noção de empreendedorismo. Para o catálogo da edição de 2016 da premiação, o presidente do Conselho do Instituto PIPA, Roberto Vinhaes, escreveu sobre o prêmio: “sempre independente e até mesmo avesso a recursos públicos, a mensagem é clara: projetos que bem pensados e estruturados, podem tornar-se sustentáveis no longo prazo através da iniciativa privada. É uma questão de gestão e paixão” (2016:13). Destarte, de *Prêmio Investidor Profissional de Arte*, seu nome passou a ser somente *PIPA*. Além disso, a Investidor Profissional não mais gere o prêmio, mas sim o Instituto PIPA. Essas mudanças aparecem no regulamento da premiação na edição de 2017: “O Prêmio PIPA é uma iniciativa do Instituto PIPA em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-Rio. Foi concebido para divulgar a arte, artistas no Brasil e a cidade do Rio de Janeiro, estimulando a produção nacional de arte contemporânea”<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> REGULAMENTO DO PRÊMIO INVESTIDOR PROFISSIONAL DE ARTE - PIPA, 2010. Disponível em: <[http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA\\_SITE.pdf](http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA_SITE.pdf)>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

<sup>127</sup> Regulamento do Prêmio PIPA 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/regulamento-do-premio-pipa-2017/>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

A imagem 2, a seguir, traz o diagrama de funcionamento da premiação:

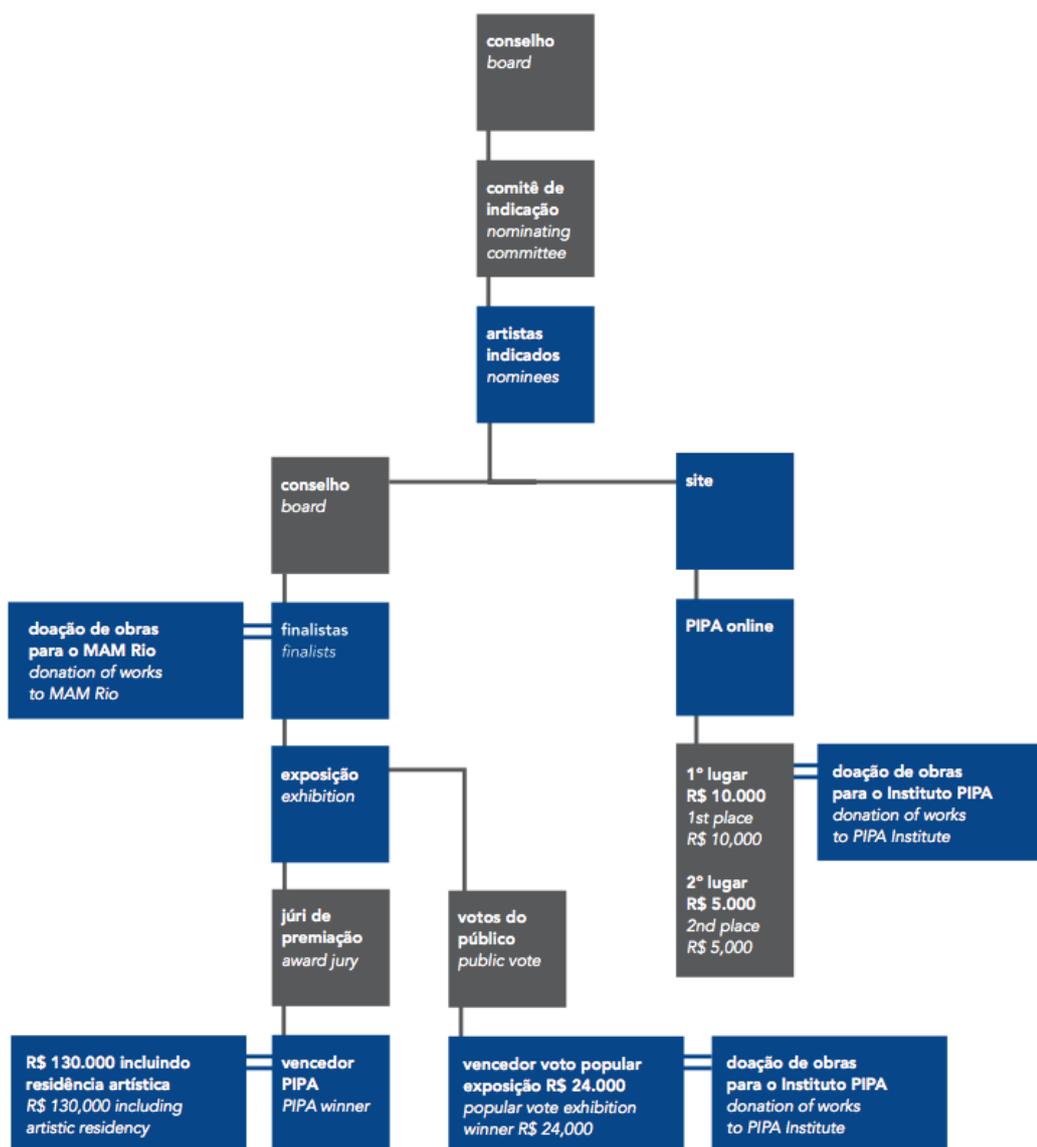


Imagem 2: Diagrama de Funcionamento do Prêmio PIPA<sup>128</sup>.

Como se vê, a instância superior do prêmio é o Conselho do PIPA, que em 2017 contou com 8 membros – três representantes do Instituto PIPA, dois representantes do MAM-Rio e três conselheiros convidados, esses últimos sendo alterados anualmente<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Disponível em: <<http://www.premiopia.com/pipa-2017/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

<sup>129</sup> Desde 2010, primeiro ano do prêmio, a composição do Conselho do PIPA possui uma distribuição semelhante. Naquele ano, o Conselho contou com sete membros, dois representantes da IP Capital Partners, dois do MAM-Rio e três conselheiros convidados. Disponível em: <<http://www.premiopia.com/conselho-2017/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

Entre suas responsabilidades, o conselho seleciona os membros do Comitê de Indicação e do Júri de Premiação. O Comitê de Indicação é a instância abaixo do Conselho, que fica com a responsabilidade de indicar os artistas que concorrerão na premiação. Em 2010, o Comitê de Indicação contou com 32 pessoas, e em 2017 esse Comitê contou com 25 membros<sup>130</sup>. A atribuição de cada um dos membros do Comitê de Indicação, em 2010, foi indicar até cinco “artistas brasileiros revelação para participar do PIPA”<sup>131</sup>. Em 2017, porém, houve diminuição do número de artistas indicados por cada um dos membros do Comitê de Indicação para “até 3 (três) indicações de artistas com qualificação para participar do Prêmio PIPA”<sup>132</sup>. Há uma clara alteração na forma de se referir aos(as/xs) artistas que serão indicados(as/xs) à premiação, o que será melhor explicitado à frente. Como nos casos dos júris de seleção dos editais de exposições coletivas, acima analisados, o conjunto de profissionais responsáveis pela seleção dos artistas, no caso do *PIPA*, é integrado por diferentes profissionais do circuito artístico: críticos, curadores, colecionadores e galeristas<sup>133</sup>.

Após a indicação dos nomes, a coordenação do *PIPA* entra em contato com indicados e apresenta as condições de participação, como exigências e prazos<sup>134</sup>. Os(as/xs) artistas indicados(as/xs) que concordam em participar da premiação ganham páginas em português e inglês no site do *PIPA*. Além disso, é produzido um vídeo sobre o artista indicado, acerca de seu trabalho e trajetória, que é disponibilizado no já mencionado site. No catálogo de cada edição do prêmio, os artistas e suas obras também são apresentados. O site do *PIPA* se pretende uma importante plataforma de pesquisa sobre a produção artística contemporânea do Brasil. Oferece, portanto, inúmeras informações sobre os(as/xs) artistas que concorrem ao prêmio, os profissionais que integram o comitê de indicação e o conselho, além de apresentar, atualmente, textos do curador do prêmio, Luiz Camillo Osorio, e uma agenda

---

<sup>130</sup> Dos 25 membros de 2017, de acordo com as informações do site do prêmio, treze deles com atuação e moradia na região Sudeste do Brasil, quatro na região Sul, um na região Norte, um na região Centro-Oeste e mais seis que vivem em outros países. Assim, é possível argumentar em favor de uma concentração na região Sudeste brasileira. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/02/comite-de-indicacao-2017/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

<sup>131</sup> REGULAMENTO DO PRÊMIO INVESTIDOR PROFISSIONAL DE ARTE - PIPA, 2010. Disponível em: <[http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA\\_SITE.pdf](http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA_SITE.pdf)>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

<sup>132</sup> REGULAMENTO DO PRÊMIO PIPA 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/regulamento-do-premio-pipa-2017/>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

<sup>133</sup> Galeristas que participam do comitê de indicação do PIPA não podem indicar artistas que com quem tenham vínculos comerciais.

<sup>134</sup> A necessidade de aceitação da participação no prêmio é, de fato, aplicada. A edição de 2010 do prêmio contou com 101 indicados dos quais 88 decidiram participar, já em 2011/12 foram os indicados e 73 os participantes. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2011/12/conheca-o-perfil-dos-participantes-indicados-ao-pipa-2010-e-2011/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

cultural com exposições e outros eventos ligados ao mundo artístico.

O *PIPA* possui três prêmios, o *Prêmio PIPA* (principal premiação), o *PIPA Voto Popular* e o *PIPA Online*. Cada membro do Conselho do PIPA tem como diretriz escolher quatro finalistas tomando como referência a quantidade de indicações recebidas. Após as votações que ocorrem internamente, definem-se os quatro artistas finalistas, os quais concorrem ao prêmio principal. Os(as/xs) artistas finalistas apresentam, então, “[...] obra(s) de sua autoria, de preferência mas não necessariamente inédita(s), para a exposição que será realizada no MAM-Rio”<sup>135</sup>, sendo aceitas obras em qualquer linguagem artística. Após a exposição, o Júri de Premiação decide qual deles ganhará o prêmio principal, e a partir da votação do público que visitou a exposição, é escolhido o vencedor da categoria *PIPA Voto Popular*. Em paralelo, pela *internet*, ocorrem as votações para a escolha dos artistas vencedores do *PIPA Online*. Pode acontecer de o mesmo artista ganhar todas as categorias da premiação.

A fim de fomentar a crítica de arte, na edição de 2017 do *PIPA* cada um dos finalistas, que já ganhavam destaque na publicação impressa da premiação, ganharam o direito de escolher um crítico de arte, que recebeu um *pró labore* para produzir o texto crítico sobre eles e suas obras para o catálogo. Além do texto produzido por um crítico de arte de sua escolha, o regulamento do prêmio em 2017 assegurou a cada um dos quatro finalistas:

4.3.2) Doação de R\$12.000,00 (doze mil Reais), entregue entre o momento em que o artista for anunciado como finalista e a montagem da exposição.

4.3.2.1) Este valor será considerado parte do valor total da doação a receber, para o caso dos finalistas que vencerem as categorias PIPA ou Voto Popular Exposição<sup>136</sup>.

O(a/x) artista vencedor(a/x) do *PIPA Voto Popular*, escolhido por maioria dos votos do público da exposição realizada no MAM-Rio, tem como prêmio uma “4.4.1) doação adicional de R\$12.000,00 (doze mil Reais) implicando num total de R\$ 24.000,00 (vinte e quatro mil Reais) dado que já terá recebido R\$ 12.000 como finalista”<sup>137</sup>. O(a/x)

<sup>135</sup> Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/regulamento-do-premio-pipa-2017/>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017. Além disso, cabe dizer que entre 2009 e 2015, Luiz Camillo Osorio atuou como curador do MAM-Rio, atualmente é curador do Instituto PIPA, além de professor do departamento de filosofia da PUC-Rio. Em 2016, Fernando Cocchiarale assumiu o posto de curador do museu.

<sup>136</sup> Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/regulamento-do-premio-pipa-2017/>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

<sup>137</sup> Ibidem. Regulamento PIPA 2017.

vencedor(a/x) dessa categoria doa uma obra sua para o acervo do Instituto PIPA.

Já o(a/x) vencedor(a/x) do *Prêmio PIPA*, na categoria principal da premiação, é escolhido pelo Júri de Premiação tendo como base o portfólio dos(as/xs) artistas, “na(s) obra(s) apresentada(s) na exposição do Prêmio PIPA no MAM-Rio, e no prêmio a ser recebido”<sup>138</sup>. Este(a/x) vencedor(a/x), recebe como prêmios:

4.5.1) Doação adicional no valor de R\$ 118.000,00 (cento e dezoito mil Reais), dos quais parte será utilizada para financiar a participação, por três meses, no programa de residência artística da Residency Unlimited, em Nova York, Estados Unidos da América<sup>139</sup>.

4.5.2) A composição do valor acima (item 4.5.1), com o valor de R\$ 12.000 (doze mil Reais), do item 4.3.2 (referente ao status de finalista) perfazem um total de R\$ 130.000 (cento e trinta mil Reais).

4.5.3) O benefício definido pelo Conselho e a doação não podem ser desmembrados, salvo em desistência ou impedimento do vencedor, caso em que o beneficiário será decidido pelo Conselheiro e membro do Júri de Premiação – Luiz Camillo Osorio.

4.5.4) Caso o vencedor do PIPA seja um coletivo, um dos integrantes deve ser escolhido, pelo próprio coletivo, para participar no programa de residência artística, e o valor em dinheiro deve ser dividido entre todos os integrantes<sup>140</sup>.

Outra premiação abarcada pelo *PIPA*, o *PIPA Online*, também teve início no ano de 2010, porém foi efetivamente criado depois das demais premiações. Naquele ano, os artistas que vencessem as demais categorias não poderiam acumular o prêmio com a vitória do *PIPA Online*, termo que foi alterado. Atualmente essa categoria do prêmio permite que todos os artistas indicados ao prêmio a ela concorram, desde que aceitem seus termos de participação. Em 2010, o processo seletivo desta categoria foi realizado através de votação do público na página do *PIPA*, no site *Facebook*. Em 2012, a votação passou a ser feita em dois turnos. Neste segundo formato de votação, o vencedor foi aquele que obteve mais votos no segundo turno, quando a votação foi zerada e reiniciada. Já em 2017, com a votação em dois turnos e no próprio site do prêmio, os artistas que passaram para a segunda etapa do prêmio foram aqueles que receberam um mínimo de 500 votos. O(a/x) artista mais votado(a/x) recebe um valor de dez mil reais e o segundo mais votado ganha cinco mil reais. Caso nenhum artista receba um mínimo de 500 votos no primeiro turno, a edição do prêmio fica sem vencedor, e

---

<sup>138</sup> Ibidem. Regulamento PIPA 2017.

<sup>139</sup> Essa residência artística oferecida ao vencedor da categoria principal já teve como destino diferentes instituições.

<sup>140</sup> Ibidem. Regulamento PIPA 2017.

caso um único artista receba 500 votos ou mais, no primeiro turno de votações, pode ser indicado vencedor sem a realização de um segundo turno, decisão que parece ficar a cargo do Conselho do PIPA.

O *PIPA Online* aparentemente acolhe a participação do público da premiação<sup>141</sup>. Em 2010, o somatório dos votos dados aos artistas concorrentes chegou a 3.987, tendo a artista vencedora, Ana Paula Oliveira, recebido 517 votos<sup>142</sup>. Atualmente, 500 votos são a exigência mínima para a realização do processo seletivo. Em 2016<sup>143</sup>, 63 artistas concorreram no primeiro turno, tendo 10 deles obtido o mínimo de 500 votos<sup>144</sup>.

Além das etapas descritas, destaca-se aqui um item do regulamento que define outras obrigatoriedades dos artistas premiados. Os vencedores de todas as categorias, incluindo aquele que obtém o segundo lugar do *PIPA Online*, têm por obrigação doar uma obra de sua autoria ao Instituto PIPA, enquanto os quatro finalistas do prêmio principal devem doar obras para o MAM-Rio. Estas doações obrigatórias têm caráter cumulativo. Assim, caso um artista seja vencedor do *PIPA* e do *PIPA Voto Popular*, deve doar mais de uma obra às instituições promotoras da premiação. Conforme o presidente do Conselho do Instituto PIPA, Roberto Vinhaes, pretende-se “[...] fazer anualmente uma exposição do vencedor do Prêmio PIPA no ano anterior e uma com as novas aquisições do Instituto PIPA” (2016, p. 17). Essa prática não é exclusiva do *PIPA*. O *Novíssimos* também inclui doação de obras ao acervo do IBEU. Algumas das residências artísticas, como veremos no próximo capítulo, exigem a doação de obras dos artistas selecionados. Essa prática é tão importante para o artista, que passa a ter sua obra no acervo de museus e outras instituições, como para as próprias instituições, pois contribui para a continuidade da aquisição de obras contemporâneas para os acervos, em

---

<sup>141</sup> A edição do *PIPA Online* em 2017 contou com grande controvérsia nas redes sociais, pois um artista, que até o penúltimo dia da votação se encontrava em terceiro lugar, recebeu em algumas horas uma centena de votos que o colocou em primeiro lugar, tendo obtido o maior prêmio legado por esta categoria do *Prêmio PIPA*. Além disso, as duas artistas que estavam em primeiro e segundo lugar, mas que ao final das votações ficaram em segundo e terceiro lugar, sofreram ataques racistas e machistas nas redes sociais. Fato é, que após esta virada do artista que ganhou o principal prêmio do *PIPA Online*, críticos, artistas e demais profissionais das artes tomaram as redes sociais buscando explicações para o ocorrido, já que alguns atribuíam ao vencedor, votos angariados através de mecanismos que fraudam votações em ambiente virtual e/ou votos que teriam sido dados ao artista em questão por indivíduos racistas e machistas que teriam tentado e logrado que as artistas atacadas não conseguissem a vitória na premiação. A organização do *PIPA* se manifestou e negou que tenha ocorrido fraude nas votações.

<sup>142</sup> Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/pipa-online-2010/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

<sup>143</sup> Durante a escrita deste trabalho o regulamento da edição de 2017 acabara de ser lançado, por isso, alguns dados são remetidos ao ano de 2016.

<sup>144</sup> Os 10 artistas em questão foram para o segundo turno do processo seletivo, que contou com uma semana para votação – enquanto a primeira edição em 2010, feita em apenas um turno, contou com 69 dias para votação. O segundo turno da edição de 2016 contou, então, com aproximadamente 10.700 votos, nele o primeiro colocado recebeu 3.789 votos. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pipa-online-2016/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

geral, carentes de recursos para adquirir obras e manter a atualização de seus acervos.

A despeito da repercussão, ou não, do *Prêmio PIPA*, o principal fator que o torna foco desta pesquisa, é o emprego frequente das categorias: revelação, carreira recente, juventude, nos textos que apresentam o prêmio, tanto nas versões impressas quanto em seu site. Porém, ao longo do tempo o público vem problematizando o uso que os promotores da premiação fazem de tais categorias, que vêm sendo repensadas e por vezes alteradas pelos organizadores do prêmio. Quando lançado em 2010, o regulamento do prêmio tinha dois critérios que deveriam nortear as escolhas dos artistas que seriam indicados pelo comitê responsável:

- (i) Deverá **ser um artista revelação**, porém ainda não consagrado, ficando a critério do próprio Indicador avaliar e definir o que lhe pareça revelação.
- (ii) A produção artística do Indicado desde o início de 2009 [grifo nosso]<sup>145</sup>.

Naquele ano, a ideia de artista revelação acabou sendo alvo de críticas negativas por parte do público. O termo revelar tem como sentido: tornar conhecido, mostrar-se. Todavia, observando os artistas indicados ao prêmio naquela edição, era possível perceber que nem todos estavam sendo efetivamente *revelados*, sendo já conhecidos no universo artístico brasileiro. Na ocasião, Luiz Camillo Osorio escreveu em seu texto para o catálogo que

A diversidade da lista dos artistas indicados mostrou o quanto é relativa a noção de “trajetória recente”, observada no regulamento do PIPA, quando referida à esfera artística. Não há objetividade cabível nesta discussão, mas perspectivas de observação que mudam de acordo com as variáveis privilegiadas por cada um: o valor do prêmio, o número de exposições, a idade do artista, sua projeção internacional etc. Um dos objetivos iniciais do PIPA foi evitar as “panelinhas” e mostrar a pluralidade da produção brasileira (OSORIO, 2010, p. 13).

Apesar de relativa, a noção de *trajetória recente* permanece orientando as ações do prêmio. No texto de apresentação o *PIPA*, em seu site, verifica-se que a sua missão é: “[...] divulgar a arte, artistas no Brasil, e o MAM-Rio, e de estimular a produção nacional de arte contemporânea, motivando e apoiando novos artistas brasileiros (não necessariamente jovens)”. Enquanto entre seus objetivos é possível ler: “O objetivo do PIPA é premiar e

---

<sup>145</sup> REGULAMENTO DO PRÊMIO INVESTIDOR PROFISSIONAL DE ARTE - PIPA, 2010. Disponível em: <[http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA\\_SITE.pdf](http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA_SITE.pdf)>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

consagrar artistas que já vem se destacando por seus trabalhos, já conhecidos no mercado de arte brasileiro e não para descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. É uma premiação”<sup>146</sup>. É nesse sentido que a categoria *jovem artista* se torna complexa. Cada edital de exposição, prêmio e residência têm suas especificidades, objetivos e abrangência. Mas o fato é que os artistas selecionados pelos editais que estamos apresentando estão na sua maioria em começo de carreira.

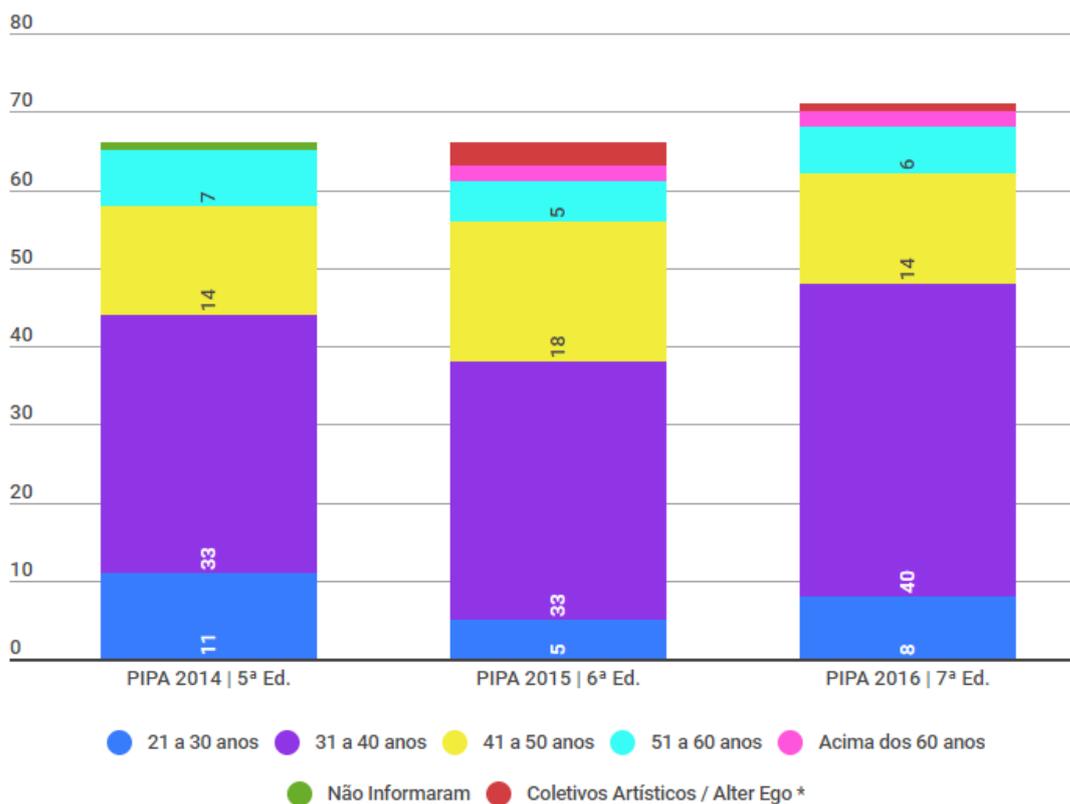
A seguir mostramos o perfil dos artistas indicados pelo Comitê do PIPA e que aceitaram concorrer aos prêmios. Este perfil foi construído com base nos catálogos das edições de 2014 à 2016 – pois o catálogo da edição de 2017 foi lançado em 18 de novembro deste ano, quando o levantamento de dados para esta pesquisa já havia sido concluído<sup>147</sup>. Ao final de cada catálogo da premiação, são apresentadas informações sobre a idade dos artistas, sua procedência geográfica, se possuem ou não representação no mercado de arte. Mesmo assim, opta-se pela construção de novos gráficos a partir dos dados encontrados nos catálogos. Desta forma, aqui serão apresentadas tabelas com os dados tais quais compilados pelos organizadores do prêmio e os gráficos construídos para esta pesquisa com base nas biografias dos artistas.

---

<sup>146</sup> Disponível em: <<http://www.premiopia.com/sobre-o-premio/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

<sup>147</sup> Aqui o regulamento de referência do PIPA utilizado para tratar dos parâmetros do prêmio foi o de 2017, como mencionado ao longo do texto. Contudo, como referido, os dados relativos aos artistas concorrentes na edição de 2017 não foram incorporados a esta pesquisa, pois quando do lançamento do catálogo já havia sido efetuada a etapa de levantamento e análise dos dados referentes aos editais analisados nesta pesquisa.

Gráfico 13: Idade média dos artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016.



\* Estes não possuem indicação etária pois nas descrições encontra-se a data de criação dos coletivos e do alter ego\*\*, mas não de seus propositores.

\*\* Fancy Violence é alter ego do artista Rodolpho Parigi que foi indicado ao prêmio através do trabalho desenvolvido por Fancy.

As três edições do *PIPA* que são foco desta análise contam com um total de 203 artistas participantes, dentre os quais três são de coletivos de arte e um alter ego<sup>148</sup>. Entre os demais 199 artistas participantes apenas uma na edição de 2014 não informou sua idade ou ano de nascimento.

Tabela 1 – Dados sobre a concentração etária dos artistas concorreram ao PIPA como apresentados pelos organizadores nos catálogos das edições de 2014 a 2016:

Faixa Etária*	PIPA   edição 2014	PIPA   edição 2015	PIPA   edição 2016
<b>20-30</b>	18%	8%	11%
<b>31-40</b>	50%	53%	57%

<sup>148</sup> Fancy Violence é tratada como um personagem que dá vida ao alter ego do artista Rodolpho Parigi. Na edição de 2015 do PIPA, a personagem foi indicada ao prêmio, assim como Parigi em 2011. Fancy tem características que a aproximam de uma mulher trans, dá corpo à obra do artista e, neste caso, tem a performance como um elemento fundamental.

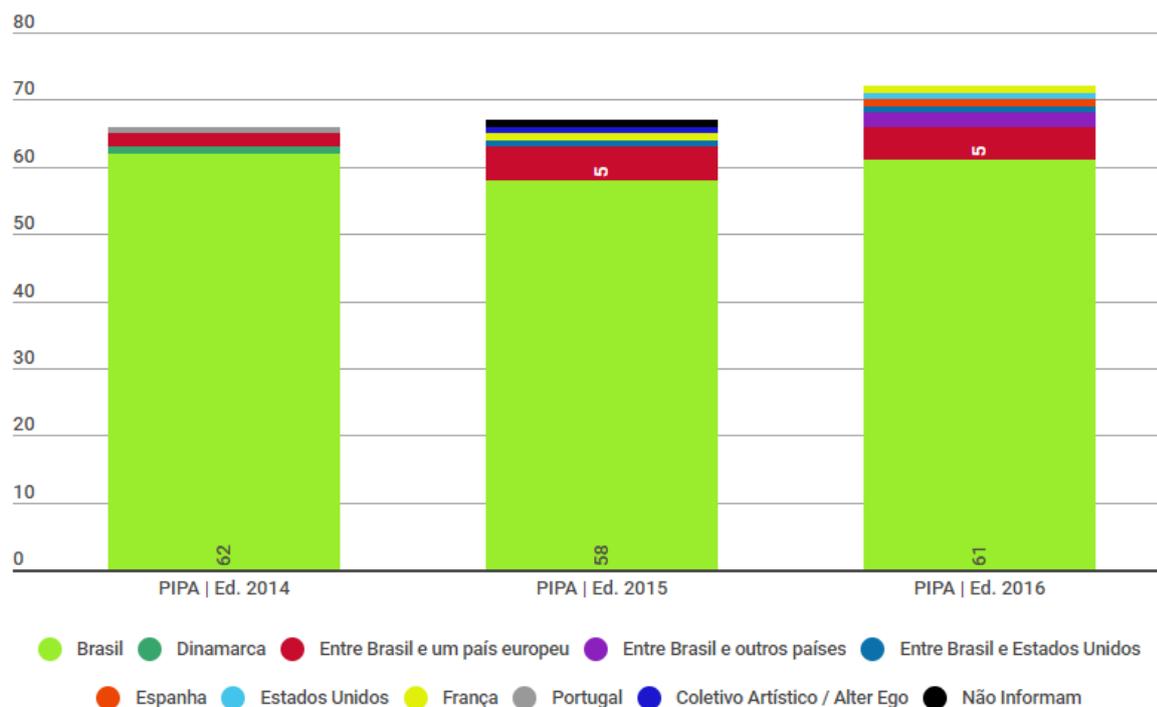
<b>41-50</b>	24%	28%	21%
<b>51-60</b>	8%	8%	7%
<b>+60</b>	-	3%	3%

\*As faixas etárias são apresentadas com a mesma divisão proposta pelos organizadores do PIPA, com exceção da primeira, que na edição de 2014 abarcava entre os 21 e os 30 anos de idade.

Os números apresentados pelos organizadores do prêmio (tabela 1) são claros: há uma concentração etária na faixa de idades que compreende os 31 e os 40 anos, que nas três edições analisadas contou com metade ou mais dos artistas participantes. Como é possível notar a partir do gráfico 13, de um total de 203 artistas participantes – excetuando-se uma única que não trouxe informações sobre seu nascimento, o alter ego Fancy Violence e os três coletivos de arte –, 106 estavam na faixa dos 31 aos 40 anos, 24 entre os 21 e os 30 anos, 46 entre os 41 e os 50 anos, 18 entre os 51 e os 60 anos e 4 tinham mais de 60 anos de idade. Agora, alterando a faixa etária, como proposto em relação aos demais editais aqui analisados, foi possível mensurar que: 80 artistas tinham idades entre os 25 e os 35 anos e 81 entre os 36 e os 45 anos.

Os dados fazem perceber que os artistas com *carreiras recentes* que são buscados pela premiação não são necessariamente jovens em termos etários. Conforme os organizadores da premiação: “o objetivo do PIPA é premiar e consagrar artistas que já vêm se destacando por seus trabalhos, já conhecidos no mercado de arte brasileiro e não descobrir novos talentos totalmente desconhecidos” (PIPA, 2016, p. 9). Efetivamente, não é possível mensurar o que signifique *carreira recente* de acordo com os critérios do *Prêmio PIPA*. Não há indicação em seus regulamentos como não há, nos catálogos do prêmio, informações sobre o tempo de carreira dos artistas que concorrem ao prêmio. Fato é que apesar de reunir um maior número de artistas e de possuir especificidades diferentes daquelas das exposições coletivas acima analisadas, como nos casos anteriores, há uma concentração de artistas que se encontram em torno dos 30 anos de idade.

Gráfico 14: Países em que viviam e trabalhavam os artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016.



\* Neste caso não há informações no catálogo sobre o artista que possui este alter ego, então, as informações criadas a respeito deste personagem não serão aqui trazidas.

Gráfico 15: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016.

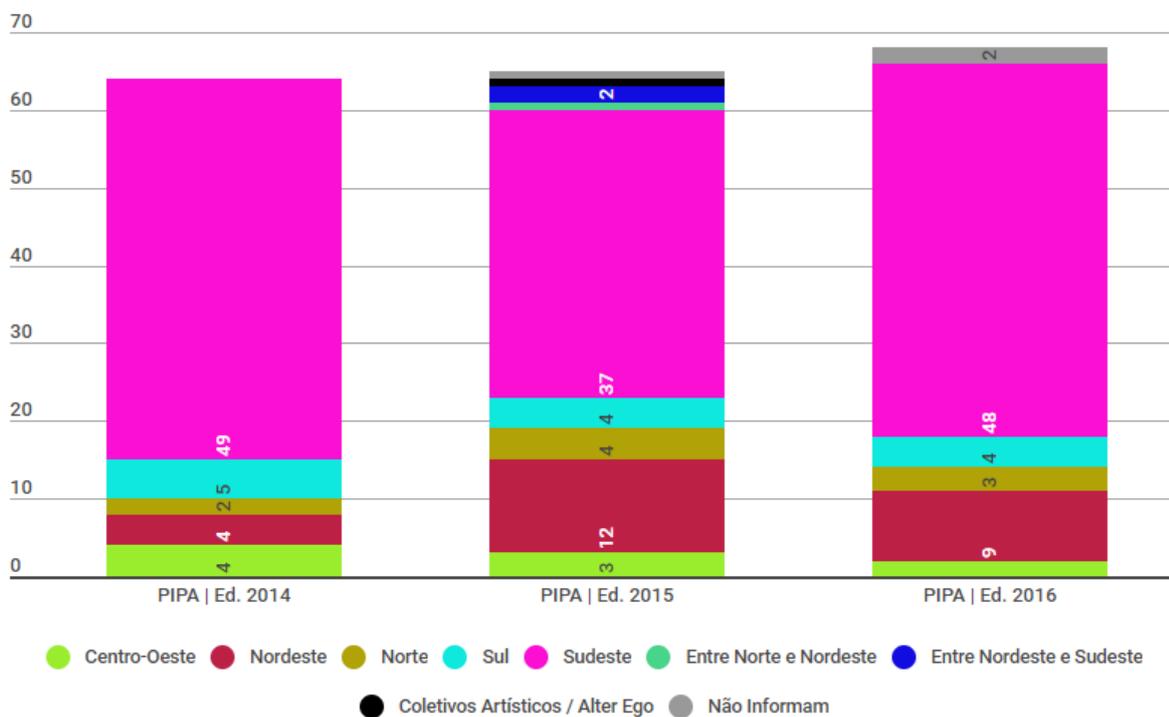


Gráfico 16: Cidades da região Sudeste brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016.



Assim como apresentam estatísticas sobre a concentração etária de seus participantes, os catálogos do *PIPA* trazem compilações sobre a localização geográfica dos artistas, mensurando entre as regiões em que residem no Brasil e aqueles que vivem no exterior (tabela 2).

Tabela 2 – Dados sobre a localização geográfica dos artistas que concorreram ao PIPA como apresentados pelos organizadores nos catálogos das edições de 2014 a 2016:

Residência (regiões)*	PIPA   edição 2014	PIPA   edição 2015	PIPA   edição 2016
Centro-Oeste	6%	5%	4%
Nordeste	8%	17%	10%
Norte	3%	5%	4%
Sudeste	73%	61%	65%
Sul	8%	6%	6%
Exterior	3%	6%	10%

\*Classificação utilizada nos catálogos do prêmio.

Em relação a localização geográfica dos artistas participantes do *PIPA*, percebe-se, como, nos demais casos, uma concentração de artistas brasileiros com residência no país. No caso do *PIPA*, 181 artistas viviam no Brasil; 14 indicaram viver em trânsito entre o Brasil e outro país; e 6 tinham residência fixa no exterior<sup>149</sup> (gráfico 14).

De 195 artistas que declararam viver no Brasil ou entre o Brasil e outros países, dois indicaram viver no país mas não em que cidade brasileira viviam. Por isso, nos gráficos 15 e 16 seus dados são somados aqueles dos artistas que não trouxeram tais informações. Desta forma, de 193 artistas residentes no Brasil, 134 viviam na região Sudeste, 25 na região Nordeste, 13 na região Sul, 9 na região Centro-Oeste e 9 na região Norte. Além desses, uma localizou-se em trânsito entre cidades do Norte e do Nordeste e 2 indicaram viver entre as regiões Nordeste e Sudeste (gráfico 15). É interessante comparar esses números com os dados trazidos pelos organizadores do prêmio, que igualmente demonstram a alta concentração de artistas participantes que vivem e trabalham na região Sudeste do Brasil (tabela 2).

Os dados apresentados nos catálogos não indicam as cidades em que residiam os artistas, informação compilada e apresentada no gráfico 16. Dos 136 artistas localizados no Sudeste, 44 residiam na cidade Rio de Janeiro; e 6 em outras localidades do estado do Rio de Janeiro, totalizando 50 pessoas nesse estado. Na cidade de São Paulo localizavam-se 66 artistas; e 9 eram de localidades do estado de São Paulo, perfazendo um total de 75 pessoas desse estado. Entre os demais, 2 indicaram viver entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, 1 entre o Rio, São Paulo e Salvador e mais 1 entre a cidade de Angra dos Reis (RJ) e a cidade de São Paulo. Assim, dos artistas situados no Sudeste do Brasil, um total de 129 artistas tinham no eixo Rio de Janeiro-São Paulo seu local de residência e trabalho, restando apenas outros 7 que viviam fora desse eixo. A concentração de artistas na região Sudeste do Brasil, e mais precisamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, pode ser indicativo de que são os lugares ideais para aqueles que buscam a construção de suas carreiras e sua legitimação no mundo artístico brasileiro. Afinal, como se argumentará à frente<sup>150</sup>, a legitimação de artistas varia de acordo com os *círculos sociais*<sup>151</sup> que os dê suporte e façam

---

<sup>149</sup> No caso do *PIPA*, um dos artistas tratava-se de um alter ego que não entra nos cálculos das tabelas que foram criadas para essa pesquisa – diferente dos coletivos de artistas que não entram nas mensurações sobre idade, mas que por trazerem informações sobre onde se situam, foram considerados na compilação acerca da localização geográfica.

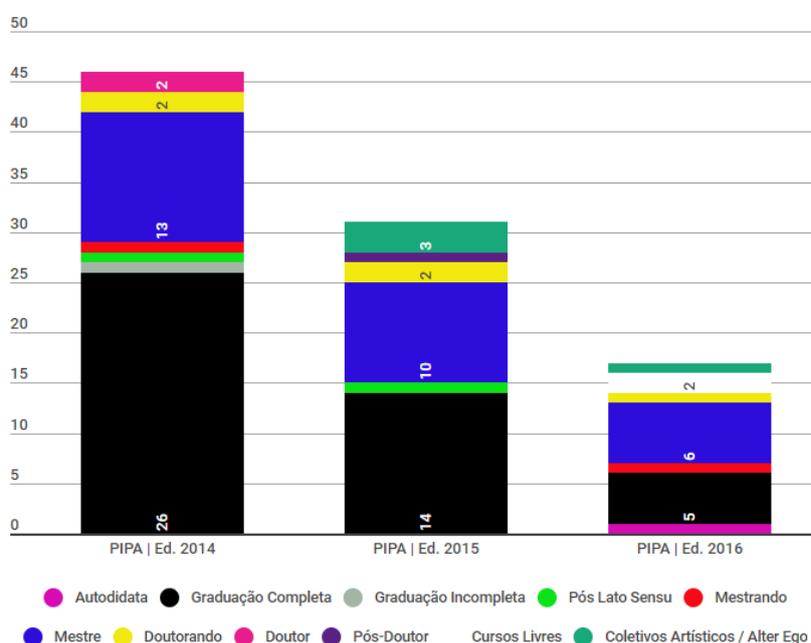
<sup>150</sup> Esse tema será aprofundado nos capítulos 6 e 7.

<sup>151</sup> Esse conceito de Georg Simmel será melhor abordado à frente no texto. No entanto, para situar o(a/x)

circular os seus nomes e suas obras.

Os catálogos do *PIPA* não fornecem informação compilada sobre a formação/escolaridade dos artistas que concorreram ao prêmio. Contudo, a partir das biografias reduzidas foi possível obter tais informações. De acordo com o gráfico 17, observa-se que 91 dos artistas forneceram tal dado. Desses, apenas um destacou que sua formação se deu a partir de cursos livres e se definiu como autodidata, outros 3 participantes também mencionaram apenas os cursos livres que cursaram, mas sem mencionar a formação escolar ou se definirem como autodidatas. Além disso, um dos artistas diz ter curso superior incompleto e os 86 artistas restantes possuíam, no mínimo, a graduação completa, 45 deles para sermos mais exatos, enquanto 41 deles já tinham concluído ou cursavam pós-graduações *lato e stricto sensu*.

Gráfico 17: Escolaridade dos artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016.



Em relação ao gênero dos artistas participantes, os catálogos do *PIPA* apontam os

---

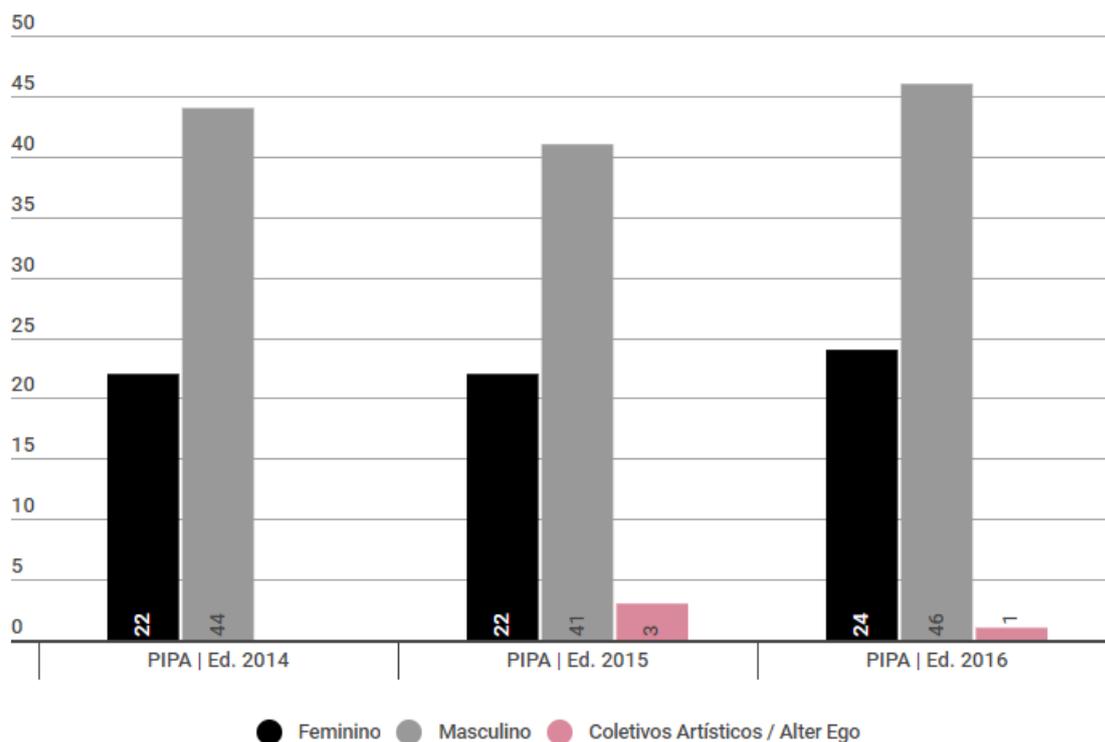
leitor(a/x), vale destacar que o teórico alemão cunhou esse conceito para pensar sobre a complexificação da vida com o advento da modernidade. Dessa forma, enquanto no período medieval um indivíduo contava com poucos *círculos sociais*, muitas vezes apenas o familiar, com o qual estabelecia relações de trabalho e até amorosas, por exemplo, nas sociedades modernas, segundo Simmel, um indivíduo possui inúmeros outros *círculos sociais* além do familiar, sendo possível que um mesmo indivíduo tenha uma multiplicidade de *círculos sociais* que se sobrepõem e contribuem para a formação de sua subjetividade e para as suas ações mais objetivas. Por exemplo, um indivíduo que trabalhe em um museu, pode criar relações com os colegas de trabalho, dos diretores aos funcionários da limpeza, além de estabelecer relações com pessoas que peguem os mesmos transportes que ele durante a ida para o trabalho, além das relações familiares e daquelas com pessoas que estudou, na faculdade, na escola, na aula de natação etc., enfim, a vida moderna compreende tantos contatos que estes *círculos* se sobrepõem formando o indivíduo, sua percepção e ações cotidianas.

seguintes dados:

Tabela 3 – Dados sobre o gênero dos artistas que concorreram ao *PIPA* como apresentados pelos organizadores do prêmio nos catálogos das edições de 2014 a 2016:

Gênero	PIPA   edição 2014	PIPA   edição 2015	PIPA   edição 2016
Feminino	33%	34%	34%
Masculino	67%	66%	66%

Gráfico 18: Artistas que concorreram ao PIPA entre 2014 e 2016 de acordo com o gênero.



No *PIPA*, é grande a discrepância entre a participação de pessoas aqui classificadas como pertencentes ao gênero masculino e ao gênero feminino. O número de participantes identificados como masculinos, 131, é quase duas vezes maior que o número de participantes do gênero feminino, 68. No que diz respeito ao gênero, o *Prêmio PIPA* se difere bastante dos outros abordados neste trabalho. Enquanto no *Abre Alas* o número de pessoas do gênero feminino ou masculino se aproxima, com pequena margem de vantagem para o gênero masculino, no *Novíssimos* o número das mulheres é ligeiramente maior. É possível que o ingresso de pessoas do gênero masculino e feminino na carreira artística venha se

modificando mais recentemente com maior entrada de pessoas do gênero feminino no mercado de arte, o que não significa, entretanto, uma igualdade de gênero. O *PIPA* é um prêmio atribuído a candidatos selecionados por um comitê de curadores, críticos etc., enquanto os outros editais aqui analisados são de inscrição livre. Teria essa escolha pesado na frequência maior de homens no *Prêmio PIPA*? No próximo capítulo, a questão de gênero será retomada e discutida a partir de bibliografia sobre o tema.

#### 4.2.4 Salão Anapolino de Arte

O *Salão Anapolino de Arte* é realizado na cidade de Anápolis, situada no interior do estado de Goiás, Centro-Oeste do país. A cidade se destaca como um polo econômico para região com uma população estimada em 370.875 habitantes, diferente dos 2.513.451 habitantes de Belo Horizonte, dos 6.498.837 de habitantes da cidade do Rio de Janeiro e dos 12.038.175 de habitantes da cidade de São Paulo<sup>152</sup>. Graças às diferenças geográfica, populacional, cultural e econômica de Anápolis em relação aos grandes centros do Sudeste brasileiro, julgamos que a apresentação dos dados relativos ao *Salão Anapolino de Arte* contribui para uma melhor avaliação dos editais analisados.

A primeira edição do *Salão Anapolino de Arte* ocorreu em 1979 com promoção da Escola de Artes de Anápolis. Hoje, o *Salão* é fomentado pela Prefeitura de Anápolis por meio de um de seus espaços culturais, a Galeria Antônio Sibasolly. Embora seja compreendido como um dos principais salões de arte do país, não há (ou não encontramos) publicação virtual ou impressa que conte sua história específica. Fato é que a iniciativa tem papel importante para a cultura local e também nacional<sup>153</sup>. No site criado para divulgar a mostra e fazer a inscrição dos artistas interessados em participar da 22ª edição do *Salão*, observa-se que ele tem por objetivo:

[...] promover as diversas manifestações das artes visuais. O evento busca estimular a produção de **juvens artistas emergentes** de Goiás e demais estados do Brasil, oferecendo ao público, aos artistas e pesquisadores do setor, a oportunidade

---

<sup>152</sup> Estimativas de habitantes das cidades de Anápolis, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo de acordo com o IBGE tendo como referência 1º de Julho de 2016. Disponível em: <[ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas\\_de\\_Populacao/Estimativas\\_2016/estimativa\\_dou\\_2016\\_20160913.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_dou_2016_20160913.pdf)>. Acesso em 11 de abril de 2017.

<sup>153</sup> Parte do histórico cultural da cidade de Anápolis pode ser compreendido através do vídeo: 30 Anos - Galeria Antônio Sibasolly. Disponível em: <<https://vimeo.com/50373713>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

de conhecer e participar de forma efetiva da produção contemporânea<sup>154</sup> [grifo nosso].

Fica evidente o objetivo do *Salão* e a sua abrangência. Diferente das demais exposições e residências artísticas aqui tratadas, esse *Salão* apresenta uma listagem com os nomes de todos os artistas que tiveram suas inscrições homologadas em seu processo de seleção. Em 2016, foram 701 inscritos, homens, mulheres e coletivos artísticos de todas as regiões do país<sup>155</sup>, dentre os quais 20 foram os selecionados (2,85% do total de inscritos). Uma demonstração efetiva de que a concorrência para ingressar nesse *Salão* voltado a *jovens artistas* é alta. Fato que parece corroborar as palavras de Paulo Henrique Silva, curador do *Salão* e da Galeria Antônio Sibasolly, em texto para o catálogo da 22ª edição do *Salão*:

Com trinta e sete anos de existência e chegando à sua vigésima segunda edição com mais de 700 artistas inscritos, não é exagero afirmar que o Salão Anapolino de Arte tornou-se referência fora do eixo Rio-São Paulo. Apresenta-se, hoje, entre os principais mecanismos de promoção da arte contemporânea no Planalto Central, e, portanto, inverte a lógica estabelecida entre centro e periferia. Os Salões regionais e geograficamente localizados no interior apontam para um novo Norte, assumindo importante papel no mapeamento da produção contemporânea do Brasil (2016, p. 3).

O interesse em participar do *Salão Anapolino de Arte* é evidente, mas quais são os processos que envolvem a inscrição, a seleção e a participação dos artistas? Como os demais eventos aqui analisados, o *Salão* também conta com um regulamento com regras próprias. Através deste edital é possível perceber que as exigências aos artistas não diferem muito dos demais editais. Como o *Abre Alas* e o *Novíssimos*, os artistas podem inscrever trabalhos de distintas linguagens artísticas:

Cada artista tem direito a inscrever até três trabalhos em uma das categorias: Desenho, Escultura, Fotografia, Gravura, Instalação, Objeto, Performance, Pintura, Videoarte e Outra; Pode, também, participar de um trabalho em grupo em outra categoria. Cabe à Comissão de Seleção determinar quais trabalhos participarão da Mostra<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/paginas/sessaoexpirada.jsf>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

<sup>155</sup> Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/files/homologadas.pdf>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

<sup>156</sup> Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/files/Regulamento.pdf>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

Além disso, como os demais eventos em foco neste capítulo, são oferecidas condições técnicas à exibição das obras e catálogo com todos os artistas selecionados para participação na mostra. Todavia, em diferença ao *Abre Alas* e ao *Novíssimos*, o *Salão Anapolino de Arte* oferece *pró labore* aos artistas selecionados. Em 2016, o valor foi de 1.000 reais, excetuando os impostos. Assim como o *Novíssimos*, há uma premiação, porém no caso do *Salão Anapolino*, quatro artistas são premiados e recebem um prêmio de aquisição de suas obras, que foi de 10.000 reais, abatidos de impostos, no referido ano. O salão goiano promove ainda uma exposição coletiva apenas com os artistas premiados, que, em 2016, tiveram por obrigatoriedade oferecer oficinas para artistas locais e participar de mesa redonda aberta ao público tratando de suas produções artísticas.

Talvez pela diferença de contexto quanto a ofertas culturais, em relação às demais cidades em que ocorrem os demais eventos aqui tratados, o *Salão Anapolino de Arte* seja tratado com maior importância e impacto em seu contexto específico. Assim, além das oficinas e da mesa redonda, há incentivo à visita de grupos escolares às exposições que dele são fruto<sup>157</sup>. Mas essa distinção em relação ao *Salão Anapolino* pode também se dar por conta dos recursos destinados à sua realização, que parecem ser maiores que o do *Abre Alas* e do *Novíssimos*. A edição de 2016 foi a maior da história do *Salão*, por ter recebido recursos do Fundo Estadual de Arte e Cultura do estado de Goiás, como um projeto aprovado pelo edital de 2015<sup>158</sup> – de fato, de acordo com as informações obtidas, até o ano de 2013 o *Salão* ocorria sem periodicidade exata, não tendo ocorrido em alguns anos<sup>159</sup>.

Para os fins desta pesquisa, foi possível obter o catálogo da 22ª edição do *Salão Anapolino de Arte*, disponível online para *download*, o material das outras edições (os currículos dos candidatos selecionados) nos foi gentilmente enviado pelos organizadores da exposição<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Em 2016, a ação educativa atingiu cerca de 4 mil alunos de escolas locais. Informação obtida através do vídeo *Melhores Momentos - Oficinas e Abertura da Mostra Ponto de Convergência* na página de Facebook do *Salão Anapolino de Arte*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salaoanapolino/>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

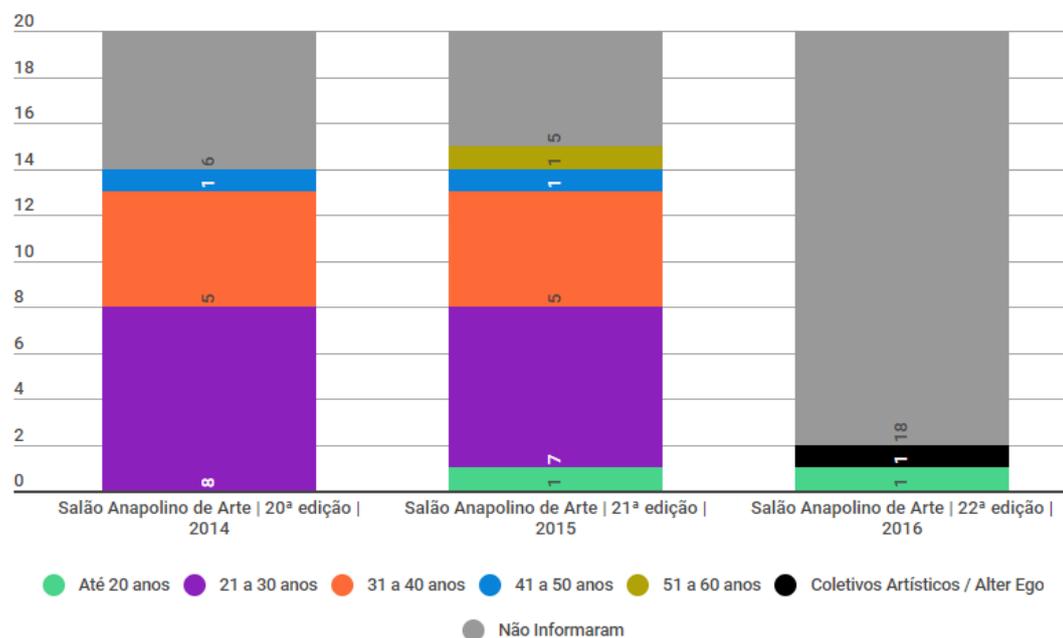
<sup>158</sup> Informação obtida através do vídeo *Divulgação das Inscrições para o 22º Salão Anapolino de Arte*, na página do Salão no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salaoanapolino/#>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

<sup>159</sup> Para mais detalhes ver: Anápolis Abre Suas Portas, em *O Popular*, matéria de Taynara Borges em 27 de Julho de 2013. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/an%C3%A1polis-abre-suas-portas-1.364927>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

<sup>160</sup> Assim como ocorrido com o *PIPA*, a edição de 2017 do *Salão Anapolino de Arte* não é aqui abarcada, pois sua realização se deu quando os dados desta pesquisa já haviam sido analisados.

O gráfico 19, a seguir, conta com a compilação dos dados referentes as idades dos artistas selecionados pelo *Salão Anapolino de Arte*.

Gráfico 19: Idade média dos artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016.



Foi possível obter dados sobre as idades de 30 artistas<sup>161</sup>. Destes 30, 15 tinham entre 21 e 30 anos; 10 entre 31 e 40 anos; 2 tinham menos de 20 anos; 2 estavam acima dos 40 anos; e, 1 tinha 55 anos. No *Salão Anapolino de Arte*, pouco mais da metade dos 30 artistas, 18 deles, estavam na faixa dos 25 aos 35 anos.

Observando a localização geográfica dos artistas selecionados pelo *Salão Anapolino de Arte*, é interessante perceber uma política do evento de valorização dos artistas da região e da cidade em que ele ocorre. De acordo com o regulamento, “[...] 5.5. Entre os 20 (vinte) trabalhos selecionados, 4 (quatro) devem ser, obrigatoriamente, de autoria de artistas goianos, sendo 2 (dois) deles anapolinos. Isto não impedirá que outros artistas goianos ou anapolinos estejam entre os outros selecionados”<sup>162</sup>. Além disso, acerca do prêmio de aquisição, “um dos 4 (quatro) prêmios oferecidos é destinado, exclusivamente, a um artista

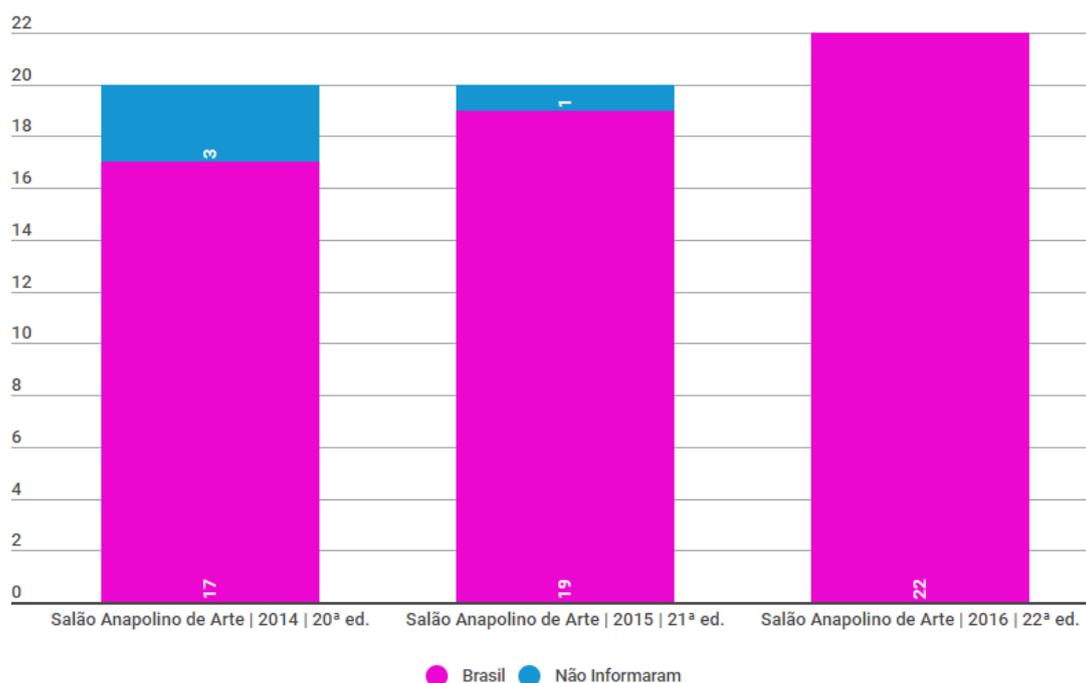
<sup>161</sup> Não foi possível obter informações sobre as idades de 29 dos artistas participantes nas três edições do *Salão Anapolino*. Além disso, entre os participantes há uma dupla de artistas, sobre os quais não se tem informações sobre suas idades, e que pode ser compreendida como um coletivo – mesmo não trazendo um nome que os defina como grupo, como é usual entre os coletivos, mas sim trazendo os nomes de seus integrantes.

<sup>162</sup> Regulamento - 22º Salão Anapolino de Arte. Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/files/Regulamento.pdf>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

goiano”<sup>163</sup>. Essa reserva mínima de vagas para artistas da região em que ocorre o *Salão* garante o maior número de participantes provenientes da região Centro-Oeste do país – dito isto, também comparativamente a outros editais aqui analisados.

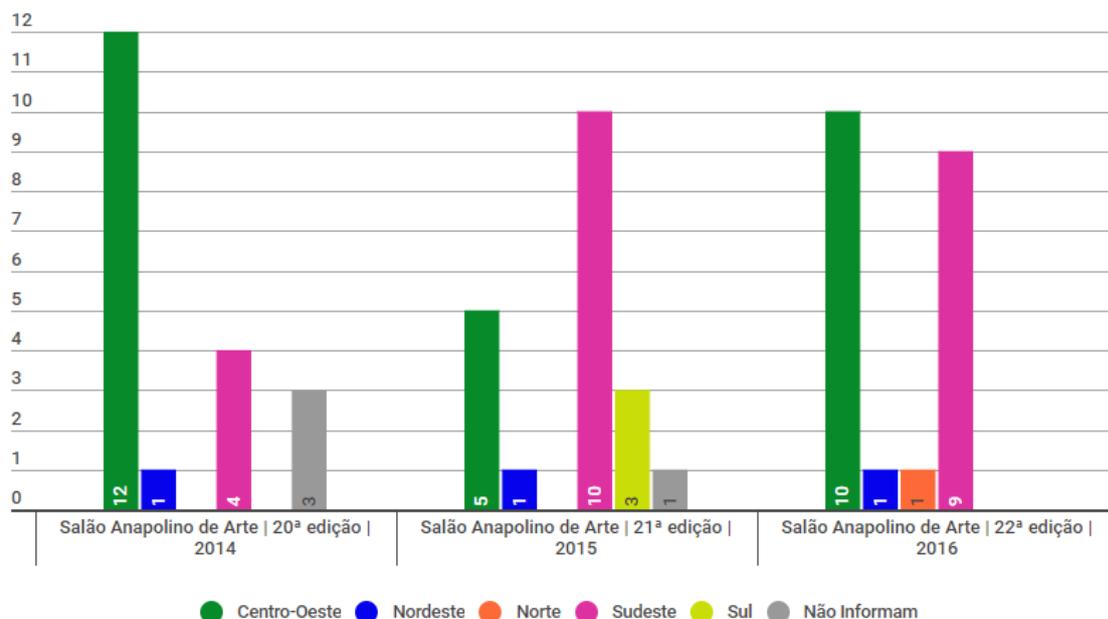
Nos gráficos 20 e 21, os artistas que compõem a dupla participante da 22ª edição do evento estão contabilizados, uma vez que os dados sobre seu local de residência foram disponibilizados no catálogo. É possível ver através do gráfico 20 que todos os artistas vivem e trabalham no Brasil. No gráfico 21, percebe-se que a maioria dos artistas, 27 no total, residiam na região Centro-Oeste do Brasil, enquanto 23 residiam na região Sudeste, 3 na região Sul, igualmente 3 na região Nordeste e apenas 1 na região Norte. A segunda região com maior número de artistas selecionados é o Sudeste (com somente 4 participantes a menos que a região Centro-Oeste), o Sul e o Nordeste tiveram 3 artistas cada um e o Norte apenas 1. A região Norte é aquela que tem o menor número de artistas selecionados neste edital e nos outros analisados.

Gráfico 20: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016.



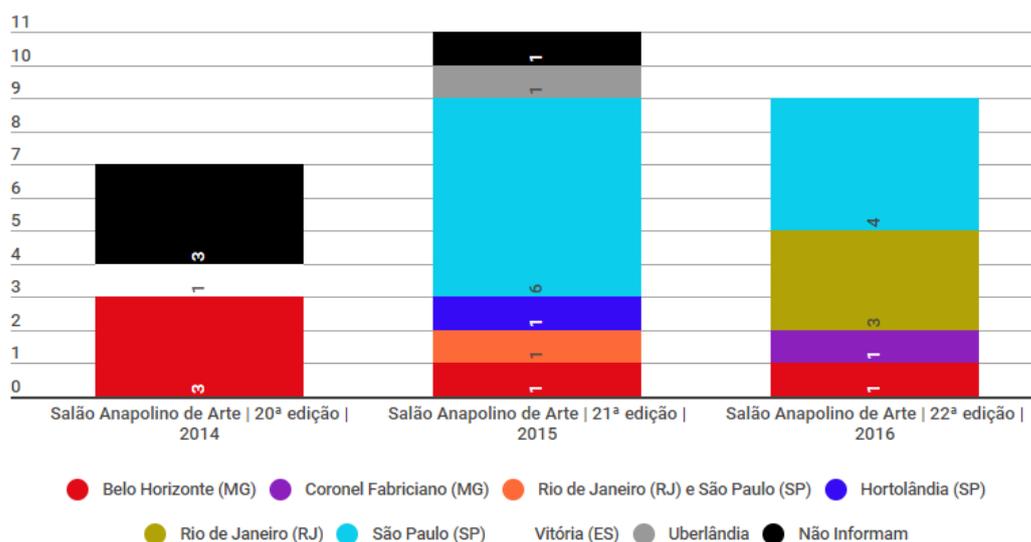
<sup>163</sup> Regulamento - 22º Salão Anapolino de Arte. Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.gov.br/salao/files/Regulamento.pdf>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

Gráfico 21: Regiões brasileiras em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016.



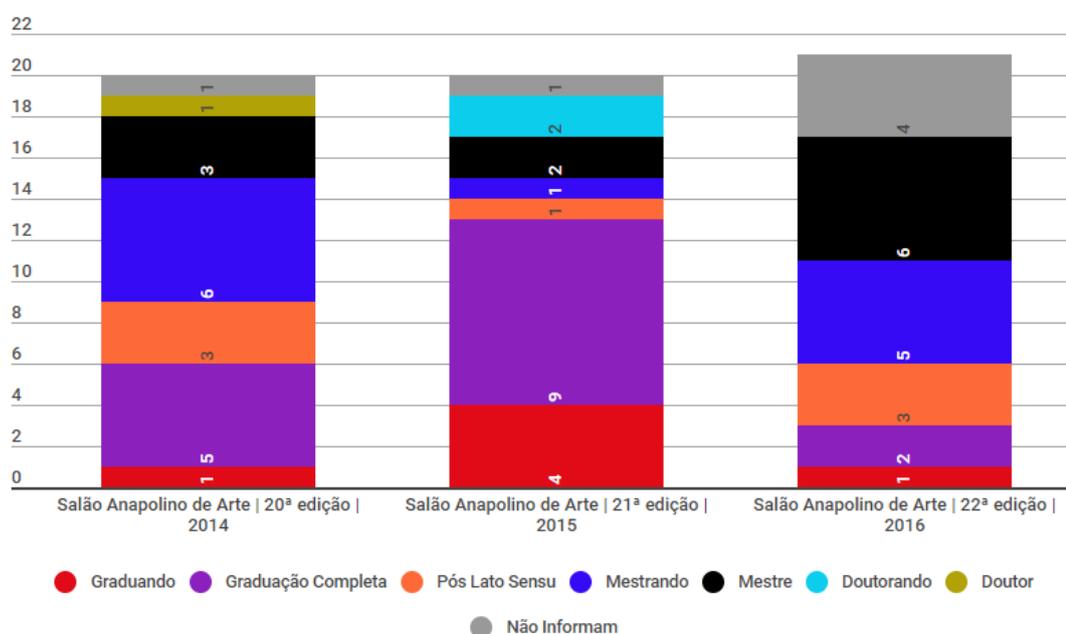
O gráfico 22, a seguir, traz informações sobre a distribuição dos artistas residentes na região Sudeste do país. Note-se que de todos os eventos analisados até aqui, este é o único que contempla o estado do Espírito Santo, contando com uma artista residente na cidade de Vitória. Entre os demais, 5 eram da cidade de Belo Horizonte, 2 de outros municípios de Minas Gerais, 3 do Rio de Janeiro, 10 da cidade de São Paulo, 1 de um município do estado São Paulo e 1 vivia entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Há, neste caso, uma concentração de artistas provenientes da capital paulistana.

Gráfico 22: Cidades da região Sudeste brasileira em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016.



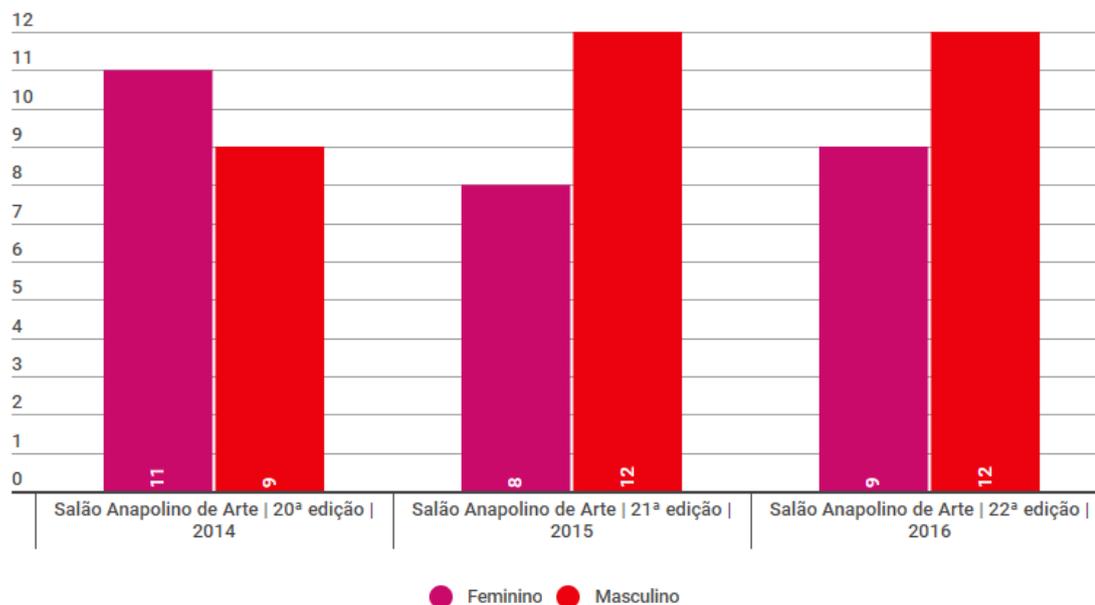
A formação dos artistas participantes do *Salão Anapolino de Artes* não é um fator de distinção em relação aos demais eventos artísticos em foco (gráfico 23). O ensino superior predomina: 6 artistas cursavam a graduação no momento em que participaram da mostra; 16 eram graduados; 7 tinham cursado pós-graduações *lato sensu*; e, 26 tinham concluído ou cursavam pós-graduação *stricto sensu* – na dupla participante da 22ª edição do *Salão*, ambos eram mestres pelo mesmo programa de pós-graduação.

Gráfico 23: Escolaridade os artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016.



Quanto ao gênero dos participantes, a situação também não é muito distinta das demais exposições e do prêmio analisados (gráfico 24). A dupla de artistas participantes da 22ª edição, era formada por uma mulher e um homem; então, dos 61 participantes, somando-se a dupla, 33 eram homens e 28 mulheres. Não sendo grande a diferença entre o número de participantes mulheres e os participantes homens. Repete-se no *Salão Anapolino de Arte* o que vimos observando em relação aos outros editais.

Gráfico 24: Artistas selecionados pelo Salão Anapolino de Arte entre 2014 e 2016 de acordo com o gênero.



Os dados do *Salão Anapolino de Arte* em muito se assemelham aos dados analisados dos demais editais em foco neste trabalho. O prêmio e as exposições coletivas, em sua totalidade, não integram artistas estrangeiros; esses são casos raros que aparecem no *Abre Alas*. O *Salão Anapolino de Arte* apenas acentua essa tendência, estabelecendo cotas para os artistas goianos e anapolinos. Aparentemente alheios à internacionalização das artes, tão propalada atualmente, os organizadores das exposições e do prêmio aqui analisados privilegiam os artistas brasileiros que vivem e trabalham no país.

Outro dado importante da seleção de *juvens artistas* diz respeito à desigualdade regional. É notável o pequeno número de artistas residentes e/ou trabalhando na região Norte do país. Estariam eles no conjunto de residentes da região Sudeste? Teriam migrado para o Rio de Janeiro e São Paulo para fazer carreira? Essa é sem dúvida outra questão a ser desvendada em pesquisas futuras.

O mesmo vale para as questões de gênero que mencionamos acima. O número de pessoas do gênero feminino e masculino se assemelha com vantagem pequena para o gênero masculino nas exposições analisadas que contam com inscrição aberta para todos. Entretanto, o mesmo não ocorre no *PIPA* em que, de fato, o número de indivíduos do gênero masculino é sensivelmente mais alto, ainda que o percentual do gênero feminino não seja irrisório.

O grau de escolaridade dos artistas é alto, ultrapassando muitas vezes a graduação. Tal situação confirma as pesquisas recentes sobre o assunto, como as de Maria Lucia Bueno (2016). O perfil dos *jovens artistas* do *Salão Anapolino de Arte* não difere de outros que foram aqui analisados.

## | Capítulo 5 - Procuram-se: (Jovens) Artistas - Parte 2

Se (...) as residências artísticas se constituem em ambientes de produção e difusão das práticas artísticas, e indicam para um sentido de criar e atuar em deslocamentos, bem como acentuam a potencialidade desses processos criativos, a diversidade e multiplicidade de programas e projetos de residência levam a ter de pensar no âmbito de sua atuação, assim como no papel que desempenham, e podem desempenhar, na atualidade, e sua distinção de ação de outras formas semelhantes de aparatos para a produção artística. (MORAES, 2009, p. 77).

\*

Enquanto alguns editais de arte, voltados para *jovens artistas*, promovem exposições coletivas registrando em catálogos os dados biográficos e imagens dos trabalhos dos participantes, outros fomentam o deslocamento dos artistas para espaços de interação social e trocas. Nestes locais, o(a/x) *jovem artista* complementa e aprimora sua formação através de novas experiências com o entorno, desenvolvendo seu trabalho longe do ambiente de costume. A diferença entre os editais para exposições coletivas e para residências artísticas precisa ser acentuada aqui, muito embora a diversidade entre os editais seja tamanha, que um edital para residência artística pode, eventualmente, promover uma exposição dos trabalhos dos(as/xs) *jovens artistas* que dela participaram. De toda forma, os programas de residência artística merecem atenção especial uma vez que tratam de incentivar a formação e à criação artística.

Neste capítulo, são abordados três programas de residência artística: o *Programa Bolsa Pampulha*, promovido, desde 2003, pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha; a *Residência Artística Red Bull Station*, iniciativa financiada pela empresa austríaca Red Bull em São Paulo, desde 2013; e a *Casa B-Residência Artística*, lançada em 2016 pelo Museu do Bispo Rosário Arte Contemporânea (MBRAC), no Rio de Janeiro, com incentivo da FUNARTE.

Devido a origem e natureza heterogênea desses programas de residência artística, como veremos adiante, nem sempre foi possível obter os mesmos dados para os diversos programas. A pesquisa inclui os dados de duas edições do *Bolsa Pampulha* (cuja periodicidade é bianual), realizadas entre os anos de 2013 e 2016. Da *Casa B - Residência Artística* foram obtidas informações de sua primeira edição em formato de edital aberto a inscrições, constando aqui, portanto, dados de apenas uma edição; e, da *Residência Artística Red Bull Station* foram colhidos dados de cinco edições. Este último contou oito edições

entre 2014 e 2017<sup>164</sup>. Apesar das limitações, os três casos são exemplares da diversidade e da importância das residências para os(as/xs) *jovens artistas* que buscam seguir carreira.

Os trabalhos e as pesquisas de maior fôlego sobre as residências artísticas são recentes. Em 2009, Marcos José Santos de Moraes<sup>165</sup> defendeu a tese *Residências Artísticas: Ambientes de Formação, Criação e Difusão*, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Nela, Moraes mostra a proliferação das residências artísticas nas últimas décadas do século XX, e o aparecimento de grandes redes internacionais de difusão das residências, uma tendência relevante no atual universo da arte. O autor destaca o papel do holandês *Res Artis*, do norte americano *Alliance of Artists Communities* (AAC) e do taiwanês *Intra Asia Network*, que permitem acesso à informação acerca de programas de residência artística pelo mundo, buscando apoiar diretamente os artistas contemporâneos (MORAES, 2009, p. 20). Porém, mais do que isso, ele indica como as residências, na sua aceção, complementam o ensino formal em artes e, de certa forma, vêm propalar a possibilidade do afazer artístico ser uma atividade coletiva, substituindo a velha imagem do senso comum acerca dos ateliês dos artistas, em que trabalhavam isolados e sozinhos<sup>166</sup>.

As residências artísticas propiciam, em primeiro lugar, o deslocamento dos artistas, que ao deixar o seu local habitual de criação têm acesso a outros grupos e indivíduos, locais e ambientes que lhes permitem a vivência de novas experiências e trocas relevantes para o desenvolvimento de seu trabalho artístico. Deslocamento é, sem dúvida, a palavra-chave que se associa ao conceito corrente de residência artística. Em segundo lugar, o deslocamento dos artistas possibilita a formação de redes de contatos com museus, galerias, mercado de arte e profissionais das artes visuais de outros contextos, ampliando a inserção e promovendo o reconhecimento de *jovens artistas* no mundo da arte. Essa nova configuração dos espaços de formação, meios de circulação e criação artística teria acarretado a internacionalização da arte e seu mais recente caráter cosmopolita (HEINICH, 2014a, p. 382)<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> O levantamento dos dados da Residência Artística Red Bull Station foi realizado pelo site do programa. As três edições ocorridas em 2014 ficaram de fora desta pesquisa, pois em relação a elas não foi possível coletar dados iguais sobre seus participantes, que pudessem ser aqui compilados.

<sup>165</sup> Coordenador do curso de Artes Visuais da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e da residência artística promovida pela mesma instituição.

<sup>166</sup> A tese de doutoramento de Izabela Pucu (2017) também destaca este aspecto coletivo do fazer artístico promovido pelas residências artísticas. Para isso, a autora trata de alguns processos de residência artística como a *Remixofagia*, realizada por três meses de 2014 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, do qual foi diretora, no centro do Rio de Janeiro.

<sup>167</sup> De acordo com Marcos José Moraes, “as residências artísticas tornaram-se uma parte fundamental do sistema artístico contemporâneo e sua presença se torna visível a partir dos anos 1960, com uma acentuada presença e atuação a partir de finais de 1980” (2009, p. 126).

Em 2014, a FUNARTE publicou o livro *Mapeamento das Residências Artísticas no Brasil*, organizado por Ana Vasconcelos e André Bezerra com um conjunto de dados sobre as residências, seu caráter lucrativo ou não, e sua frequência nas diferentes regiões do país, entre outras características. No capítulo de sua autoria, Ana Vasconcelos afirma que

(...) é importante frisar que um programa de residências artísticas consiste num conjunto de ações voltadas para o incentivo à experimentação, inovação, pesquisa e criação no campo das artes. Isto se dá, em geral, através do apoio financeiro ou não, concedido a artistas que, na maior parte das vezes, saem de seu lugar de origem para realizar residências em outras localidades. A instituição pode realizar o programa de residências artísticas por meio de recursos oriundos de outros editais públicos e privados, por meio de seus próprios editais/recursos, ou qualquer outra forma de financiamento direto ou indireto. Os programas podem ainda conceder ou não apoio financeiro ao artista, sendo a instituição a responsável por arcar com parte dos custos ou com a totalidade deles. Os locais de realização das residências variam conforme o programa, podendo abranger desde um município até os mais diferentes países. Os programas podem ter como foco uma ou mais linguagens artísticas (circo, dança, teatro, artes visuais, música, arte digital, literatura, cinema). No que se refere à periodicidade, podem ser realizados em períodos pré-estabelecidos, anualmente, semestralmente, etc. Este quadro nos aponta para uma multiplicidade de perfis de programas de residência artística (VASCONCELOS, 2014, p. 19).

O trecho acima define de forma resumida o que são as residências artísticas, contribuindo para a compreensão dos programas que serão tratados a seguir. Embora relevantes, tanto a publicação da FUNARTE quanto a tese de Marcos Moraes não analisam os critérios de seleção nem delineiam o perfil dos(as/xs) *jovens artistas* selecionados(as/xs) pelos programas de residência, distinguindo-se, portanto, deste trabalho.

A seguir apresentamos os programas *Bolsa Pampulha*, a *Residência Artística Red Bull Station* e a *Casa B-Residência Artística*, indicando sua origem, objetivos, regulamento e o perfil dos *jovens artistas* selecionados por esses programas de residência. Na segunda parte do capítulo serão feitas considerações sobre o perfil dos *jovens artistas* brasileiros nos anos de 2017 a 2017, a partir dos dados apresentados neste e no capítulo anterior.

## **5.1 Red Bull Station - Residência Artística, Programa Bolsa Pampulha e Casa B-Residência Artística**

Após a apresentação de seus históricos, objetivos e regulamentos, os três programas de residência artística aqui analisados têm seus dados compilados em conjunto.

### 5.1.1 Programa Bolsa Pampulha: Breve Histórico, Objetivos e Regulamentos

Em 2003, o antigo *Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte* foi transformado no *Programa Bolsa Pampulha*, uma residência artística destinada a *jovens artistas* de todo o país. O *Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte* (SMBA-BH) ou *Salão de Arte da Capital* fora criado em 1937, adquirindo diferentes nomes durante o século XX, como *Salão Nacional de Arte Contemporânea* e *Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte* em 1971. Em 1937, o *Salão* tinha objetivo de atender às reivindicações de artistas mineiros por espaços e oportunidades de exibição de seus trabalhos. Em 1957, depois de 20 anos de atividades, o *Salão* foi transferido para o Museu da Pampulha<sup>168</sup>; e em 1969, o ciclo dos *Salões Municipais* deu lugar aos *Salões Nacionais de Arte Contemporânea*.

O *Programa Bolsa Pampulha*, criado por Adriano Pedrosa, à época curador do Museu de Arte Moderna da Pampulha, em Belo Horizonte<sup>169</sup>, tinha por objetivo a atualização do modelo de salão de arte. Segundo Pedrosa,

O formato de Salão nos pareceu antiquado e decidimos, com o apoio entusiasmado da Secretaria de Cultura e da direção do Museu, enfrentar o desafio de reformulá-lo. Muito se falou do anacronismo do modelo dos Salões de Arte, tão disseminados no Brasil, porém nenhum fora efetivamente revisado nesse sentido, com uma proposta de modelo alternativo (Adriano Pedrosa *apud* MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2017)<sup>170</sup>.

O *Bolsa Pampulha* é, portanto, uma iniciativa de renovação de um antigo modelo expositivo. Apesar da mudança de formato para um programa de residência artística, nos materiais de divulgação do *Bolsa Pampulha*, ele é chamado de *Programa Bolsa Pampulha* e também de *Salão de Arte de Belo Horizonte*. Assim, a 6ª edição do *Programa Bolsa Pampulha* também recebeu o nome de *32º Salão de Arte de Belo Horizonte*. Rodrigo Moura (2015), assistente de curadoria do Museu de Arte da Pampulha, na primeira edição do programa, afirma que:

<sup>168</sup> O prédio ocupado pelo Museu foi o primeiro projetado por Oscar Niemeyer projetou para o Conjunto Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte. Originalmente projetado para ser um cassino, em 1957 passou a abrigar o Museu de Arte da Pampulha.

<sup>169</sup> Desde 2014, Adriano Pedrosa ocupa o cargo de diretor artístico do Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

<sup>170</sup> Este excerto consta do folder de divulgação da mostra *60 Anos, Museu + Residência* (2017-2018), realizada no/pelo Museu de Arte da Pampulha em virtude da finalização da 6ª edição do *Programa Bolsa Pampulha*. A frase atribuída a Adriano Pedrosa, de acordo com o material impresso, consta no texto do curador para o catálogo da primeira edição do *Bolsa Pampulha*, em 2003. Aproveito a oportunidade para agradecer ao Museu de Arte da Pampulha pelo envio dos catálogos das edições do *Programa Bolsa Pampulha* aqui analisadas, bem como do folder em questão e demais materiais que auxiliaram este trabalho.

Os próprios parâmetros que informavam o Salão, preterindo uns artistas a outros, exibindo-os sem pesquisa curatorial que não aquela chamada aberta e do júri de seleção, gerando exposições coletivas orientadas por critérios anacrônicos, muitas vezes limitados por gêneros artísticos, não atendiam de forma alguma a um museu que se reformulava e que se queria alinhado com as questões contemporâneas. Assim, após uma série de consultas legais, o Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (denominação em uso) passou a ter acrescido seu nome com Bolsa Pampulha. Formulação a partir de uma lógica de fomento da produção, e não de reconhecimento a posteriori, a Bolsa Pampulha (depois mais comumente tratado como “o” projeto Bolsa Pampulha) foi uma espécie de pedra de toque para o programa do Museu. Tratava-se de uma maneira de aproximar o museu da produção emergente, mais arriscada, fazendo com que o Museu [...] apoiasse a dinamização do circuito local (2015, p. 18).

No capítulo anterior, fiz uma aproximação entre o modelo dos salões de arte e os atuais editais voltados para *juvens artistas*. Comparando as modalidades de recrutamento, seleção e incentivo a artistas, sugeri que as residências artísticas, de certa forma, se assemelham aos prêmios de viagens oferecidos pelo *Salão Nacional de Belas Artes*, que era realizado no Rio de Janeiro. Os prêmios de viagens desse *Salão* ofereciam aos artistas a chance de experimentar novas linguagens artísticas, trabalhando em ateliês de artistas renomados, sobretudo em Paris, centro artístico da época. Essas experiências cumpriram importante papel na formação de artistas brasileiros, a exemplo de Cândido Portinari. Apesar da distinção/afastamento que Moura menciona, entre o *Bolsa Pampulha* e os salões de arte, algumas semelhanças são visíveis, como o sistema de seleção, que permanece dependente de um corpo de júri para proceder a escolha dos artistas.

Mas há que se notar, também, que o processo de acompanhamento dos artistas, e demais ações desenvolvidas no âmbito do *Bolsa Pampulha*, são distintas do modelo dos salões de arte. No caso das residências, o deslocamento do artista para um local visando sua imersão em contexto diferente de seu ambiente habitual de trabalho tem significados distintos: com base na noção de *site specific*<sup>171</sup>, espera-se que os trabalhos produzidos vinculem-se de alguma forma à experiência que a residência oferece. Já no caso dos salões de artes, as obras exibidas não respondiam a esta necessidade/especificidade.

De acordo com o edital do *Programa Bolsa Pampulha*, os candidatos são selecionados em duas etapas: depois de validadas as inscrições, os documentos enviados

---

<sup>171</sup> Este conceito remete às experimentações artísticas iniciadas nas décadas de 1960 e 1970, quando o ambiente (seja esse o da galeria, o urbano ou o natural) passou a ser incorporado a produção das obras de arte. As obras são construídas tendo como lócus o ambiente, não enquanto representado, mas parte da obra. Exemplar dessa linguagem artística é a obra *Spiral Jetty*, realizada por Robert Smithson em 1970.

pelos inscritos (portfólio, currículo, proposta de trabalho e carta de intenção), são analisados pela comissão de seleção. Aos artistas escolhidos são oferecidas bolsas para cobrir os gastos com a estadia na cidade de Belo Horizonte no período estipulado pelo edital<sup>172</sup>. Além de um ateliê de uso coletivo, no Museu de Arte da Pampulha, para produção de seus trabalhos, no segundo ano do programa, os artistas participam de uma exposição coletiva, sendo sua produção registrada em um catálogo bilíngue (português e inglês). No *Bolsa Pampulha*, diferente de outros programas, o júri de seleção composto por curadores, críticos e artistas mais experientes fica responsável pelo acompanhamento dos trabalhos desenvolvidos pelos(as/xs) *jovens artistas* em encontros presenciais<sup>173</sup>.

A definição do *Programa Bolsa Pampulha* como um espaço de formação com acompanhamento dos artistas por outros profissionais mais experientes não foi uma decisão unânime. No texto de introdução ao catálogo da 4ª edição do programa de residência, ocorrido entre 2010 e 2011, Ana Paula Cohen defende a iniciativa, descrevendo sua experiência no acompanhamento do trabalho dos artistas participantes naquela edição do programa. Cohen, afirma que seu trabalho foi de uma “curadora-orientadora” (2011, p. 15) e defende a iniciativa:

Quando não há, como é o caso do Brasil, um reconhecimento em níveis micro e macropolíticos, do valor da pesquisa, da prática e da produção artística, os jovens que investem energia, tempo e dinheiro em uma formação, e na própria produção de sua obra, não esperam que aquele investimento um dia vá gerar estabilidade financeira. Para ser artista, há que ter outro emprego que pague as dívidas mensalmente: fotógrafo, designer gráfico, tradutor, professor. Mas talvez trabalhar dobrado não seja o principal problema. O problema é justamente não contar com a valorização simbólica e financeira da arte como parte constituinte do contexto social em que estamos inseridos. Esse fator é o que leva o artista continuamente a se perguntar: mas, afinal, por que estou fazendo arte, e para quem?

Por essa e por outras razões, iniciativas como a do Bolsa Pampulha são absolutamente necessárias para a formação dos profissionais que dependem de tempo de pesquisa para gerar obras que não necessariamente têm o ritmo industrial. A possibilidade de uma bolsa mensal para artistas por um ano, desvinculada do orçamento de produção ou exibição de obras, e voltada para a discussão de projetos, de ideias, pesquisa que pode vir a gerar uma prática consistente a longo prazo, não apenas serve como experiência para os dez artistas selecionados; contribui principalmente para a criação de um arcabouço que afirma a produção artística como patrimônio cultural (COHEN, 2011, p. 22-23).

<sup>172</sup> Se na quarta edição do Bolsa Pampulha, realizada entre 2010 e 2011, os artistas recebiam bolsas para residir em Belo Horizonte por 11 meses consecutivos, na quinta edição, que abrangeu os anos de 2013 e 2014, o período de estadia foi reduzido a 5 meses.

<sup>173</sup> Averiguou-se que na 5ª edição do *Programa Bolsa Pampulha* houve cinco encontros entre os artistas-residentes e o júri; além disso, o catálogo desta edição informa que ocorreram três encontros entre os artistas-residentes e artistas locais.

As adversidades ao *Programa* remontam à sua criação. Lisette Lagnado respondeu diretamente aos críticos da iniciativa, que preferiam apostar no autodidatismo dos artistas, contrários que eram ao projeto de pesquisa e orientação:

O edital (da Bolsa Pampulha) traz pelo menos três questões de alta voltagem para o debate contemporâneo: da parte do crítico, em que consiste o processo de orientação?; da parte do artista, em que consiste fixar residência por um ano em Belo Horizonte?; da parte do momento da arte, o que os artistas contemporâneos procuram evidenciar? Não há como iniciar essa análise sem antes registrar que esse formato de substituição de Salão tem um saldo positivo inédito (LAGNADO, 2006, p. 312).

O edital da sexta edição do *Programa Bolsa Pampulha* define o perfil do(a/x) *jovem artista* da seguinte maneira:

3.3. Por se tratar de um Programa dedicado à produção emergente, o artista deverá enquadrar-se em pelo menos uma das situações abaixo relacionadas:

- a) ser nascido a partir de 1979 (inclusive); ou
- b) ter realizado até 3 (três) exposições individuais; ou
- c) ter até 5 (cinco) anos de atividade artística, contando a partir da 1ª exposição (BOLSA PAMPULHA, 2017, p. 186).

Perfil equivalente ao definido nas 5ª e 4ª edições do programa mineiro de residência artística<sup>174</sup>.

3.3. Por se tratar de um Programa dedicado à produção emergente, o artista deverá enquadrar-se em pelo menos uma das situações abaixo relacionadas:

- a) ser nascido a partir de 1977 (inclusive); ou
- b) ter realizado até 2 (duas) exposições individuais; ou
- c) ter até 5 (cinco) anos de atividade artística, contando a partir da 1ª exposição (BOLSA PAMPULHA, 2015, p. 190).

3.3. Por se tratar de um projeto dedicado à produção emergente, o artista deverá enquadrar-se nos critérios abaixo relacionadas, em caráter alternativo:

- ser nascido em ou após 1975; ou

---

<sup>174</sup> Não tive acesso aos editais de edições anteriores à 4ª edição.

- ter realizado apenas uma exposição individual; ou
- ter até 5 (cinco) anos ininterruptos de atividade no circuito artístico, contando a partir da 1ª exposição coletiva<sup>175</sup>.

O *Bolsa Pampulha* é o único edital, dentre os analisados neste trabalho, que apresenta critérios objetivos para definir o(a/x) *jovem artista*. Os editais das 4ª, 5ª e 6ª edições do *Bolsa Pampulha* definem a idade de 35 anos como limite para inscrição no certame. O único critério de elegibilidade que foi redefinido diz respeito ao número de exposições individuais realizadas pelos artistas até o momento da sua inscrição. Se em 2010 a quantidade era limitada a uma exposição, em 2013, eram duas e, em 2015, passaram a ser três as exposições individuais. Fato importante, pois se na 4ª edição, em 2010-2011, um(a) *jovem artista* para ser assim considerado, de acordo com os critérios do *Bolsa Pampulha*, poderia ter 35 anos ou 5 anos de carreira ou ainda ter realizado apenas uma exposição individual (não importando para o cálculo o número de exposições coletivas de que participou), na sexta edição, ocorrida entre 2015-2016, o(a) *jovem artista* poderia ter igualmente 35 anos e 5 anos de carreira, mas, desta vez, poderia ter realizado até três exposições individuais. Realizar uma exposição individual, em instituições públicas ou privadas, é um rito de passagem importante aos *jovens artistas*. É raro um(a/x) artista com poucos anos de carreira ter realizado uma exposição individual; ter realizado três exposições individuais é conquista de artistas com carreiras mais consolidadas. Mas vale notar que a elegibilidade dos candidatos ao *Bolsa Pampulha* define que basta atender a um dos três critérios estipulados nos editais.

### 5.1.2 Casa B - Residência Artística: Breve Histórico, Objetivos e Regulamentos

Com apoio da 12ª edição do Programa Rede Nacional FUNARTE Artes Visuais<sup>176</sup>, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, localizado no Rio de Janeiro, trouxe a público a *Casa B - Residência Artística: Conexão, Imersão, Ocupação*. Já existia um programa de residência no Museu, recebendo artistas convidados pela instituição, mas, neste

<sup>175</sup>Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/38605/edital-bolsa-pampulha-2010.pdf/10a0e224-861e-45a0-8ad0-959ff598a3f8>>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

<sup>176</sup> O objeto do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais em sua 12ª edição foi fomentar projetos que promovessem o intercâmbio entre os estados federativos brasileiros por meio de oficinas, seminários e residências ligados às artes visuais. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/07/Edital-Rede-Nacional-Funarte-Artes-Visuais-12%C2%AA-Edi%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2018.

caso, contou pela primeira vez com chamada aberta e com financiamento externo à instituição para a sua realização.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea está situado na Colônia Juliano Moreira, antigo manicômio do Rio de Janeiro. A Colônia ocupava 7.350.000m<sup>2</sup> de terras, que pertenciam ao antigo engenho de Nossa Senhora dos Remédios, desapropriadas, em 1912, para dar lugar a Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá, inaugurada em 1924. A instituição teve seu nome alterado em 1935, para homenagear seu idealizador, o médico baiano Juliano Moreira. O lugar abrigou pessoas de toda sorte, desde mulheres divorciadas, sífilíticos, alcoólatras e pessoas em sofrimento psíquico. Foram internos do antigo manicômio a poetisa Stela do Patrocínio, o compositor Ernesto Nazareth e Arthur Bispo do Rosário, que dá nome ao Museu que salvaguarda mais de oitocentas obras de sua autoria<sup>177</sup>.

O Museu realiza exposições que colocam a obra de Bispo do Rosário em diálogo com os trabalhos de outros artistas contemporâneos. Além disso, tem um espaço anexo chamado Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, onde funcionam oficinas voltadas aos usuários do serviço de saúde mental e a comunidade local, integrando os usuários e não usuários da saúde mental. Com o processo de Reforma Psiquiátrica<sup>178</sup>, os manicômios vêm perdendo leitos para períodos longos de internação, assim, o território que antes abrigava apenas o manicômio, hoje se constitui em um sub bairro da região de Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro. O Polo Experimental conta, ainda, com o Ateliê Gaia, integrado por um grupo de artistas, ex-internos da Colônia, além de outros serviços para usuários do serviço de saúde mental e da comunidade local. Neste espaço do Polo Experimental que funciona a *Casa B*.

Muito embora, tenham o objetivo comum de propiciar pesquisa e formação aos artistas participantes, o *Programa Bolsa Pampulha* e a *Casa B* diferem muito. A começar pelo local da residência; enquanto o programa mineiro utiliza prédio da tradição modernista

---

<sup>177</sup> Flavia Corpas tem se dedicado ao estudo da obra e da trajetória de Arthur Bispo do Rosário, sendo sua tese de doutoramento, *Arthur Bispo do Rosario: Do Claustro Infinito à Instalação de um Nome* (2014), referência sobre o tema.

<sup>178</sup> Em 1978 foi criado o Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM), um grupo de profissionais de saúde que questionava a qualidade do cuidado prestado dentro dos manicômios e buscam alternativas para superação da assistência centrada no modelo hospitalar de internação. Esta mobilização contribuiu para o desencadeamento da Reforma Psiquiátrica Brasileira. Este movimento tem logrado êxito e ao longo dos anos tem conseguido a redução progressiva dos leitos psiquiátricos existentes no Brasil. Na Colônia Juliano Moreira ainda há internação em caráter de longa duração, mas neste caso, os profissionais têm buscado formas de reintegrar os usuários à sociedade, contudo, os casos são específicos e, por exemplo, nem todos os usuários possuem famílias que podem lhes receber de volta.

brasileira, a *Casa B*, em Jacarepaguá, traz vestígios da antiga Colônia Juliano Moreira. Outra diferença diz respeito ao período da residência. Na sexta edição do *Bolsa Pampulha*, os artistas receberam subsídios para morar em Belo Horizonte por seis meses, mas na *Casa B*, o tempo de estadia foi de um mês. Em sua primeira edição em 2016, a única até o momento, a convocatória da residência *Casa B* ofereceu vaga para cinco artistas, um de cada região do país, que foram selecionados por um júri composto pelo curador do Museu e mais duas curadoras externas a instituição. O júri analisou as cartas apresentação e os projetos estéticos a serem desenvolvidos na residência, além das propostas de *workshop* a serem oferecidos à comunidade, currículos e portfólios dos candidatos. Os selecionados foram contemplados com um prêmio em dinheiro (no valor de R\$ 6.000,00), para realizarem residência por 30 dias na instituição. Além do valor em dinheiro, os artistas puderam utilizar um ateliê coletivo para a realização de suas obras. Os artistas selecionados tinham a obrigatoriedade de oferecer cursos para a comunidade local, e contribuir com imagens e textos para uma publicação sobre o processo de residência<sup>179</sup>.

### **5.1.3 Red Bull Station - Residência Artística: Breve Histórico, Objetivos e Regulamentos**

A sede do Red Bull Station, inaugurada em 2013, fica na cidade de São Paulo, em um prédio que antes abrigou uma estação de abastecimento elétrico, desativada em 2004. A iniciativa da empresa de bebidas que dá nome ao projeto<sup>180</sup>, teve seu início no Brasil através do projeto *Red Bull House of Art*, em São Paulo, entre os anos de 2009 e 2011, em dois prédios da capital paulistana. *A Residência Artística Red Bull Station* é um desdobramento do projeto anterior. Por ocasião da inauguração da nova sede foi realizada a exposição *Red Bull House of Art*, com trabalhos dos artistas que realizaram a residência artística entre 2009 e 2011<sup>181</sup>. Red Bull House of Art é também o nome do projeto da empresa de bebidas que

---

<sup>179</sup> Os dados dos artistas participantes da *Casa B* foram obtidos através das fichas de inscrição dos artistas, enviadas ao Museu e avaliadas pelo júri de seleção. Cabe dizer também que a residência do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea não era específico para *juvens artistas*, contudo, a partir dos dados dos artistas, apresentados adiante, será possível perceber que seus participantes podem ser enquadrados nesse perfil que vem sendo delineado através dos diferentes editais aqui analisados.

<sup>180</sup> A Red Bull é uma empresa austríaca de bebidas energéticas que vende em mais de 160 países. Tem uma receita de 3,2 bilhões de euros (2015) e é conhecida por financiar eventos e equipes esportivas. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20101119/homem-que-deu-asas-para-red-bull/31210>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2018.

<sup>181</sup> Mais sobre este histórico pode ser consultado na página do Red Bull Station. Disponível em:

se desenvolve em Detroit, nos Estados Unidos.

A *Residência Artística Red Bull Station* se define como “[...] uma plataforma de incentivo e fomento à arte contemporânea nacional emergente através da convergência de ações e pensamentos que amplifiquem a formação, reflexão, produção e crítica, de maneira interdisciplinar”<sup>182</sup>. Seu foco é a arte contemporânea *emergente* no país, expressão que costumeiramente inclui a produção de *jovens artistas* ou *artistas em início de carreira*. A cada edição, o programa do Red Bull Station seleciona seis artistas/coletivos de arte, sendo, em geral, cinco brasileiros ou estrangeiros residentes no país e um artista estrangeiro. Os residentes do programa contam com um ateliê no prédio do Red Bull Station em São Paulo e o acompanhamento de um curador. Como em outras iniciativas, a seleção é feita através da avaliação de fichas de inscrição, portfólios e currículos, por um júri de integrado pelo curador da residência e mais dois profissionais convidados (curadores, críticos, artistas ex-residentes no programa, entre outros)<sup>183</sup>. Nas primeiras edições, a seleção dos candidatos da *Residência Artística Red Bull Station*, incluía uma entrevista, presencial ou por videoconferência, entre os candidatos e os membros do júri<sup>184</sup>. Todavia, o edital para a seleção dos artistas das 13ª e 14ª edições do programa, em 2017, não incluía a entrevista<sup>185</sup>. Essa forma de seleção, fora defendida por Lisette Lagnado para o *Bolsa Pampulha*, embora não tenha sido implementada.

Analisar o dossiê de um candidato exige que se leve em consideração uma série de informações incompletas ou precárias, pelo simples fato de que se trata de um trabalho em puro devir. Na minha opinião, esse trabalho poderia ser completado mediante uma entrevista individual, que pode esclarecer dúvidas de ordem subjetiva (LAGNADO, 2006, p. 313).

---

<<https://www.redbull.com/br-pt/conhe%C3%A7a-o-red-bull-station>>. Acesso em 15 de março de 2017.

<sup>182</sup> Edital da 12ª edição do Red Bull Station - Residência Artística (2016). Disponível em: <<http://www.redbullstation.com.br/inscricoes-para-12a-residencia-artistica-comecam-dia-22/>>. Acesso em 15 de março de 2017.

<sup>183</sup> Na 11ª edição da *Residência Artística Red Bull Station*, a ficha de inscrição, pedia que respondessem uma das duas perguntas a seguir: “o que é ser um artista hoje?” e “como ser um artista hoje?”. Perguntas que foram incorporadas ao questionário enviado aos artistas nesta pesquisa (ver anexo 1).

<sup>184</sup> Os editais da 11ª e da 12ª edições da *Residência Artística Red Bull Station* contam com a etapa de entrevista e podem ser acessados pelos links seguir. Disponível em: <[http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital\\_12\\_pt.pdf](http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital_12_pt.pdf)> e <[http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital\\_11\\_pt.pdf](http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital_11_pt.pdf)>. Acesso em 09 de março de 2018.

<sup>185</sup> O edital que previu a realização das 13ª e 14ª edições da *Residência Artística Red Bull Station* pode ser acessado pelo link a seguir. Disponível em: <[http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital\\_13\\_14\\_pt.pdf](http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital_13_14_pt.pdf)>. Acesso em 09 de março de 2018.

Os artistas selecionados para a residência artística do Red Bull Station devem residir na cidade de São Paulo, mas o programa não cobre os gastos da moradia, da alimentação e do transporte. A duração da residência passou por reformulações que reduziram o seu período visivelmente: nas 10<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> edições o período de residência era de 16 semanas (quatro meses), na 12<sup>a</sup> edição foi reduzido para 8 semanas (dois meses) e nas 13<sup>a</sup> e 14<sup>a</sup> edições o período previsto em edital foi reduzido para 4 semanas (um mês)<sup>186</sup>. Até a 12<sup>a</sup> edição fazia parte das atribuições dos artistas residentes apresentar palestra sobre seus processos criativos, organizar uma oficina aberta ao público, doar uma obra de sua autoria concebida no decurso da residência, ao acervo do Red Bull Station, apresentar trabalhos inéditos na exposição em que culmina a residência, além de se comprometer com a conservação do espaço e em participar das programações da instituição. Entretanto, nas 13<sup>a</sup> e 14<sup>a</sup> edições, a palestra sobre o processo criativo do residente deixou de ser obrigatória, assim como se tornou facultativa a doação de obra para o acervo do Red Bull Station. Além do ateliê individual para trabalho, o Red Bull Station oferece ao *jovem artista* a exibição de suas obras em exposição coletiva, divulgação nas mídias utilizadas pelo espaço e um auxílio financeiro (no valor de R\$ 3.500,00, nas 13<sup>a</sup> e 14<sup>a</sup> edições do programa, realizadas em 2017) para produção dos trabalhos a serem apresentados na exposição coletiva<sup>187</sup>.

#### 5.1.4 Residências Artísticas e Seus Participantes

Se, de um lado, os programas de residências artísticas estão voltados para o aprimoramento do trabalho dos artistas, oferecendo-lhes o deslocamento tão almejado atualmente, pondo os artistas em contato com outras cidades, tradições e experiências; por outro lado, seu tempo de duração, exigências feitas aos bolsistas e alguns dos procedimentos seletivos se diferem bastante. Nos exemplos que mencionamos, há duas instituições públicas, um museu de Belo Horizonte e outro do Rio de Janeiro, em geral, instituições com

---

<sup>186</sup> Acerca do tempo de duração das residências, consultar editais acima mencionados. Sobre o tempo de duração da 10<sup>a</sup> do programa, a informação não foi obtida através do edital que previu sua realização, mas por notícias que saíram na imprensa – disponível em: <<https://zupi.com.br/inscricoes-abertas-para-10a-residencia-artistica-red-bull-station/>>. Acesso em 09 de março de 2018.

<sup>187</sup> O Red Bull Station distribui catálogos sobre as residências, contudo, isto se dá presencialmente em sua sede em São Paulo. Buscou-se obter os catálogos junto a instituição através do serviço postal, como feito em relação a outros eventos e processos de residência aqui analisados, porém não houve retorno da instituição.

parcos recursos mas que fomentam a formação e criação artísticas, e, além dessas, há uma grande empresa multinacional buscando manter e divulgar sua imagem, para isso apoiando as artes e os esportes de toda sorte (inclusive a Fórmula 1).

O tempo de duração de cada uma das residências pode variar de um mês a dois anos<sup>188</sup> em lugares tão diferentes quanto um museu de tradição modernista, localizado em uma das áreas mais turísticas da capital mineira, um museu na zona oeste do Rio de Janeiro, fora da zona turística da cidade, em área onde funcionou um manicômio e onde ainda há serviços de saúde mental, e, um prédio histórico na capital de São Paulo que é subsidiado por uma empresa internacional de bebidas. Apenas o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea oferece quartos aos artistas, os quais ficam próximos ao espaço de ateliê de uso coletivo; os outros projetos oferecem ateliês de uso coletivo e individual<sup>189</sup>. Finalmente, o apoio financeiro aos artistas varia visivelmente: O *Bolsa Pampulha* concede uma bolsa para cobrir os gastos na cidade de Belo Horizonte por seis meses; a *Casa B* oferece um prêmio em dinheiro e moradia para os artistas; e, o Red Bull Station apoia financeiramente a produção de obras dos artistas durante a residência. Pode-se perguntar como as residências, dadas as suas diferenças, atuam sobre o trabalho criativo dos(as/xs) *jovens artistas*?

Apesar das diferenças indicadas acima, há de se pensar que cada residência oferece experiências únicas aos artistas, não apenas em relação ao contexto para o qual se deslocam e passam a trabalhar, mas em relação ao contato com outros artistas e profissionais das artes (curadores, críticos etc.) com, em geral, produções estéticas e experiências de vida diversas. Os programas de residência parecem, de fato, proporcionar experiências complementares à formação dos artistas. Ao tratar da residência *Cité Internationale des Arts*, em Paris, que possui convênio, desde meados da década de 1990, com a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Marcos Moraes (2009) aponta a diversidade de linguagens estéticas a que são expostos os(as/xs) artistas residentes deste programa francês, indicando ainda seu caráter

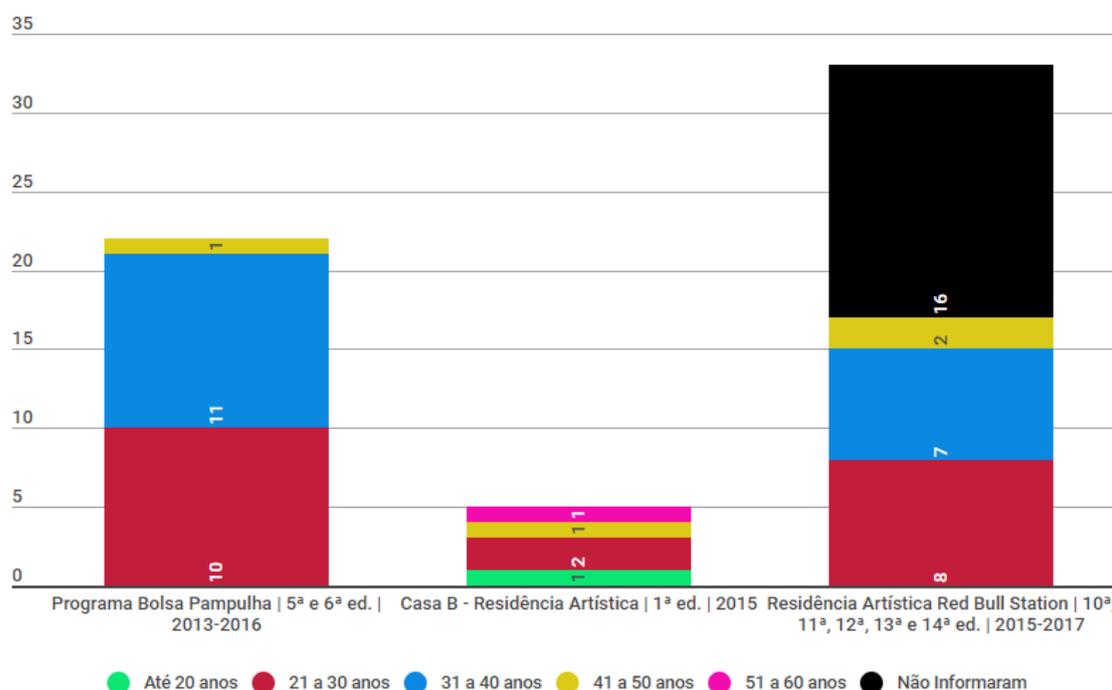
---

<sup>188</sup> No caso da *Bolsa Pampulha*, vale lembrar que a duração do projeto é de dois anos, mas o tempo de residência dos artistas na cidade de Belo Horizonte, propriamente dito, em sua 6ª edição, foi de seis meses.

<sup>189</sup> Os ateliês ou espaços oferecidos para os artistas residentes são individuais ou coletivos. No caso do Bolsa Pampulha, os artistas residentes ocupam um ateliê de uso coletivo, na residência do Red Bull Station os artistas ocupam ateliês individuais e no caso da Casa B os artistas residentes ocupam ateliê coletivo e quartos oferecidos pela instituição para a sua estadia dentro da área ocupada pelo museu. A importância do lugar em que reside o artista em seu processo de deslocamento proporcionado pelas residências artísticas é fundamental. Fato tão relevante que Marcos Moraes dedicou longo trecho de sua tese (2009, p. 50-57) analisando as impressões de *jovens artistas* da residência na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, através do convênio estabelecido entre a residência artística francesa, iniciada em 1965, e a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – entre janeiro de 1997 e julho de 2009. Através desse convênio 24 artistas brasileiros realizaram a residência artística na França (MORAES, 2009: 46).

internacional, que a difere substancialmente das residências tratadas nesta tese. Em 2009, o programa francês contava com duzentos e oitenta e dois espaços individuais (apartamentos/ateliês), além de espaços coletivos, espaços expositivos, auditórios e sala de concerto (MORAES, 2009, p. 34). Efetivamente, há grandes diferenças entre as residências aqui abordadas, e sobretudo em relação a residência artística analisada por Moraes, contudo, é preciso notar que tais residências artísticas parecem fundamentais à formação dos artistas também por sua diversidade que expõe seus artistas-residentes a contextos, histórias e estéticas bastante diversas. Se as experiências individuais dos *jovens artistas* residentes variam de acordo com o programa de residência escolhido, o perfil desses artistas não se difere muito, o que pode se observar nos dados, apresentados a seguir, sobre a idade, local de moradia, nacionalidade e gênero, selecionados nos anos de 2014 e 2017.

Gráfico 25: Idade média dos artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station.

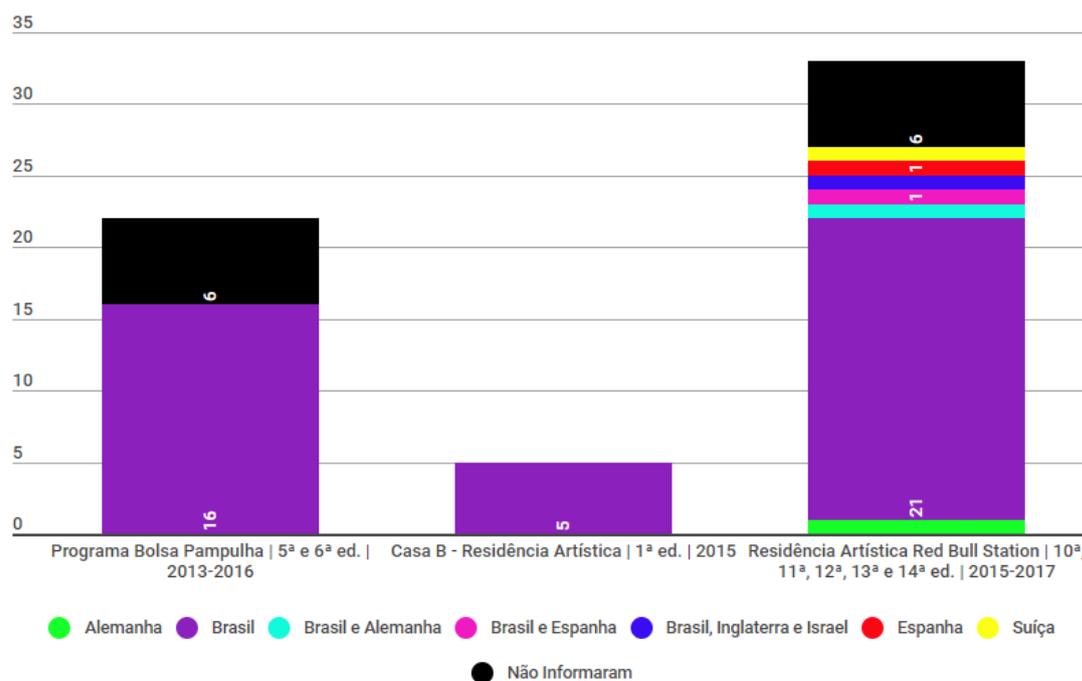


Como se vê não há novidades quanto à idade dos(as/xs) *jovens artistas* que se concentram nas faixas de 21 a 30 e 31 a 40 anos (mais precisamente entre os 25 e os 35 anos)<sup>190</sup>. Nessas faixas concentram-se também os(as/xs) artistas selecionados(as/xs) nos

<sup>190</sup> Cabe explicitar algumas questões sobre o levantamento de dados sobre as residências artísticas. Apesar da diferença entre os dados obtidos de cada programa de residência artística entre os anos de 2014 e 2017, sintetizamos algumas informações sobre 55 artistas que foram selecionados por esses programas de residência.

editais voltados para exposições, apontados no capítulo anterior. Do mesmo modo, a maioria dos(as/xs) jovens residentes são brasileiros(as/xs). Há pouquíssimos estrangeiros(as/xs) residentes no conjunto analisado, o que evidencia mais uma vez o baixo grau de internacionalização das residências. Os artistas são provenientes, em sua maioria, da região Sudeste do país, especialmente, das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (gráficos 26, 27 e 28)<sup>191</sup>.

Gráfico 26: Países em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station.



Deste modo, trabalhamos com dados obtidos acerca dos artistas-residentes, que participaram: das 5ª e 6ª edições do *Programa Bolsa Pampulha*, ocorridas entre 2013 e 2016 (lembrando que o programa é bianual); da primeira (e até agora única edição) da *Casa B*, ocorrida em 2016; e, das 10ª, 11ª, 12ª, 13ª e 14ª edições da *Residência Artística Red Bull Station*, ocorridas entre 2013 e 2017. Cabe ainda dizer que dos 55 artistas selecionados por tais programas de residência, 4 são coletivos de artistas, dois que participaram da residência do Red Bull Station e dois que participaram do *Programa Bolsa Pampulha*<sup>190</sup>. No caso dos coletivos, alguns dos textos biográficos sobre os artistas traziam informações sobre seus integrantes separadamente. Deste modo, reunidos os dados relativos às três residências artísticas aqui mencionadas, chega-se, como mencionado, ao número total de 55 artistas, contudo, incluindo os 4 coletivos de arte, chega-se a 60 artistas com dados compilados nas tabelas a seguir: 22 participantes do *Programa Bolsa Pampulha*, 5 da *Casa B - Residência Artística* e 33 da *Residência Artística Red Bull Station*. Conforme já explicitado, no caso dessas residências as informações dos artistas não foram obtidas somente através dos catálogos referentes aos projetos, mas os dados obtidos são apresentados nesse item, a fim de demonstrar o perfil de seus participantes.

<sup>191</sup> Esses dados confirmam o que se observa ao longo da pesquisa e, também, os dados apresentados no livro *Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil* (2014), que demonstrou que além das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, Belo Horizonte é a capital brasileira com maior número de residências (2014, p. 60-62).

Gráfico 27: Regiões do Brasil em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station.

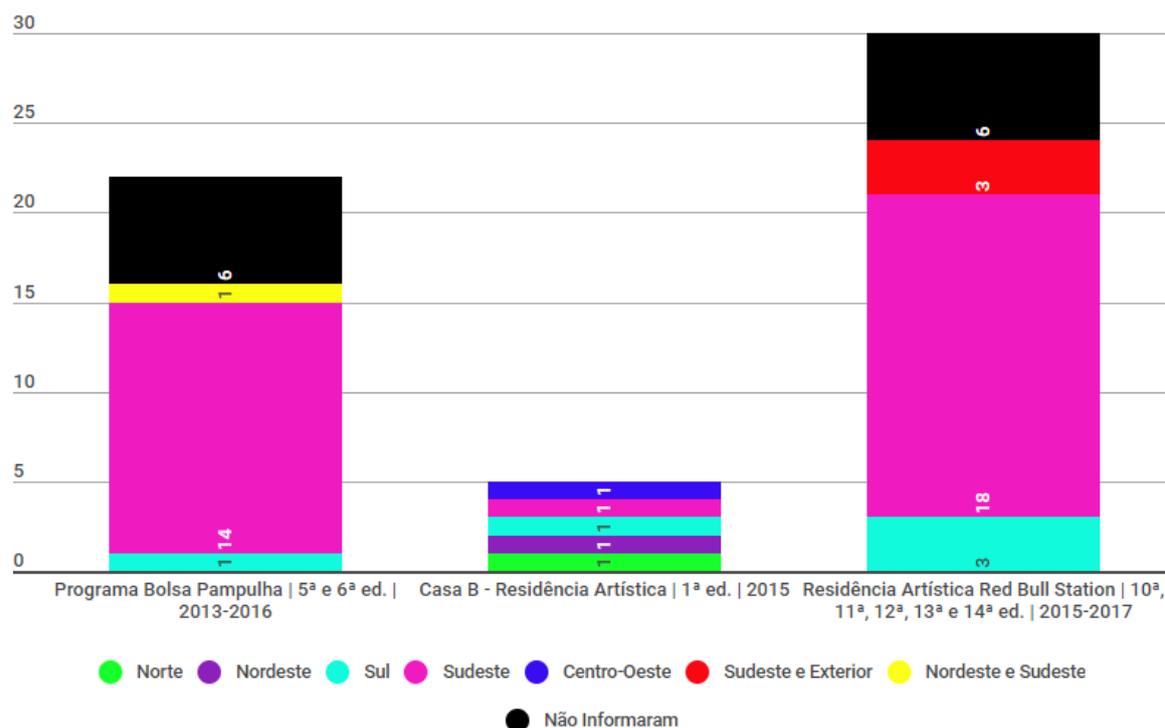
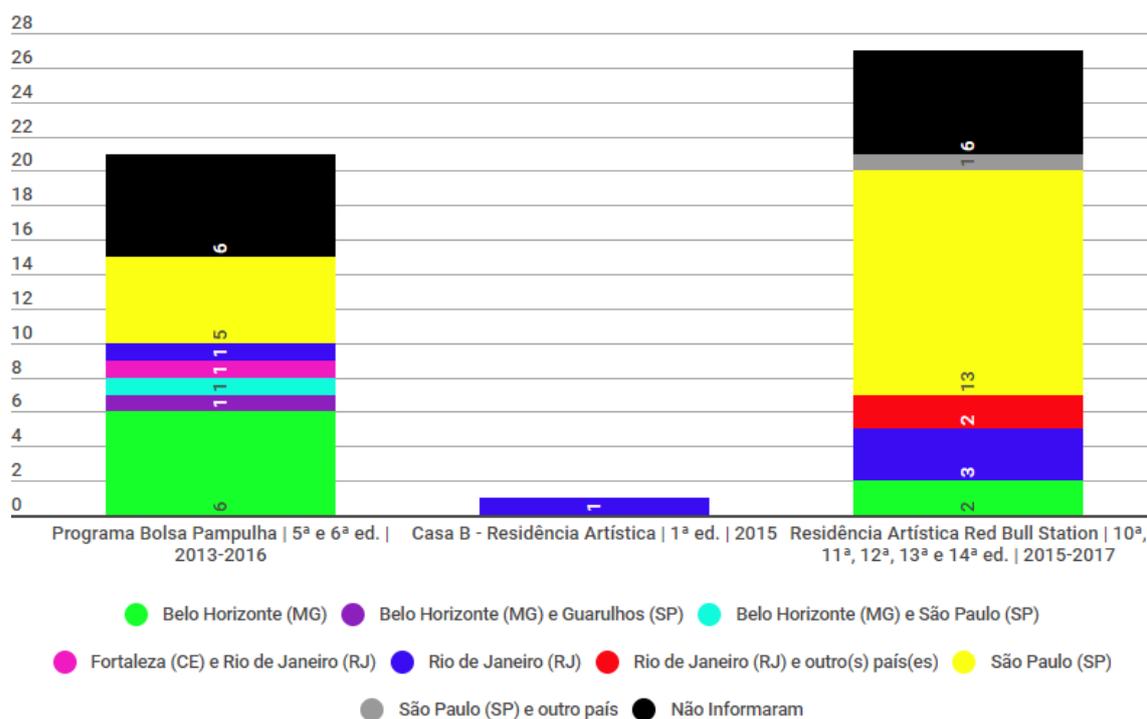
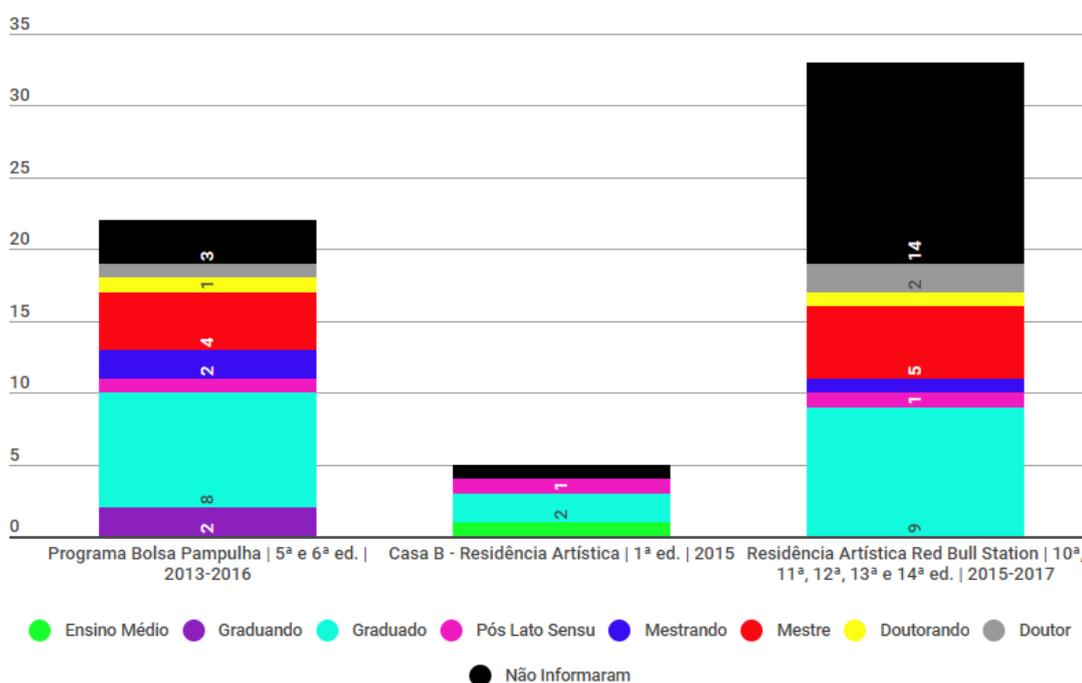


Gráfico 28: Cidades da região Sudeste do Brasil em que viviam e trabalhavam os artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station.



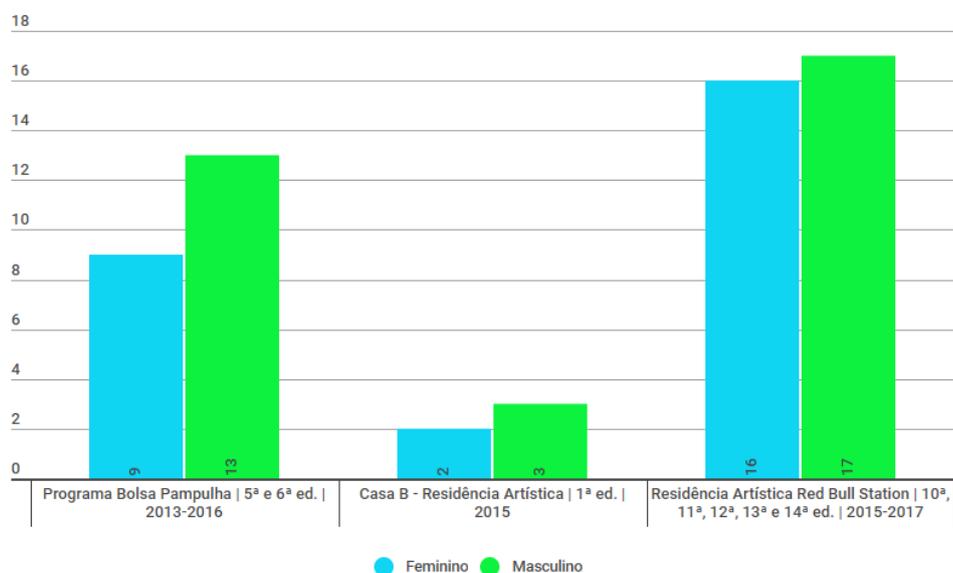
Outra característica do perfil dos *joventes artistas*, nos anos de 2014 a 2017, é seu alto grau de escolaridade. Entre os jovens selecionados para as residências, que deram aquela informação, a maioria é graduada (19 deles), e um alto percentual está cursando a pós graduação (20 deles), como pode ser visto no gráfico 29. Entre eles, três doutores e nove mestres. Confirma-se uma vez mais esse dado, evidenciado por outras pesquisas, como um fenômeno recente (BUENO, 2016). O grau de escolaridade é ainda um indicador de que as residências, como aponta Marcos Moraes (2009), são um complemento do ensino formal em artes ou áreas afins.

Gráfico 29: Escolaridade dos artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station.



O gráfico 30, a seguir, indica que a diferença entre os gêneros masculino e feminino é pequena, com vantagem para o gênero masculino. Do total de 60 artistas, 27 foram identificadas como pertencentes ao gênero feminino e 33 ao masculino.

Gráfico 30: Artistas selecionados pelos programas de residência artística Bolsa Pampulha, Casa B e Red Bull Station de acordo com o gênero.



## 5.2 Considerações sobre o Perfil Ideal do *Jovem Artista Contemporâneo* no Cenário Brasileiro

A partir da análise dos dados sobre os editais de exposições coletivas, residências artísticas e de um prêmio – *Abre Alas, Novíssimos, Salão Anapolino de Arte, Prêmio PIPA, Programa Bolsa Pampulha, Casa B – Residência Artística e Residência Artística Red Bull Station* –, faço, a seguir, algumas observações sobre o perfil dos(as/xs) *jovens artistas* em seu conjunto. Apesar das dificuldades na coleta de informação, foi possível reunir materiais sobre os(as/xs) *jovens artistas*, entre os anos de 2014-2017, atuantes no cenário brasileiro. Através da utilização de catálogos e sites, além de contatos com organizadores de editais analisados, foram construídos alguns dados sobre os(as/xs) *jovens artistas*, ponto de partida para outras pesquisas. Diferentemente da França, onde o Ministério da Cultura fornece dados aos pesquisadores, no Brasil é preciso construí-los de uma forma nem sempre sistemática<sup>192</sup>. São raras também as pesquisas sociológicas sobre o assunto (ver também:

<sup>192</sup> Aqui as biografias dos artistas foram utilizadas para a construção dos dados. Foram, portanto, analisadas 464 biografias de *jovens artistas*. Em alguns casos tratam-se de coletivos de arte que em alguns materiais tinham informações sobre seus integrantes separadamente, o que permitiu, nestes casos, a compilação dos dados de seus integrantes em separado. Há ainda artistas que participaram das mesmas exposições ou do prêmio em mais de uma edição (no caso do *PIPA* e do *Salão Anapolino de Arte*, há artistas que participam da premiação e da exposição mais de uma vez). Esses casos de artistas que se repetem foram aqui contabilizados mais de

MARTIN, 2005; KIEFER, 2013).

### 5.2.1 A Respeito da Noção de Juventude

Nesta pesquisa, a noção de juventude não foi definida a priori, porém, está sendo definida, neste trabalho, a partir do seu uso pela frequente evocação da ideia de juventude que aparece nos editais de exposições coletivas, residências artísticas e do prêmio que pesquisamos. Aqui, portanto, a noção de juventude está atrelada ao seu uso pelo universo artístico analisado. Sua relevância para o trabalho é justificada pelo fato de que o que se busca entender é, justamente, como um indivíduo consegue construir uma carreira e se tornar alguém legitimado enquanto artista. No processo da pesquisa, percebemos o uso das categorias *jovem artista*, *artista emergente*, *artista com carreira recente*, que, a rigor, significam a mesma coisa: designam os indivíduos que buscam a construção de uma bem sucedida carreira artística. E qual o perfil desses artistas? Há indivíduos com menos de 20 anos de idade, até pessoas já na casa dos 60 anos. Mas, eles são uma minoria, quase uma exceção. O que significa, então, ser jovem no universo da arte?

Os artistas selecionados para exibir seus trabalhos em exposições coletivas, participar de programas de residência artística e receber prêmios (caso do *PIPA*) se distribuem majoritariamente na faixa entre os 25 e os 46 anos, com concentração entre os 25 e os 35 anos de idade<sup>193</sup>. Uma consulta ao *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* mostra que o substantivo feminino juventude é definido como: “1. quadra da vida em que se é jovem; 2. a gente moça; os jovens”<sup>194</sup>. Já o termo jovem, do latim *juvenis*, é definido como um adjetivo de dois gêneros e um substantivo de dois gêneros, que significa: “1. Que ou quem tem pouca

---

uma vez, pois cada edição de cada evento foi tomada como única. Se um artista participou tanto do *PIPA* quanto da *Casa B - Residência artística*, seus dados foram compilados duas vezes. Pois se um artista participa de duas residências artísticas voltadas a *jovens artistas* no mesmo ano, isso significa que esse indivíduo se enquadra no perfil de *artista emergente* que vem sendo aclamado pelo universo artístico em questão. Fato é que o quantitativo de artistas na compilação de cada dado, apresentada a seguir, varia.

<sup>193</sup> Das 469 minibiografias analisadas (lembrando que em alguns casos foi possível compilar a informação sobre a idade dos integrantes de coletivos, por isso, estão aqui somadas chegando a 469 o total), 110 não continham informações sobre as idades dos artistas. Do restante (359), 171 artistas tinham idades entre 31 e 40 anos de idade, 102 estavam na faixa dos 21 aos 30 anos, 56 encontravam-se entre os 41 e os 50 anos, 23 tinham idades superiores a 50 anos, 4 artistas tinham mais de 60 anos. Apenas 3 artistas tinham até 20 anos. Entretanto, alterando as faixas etárias, constatou-se que 189 artistas tinham idades entre os 25 e os 35 anos, enquanto 106 encontravam-se entre os 36 e os 46 anos.

<sup>194</sup> Juventude, in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2013. Disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/juventude>>. Acesso em 20 de Abril de 2017.

idade; que ainda não é adulto; 2. Que ou quem está na juventude = MOÇO; 3. Relativo à juventude ou a quem está na juventude; 4. Que existe há pouco tempo. = NOVO, RECENTE”<sup>195</sup>. Juventude na acepção corrente diz respeito a uma “fase da vida” entre a infância e a vida adulta; neste sentido, uma etapa de transição e preparo. Nesse caso, o *jovem artista* seria aquele que se prepara para passar de uma fase para outra. Entretanto, a passagem de uma fase para outra implica o desempenho de papéis e o cumprimento de exigências estabelecidas pela cultura e grupo social ao qual o indivíduo pertence, referidos a fatos biológicos, mas, também, à aquisição de habilidades e competências ou requisitos jurídicos<sup>196</sup>; a transição para a vida adulta tem diversos outros significados sociais, como aquele voltado para a entrada no mercado de trabalho ou o casamento, por exemplo, havendo, de acordo com Carlos Antonio Costa Ribeiro (2014), padrões heterogêneos de transição para a vida adulta<sup>197</sup>.

Apesar das diferenças, uma parte expressiva das instituições voltadas para o incentivo da produção artística, têm como foco ou público majoritário, os chamados *jovens artistas*, *artistas emergentes* ou *artistas em início de carreira*. Analisando o perfil dos artistas assim nomeados, percebe-se que eles não são, necessariamente, jovens, tal como geralmente é compreendido pela sociedade. Explico: muitos destes artistas talvez já tenham cumprido parte das etapas de transição que os leva a ser considerados socialmente como adultos, sobretudo, se pensarmos que o número de artistas na faixa do 35 aos 46 anos é bem mais alta do que aqueles entre os 18 e os 25 anos; no universo desta pesquisa, aparentemente, a designação de jovem associa-se também a uma etapa da carreira artística. Deste modo, *jovens artistas* seriam aqueles que se encontram em um estágio inicial, no qual, precisam ainda provar a legitimidade de seus trabalhos artísticos. Neste ponto, a denominação *jovem artista* pode bem parecer uma marca das pelejas entre as gerações, de que fala Pierre Bourdieu (1983), a ocorrer no *campo artístico*. Para Pierre Bourdieu, as divisões etárias são arbitrárias, uma vez que, “[...] a juventude e a velhice não são dadas, mas construídas

<sup>195</sup> Jovem, in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/jovem>>. Acesso em 20 de Abril de 2017.

<sup>196</sup> De acordo com Melissa de Mattos Pimenta: “A transição de uma fase para outra implica o cumprimento de determinadas exigências estabelecidas pelo grupo social ao qual pertence. Elas podem estar referidas a fatos biológicos concretos, como a primeira menstruação, ou à aquisição de competências e habilidades por meio de treinamento ou da formação escolar, ou, ainda, a um requisito jurídico, tal como atingir a idade mínima para poder votar, tirar carteira de motorista, abrir uma conta bancária ou aposentar-se” (2007, p. 70). Assim, sair da casa dos pais pode ser compreendida como uma dessas etapas, que, após cumpridas, podem levar alguém a ser compreendido como adulto.

<sup>197</sup> O artigo *Desigualdades nas Transições para a Vida Adulta no Brasil (1996 e 2008)* de Carlos Antonio Costa Ribeiro oferece uma outra modalidade de estudo e pesquisa sobre os jovens e a sua transição para a vida adulta.

socialmente, na luta entre os jovens e os velhos” (1983, p. 113). Em sua teoria sobre a constituição do poder e sua distribuição social, ele traz luz ao fato de que pensar sobre juventude, velhice, “fases da vida”, significa refletir sobre lutas que se inserem em contextos históricos, culturais e sociais, distintos, contribuindo para a divisão do poder no âmbito da sociedade<sup>198</sup>. Deste modo, os profissionais já legitimados (sejam artistas, galeristas, curadores, entre outros) estariam recrutando somente aqueles que lhes parecem capazes de desempenhar o papel de artistas e defender os interesses do *campo da arte*, de acordo com preceitos e princípios por eles definidos.

### 5.2.2 Onde Residem e Trabalham os Jovens Artistas?

Outra questão relevante apontada nos dados desta pesquisa é a concentração dos *jovens artistas* nos grandes centros urbanos brasileiros. Tal fato relembra as pesquisas de Alain Quemin sobre arte e globalização, que focalizam a grande concentração de artistas em algumas metrópoles (2013, 2015, 2016). Se vivemos em um mundo com cerca de 200 nações, os artistas que figuravam em um dos *rankings* analisados por Quemin (2016), estavam localizados em apenas 21 deles<sup>199</sup>. Diz o pesquisador que:

Enquanto que há quase duas décadas a ideologia da globalização, da suposta mescla de culturas e de uma hipotética indefinição das fronteiras fica muito popular no mundo da arte contemporânea, e isso embora a maioria dos agentes prefiram acreditar que a nacionalidade, o país ou o local de residência não exerçam qualquer influência relativamente à trajetória dos artistas para o sucesso, a nossa

<sup>198</sup> Na sociologia da juventude (ver: PAIS, 1990; PIMENTA, 2007; PAPPÁMIKAIL, 2010; ABRAMO, 2014), não há ainda um consenso sobre os fenômenos relacionados à juventude<sup>198</sup>. Uma das preocupações da sociologia da juventude é o prolongamento da noção de juventude na sociedade contemporânea, que ocorre atrelado à duração média de capacitação/formação dos indivíduos e a acirrada disputa por postos de trabalho, contribuindo para que indivíduos deixem as casas de seus pais (e, por vezes, provedores) cada vez mais tarde, comparativamente a gerações passadas (ver: NUNES e WELLER, 2003).

<sup>199</sup> De acordo com Alain Quemin (2016): “Se calcularmos o percentual para cada país no [*ranking*] KunstKompass, somando-se o número de pontos de todos os artistas da mesma nacionalidade e dividindo cada um desses resultados pela totalidade dos pontos da classificação, o resultado obtido será: os Estados Unidos (30,4%) e a Alemanha (30,0%) ficam muito à frente de todos os outros países; o Reino Unido fica colocado na terceira posição com apenas 10,4% dos pontos, mas significativamente à frente da Suíça (4,5%) e da França (3,9%). A concentração do sucesso artístico é extrema com relação a um número muito pequeno de países, todos ocidentais, quer se trate dos Estados Unidos ou de qualquer país europeu. Acrescentemos que, mesmo dentro desse espaço, apenas alguns países desempenham um papel significativo quando se trata de quantificar a participação dos seus artistas no segmento mais visível da cena internacional da arte contemporânea”. [acréscimo nosso]. QUEMIN, Alain. *A Distribuição Desigual do Sucesso em Arte Contemporânea entre as Nações: Uma Análise Sociológica da Lista dos ‘Maiores’ Artistas do Mundo*. In: *Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França*, Villas Bôas, Gláucia e Quemin, Alain (orgs.). OpenEdition Press: 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1474#bodyftn3>>. Acesso em 08 de Maio de 2017.

análise revela uma realidade bem diferente. O mundo da arte contemporânea internacional continua a ser altamente territorializado e hierarquizado no que diz respeito aos países, segundo configurações que podem ser encontradas em diferentes níveis e segmentos (QUEMIN, 2016)<sup>200</sup>.

Muito embora o impacto global da arte brasileira não seja foco deste trabalho, os dados obtidos mostram que há uma concentração de *jovens artistas* residindo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo<sup>201</sup>. Tudo leva a crer que são esses grandes centros urbanos brasileiros que oferecem as condições de realização de uma carreira artística. Desta forma, vale a pena observar a diferença entre o mundo artístico dessas cidades e outras do país. Para isso, tomemos o *Guia dos Museus Brasileiros*, lançado em 2011 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que permite ter uma noção da distribuição de instituições museais pelo território brasileiro. Os dados do IBRAM indicam que a capital do Acre, Rio Branco, tinha 13 instituições; Belo Horizonte contava com 39; Recife, 47; Vitória, contava com 10 instituições. Enquanto na cidade do Rio de Janeiro localizavam-se 115 e, em de São Paulo, 125 instituições culturais<sup>202</sup>. Se levarmos em conta que o funcionamento das instituições museais demanda uma rede de profissionais (diretores, críticos de arte, curadores, museólogos, produtores, arte-educadores, entre outros) além de uma rede de instituições como galerias, e de eventos como as feiras de arte, é possível perceber a diferença estrutural que os universos artísticos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo possuem em relação

---

<sup>200</sup> QUEMIN, Alain. *A Distribuição Desigual do Sucesso em Arte Contemporânea entre as Nações: Uma Análise Sociológica da Lista dos 'Maiores' Artistas do Mundo*. In: *Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França*, Villas Bôas, Glaucia e Quemin, Alain (orgs.). OpenEdition Press: 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1474#bodyftn3>>. Acesso em 08 de Maio de 2017.

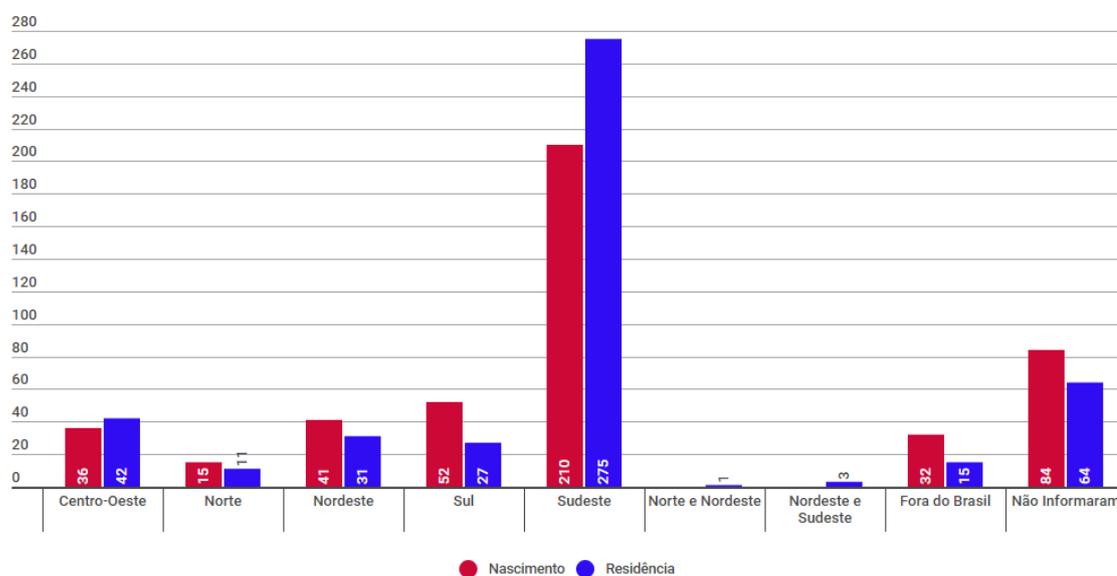
<sup>201</sup> Do total de biografias analisadas (464) foi possível constatar que 371 indicaram o Brasil como país em que viviam e trabalhavam; e mais 23 indicaram viver em trânsito entre o Brasil e outros países. Portanto, a maioria dos artistas (394) residiam e trabalhavam no Brasil, enquanto apenas 15 artistas residiam em outros países. Do total de artistas que indicaram viver e trabalhar no Brasil, informando a cidade e/ou estado, 42 deles viviam na região Centro-Oeste, 31 na região Nordeste, 27 na região Sul, 11 na região Norte e 275 na região Sudeste (apenas uma disse viver entre as regiões Norte e Nordeste e 3 entre as regiões Nordeste e Sudeste). Já em relação às cidades da região Sudeste do Brasil, em que viviam a maior parte dos artistas, a distribuição foi a seguinte: 24 indicaram o estado de Minas Gerais (com uma concentração na cidade de Belo Horizonte, onde vivam 21 artistas); 103 estavam localizados no estado do Rio de Janeiro (com uma concentração de 93 artistas que viviam na cidade do Rio de Janeiro); 138 viviam e trabalhavam no estado de São Paulo (dos quais 127 na capital paulista); apenas 1 participante vivia no estado do Espírito Santo, na cidade de Vitória; 6 viviam entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; e, além desses, 2 viviam entre Belo Horizonte e o estado de São Paulo, 1 artista vivia entre Belo Horizonte e Salvador, mais 1 vivia entre Rio de Janeiro e Fortaleza, somando mais 1 que vivia entre Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, e, por fim, mais 1 vivia entre a cidade de Angra dos Reis (RJ) e São Paulo (SP). Como é possível notar, há uma clara concentração de artistas que indicaram viver e trabalhar no eixo Rio de Janeiro / São Paulo. Portanto, dos 278 artistas com residência na região Sudeste do Brasil (aos quais estão acrescidos os 3 que viviam entre a região Nordeste e a Sudeste), 252 indicaram viver e trabalhar nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

<sup>202</sup> Contabilização feita pelo autor desta tese a partir da referida publicação. Disponível em: <[http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb\\_Norte.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_Norte.pdf)> e <[http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb\\_Sudeste.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_Sudeste.pdf)>. Acesso em 08 de Maio de 2017.

às demais cidades do país.

Nesse sentido, é imprescindível trazer outro dado obtido nesta pesquisa: o local de nascimento dos artistas estudados. Compilou-se essa informação, apresentada no gráfico 31, a seguir, a fim de fazer uma comparação com os dados obtidos sobre o local de residência dos artistas. Sobre o local de nascimento, foi possível perceber que a diferença de representação das diferentes regiões brasileiras não se distingue muito do local de residência: 36 nasceram na região Centro-Oeste, 15 na região Norte, 41 no Nordeste, 52 no Sul e 210 no Sudeste; dos demais, 32 nasceram em outros países que não o Brasil<sup>203</sup>.

Gráfico 31: Jovens artistas por região de nascimento e residência.



Cabe ainda mencionar que, efetivamente, São Paulo é o estado que conta com o maior número de *jovens artistas* selecionados pelos editais de exposições coletivas, residências artísticas e indicados ao prêmio aqui tomados para análise. Alguns poderiam dizer que isto se dá porque a maior parte das instituições promotoras dos editais e do prêmio aqui analisados, se situam na região Sudeste do Brasil – de fato, apenas o *Salão Anapolino de Arte* ocorre fora desta região. Todavia, é importante notar que somente uma das residências artísticas está localizada em São Paulo; entre as demais, uma está no Rio de Janeiro e outra em Belo Horizonte, e, no caso das exposições coletivas, nenhuma ocorre em São Paulo, bem como a sede do *Prêmio PIPA* está localizada no Rio de Janeiro. Portanto, vale perguntar:

<sup>203</sup> Não foi possível obter informações a respeito do local de nascimento de 84 artistas.

porque tantos artistas situados em São Paulo são selecionados pelos editais e indicados ao prêmio analisados? A resposta, cremos, está relacionada ao fato de que este estado é a principal capital econômica e cultural do Brasil. Sendo assim, no universo artístico analisado, São Paulo parece ser o local que possui um campo artístico mais bem estruturado em relação aos demais estados do país. Deste modo, perguntamos: estar em São Paulo poderia contribuir para a consagração de um *artista em início de carreira*? Os dados obtidos parecem apontar que sim.

### 5.2.3 Sobre a Formação dos *Jovens Artistas*

Ao longo deste trabalho, venho chamando a atenção para o alto grau de escolaridade dos *jovens artistas*. Em um conjunto de 270 jovens, de que foi possível obter informações sobre o grau de escolaridade<sup>204</sup>, 127 (47,03%) eram graduados, 60 (22,22%) mestres, 26 (9,62%) mestrandos, 17 (6,29%) tinham cursado pós-graduações *lato sensu*, 14 (5,18%) eram graduandos, 13 (4,81%) doutorandos, 6 (2,22%) doutores e 1 (0,37%) era pós-doutor<sup>205</sup>. Os números não deixam dúvida sobre a atual situação dos *jovens artistas*; que acompanha uma tendência nacional, com o crescimento da população jovem no Brasil, a partir dos anos 2000, a qual está associada a uma expansão do sistema educacional (COSTA RIBEIRO, 2014, p. 433).

No entanto, a área de artes tem especificidades que necessitam ser demarcadas. São relevantes, neste sentido, os dados compilados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), vinculada ao Ministério da Educação, sobre o crescimento dos programas de pós-graduação em Artes. Na CAPES, a área de Artes está relacionada com as áreas da Música, da Dança e das Artes Cênicas, formando com elas, um grande guarda-chuva das artes em geral. Em 2016, foi publicado pela instituição o *Documento de Área: Área 11 - Artes/Música*<sup>206</sup>, no qual são reunidos inúmeros dados sobre o setor, que merecem atenção nesse momento. Este documento, pautado em dados de 2015,

<sup>204</sup> Não foi possível obter a informação acerca da escolaridade de 199 dos artistas/integrantes de coletivos/alter egos através dos materiais analisados.

<sup>205</sup> Dos restantes, 1 acabara de concluir o ensino médio, 2 se diziam autodidatas e 3 destacavam sua formação apenas através de cursos livres na área de artes visuais e 1 tinha curso superior incompleto.

<sup>206</sup> Este documento pode ser acessado na página da área Artes/Música no site da CAPES. Disponível em: <[http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos\\_de\\_area\\_2017/11\\_arte\\_docarea\\_2016.pdf](http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/11_arte_docarea_2016.pdf)>. Acesso em 21 de Abril de 2017.

demonstra que a área de Artes/Música contava naquele ano com 55 programas de pós-graduação, mais que o dobro do que possuía em 2003 (quando contava com 22 programas de pós-graduação). Os 55 programas estavam distribuídos da seguinte forma: “[...] 9 são mistos (em Artes); 11 em Artes Cênicas, 1 em Dança; 9 em Artes Visuais; 15 em Música; 1 de Arte e Cultura Visual, 1 de Arte, Cultura e Linguagem, 1 em Estudos Contemporâneo das Artes e 1 de História da Arte” (2016: 2). Desse conjunto de 55 programas de pós-graduação (excetuando-se os voltados às áreas das Artes Cênicas, da Dança e da Música), a área de Artes Visuais e seus desdobramentos (História da Arte, Estudos Contemporâneos das Artes, Arte e Cultura Visual etc.) contava, até 2015, com 28 cursos de pós-graduação espalhados pelas 5 regiões do país<sup>207</sup>. Em relação ao corpo discente dos 55 programas de pós-graduação da grande área Artes/Música, o referido documento, informa:

Em nível de Mestrado o panorama em 2013 é de 1.668 alunos matriculados e 1.113 em nível de Doutorado. Em 2014 temos 1.946 matriculados no Mestrado e 1.140 matriculados no Doutorado. Em 2015 o quantitativo perfaz 2060 matriculados em nível de Mestrado (sendo que 260 matriculados no Mestrado Profissional) e 1.269 no Doutorado (2016, p. 6).

Não é possível mensurar, a partir deste material, quantos são os alunos dos cursos voltados especificamente às artes visuais, no entanto, a percepção de que dos 55 cursos, 28 têm as artes visuais em seu panorama, permite argumentar em favor de um grande número de estudantes em cursos nessa área específica. Fato que se reflete nos dados obtidos e analisados nesta pesquisa: de um total de 270, 106 dos artistas, cujas informações sobre a escolaridade puderam ser compiladas, cursavam ou tinham concluído cursos de pós-graduação *stricto sensu*, grande parte deles na área de artes.

De acordo com a socióloga Maria Lucia Bueno, a relação entre a arte contemporânea e o ensino universitário é fundamental para a expansão e manutenção do sistema artístico no

---

<sup>207</sup> Os 55 cursos da área Artes/Música estão distribuídos da seguinte maneira pelas regiões do Brasil: 1 curso com mestrado e doutorado na região Norte; 4 cursos com mestrado e doutorado, 5 somente com mestrados e 1 mestrado profissional na região Nordeste; 2 cursos com mestrado e doutorado e 3 cursos com apenas mestrado na região centro-oeste; 15 cursos com mestrado e doutorado, 10 com somente mestrado e 4 mestrados profissionais na região Sudeste; e , 6 cursos com mestrado e doutorado, 3 com somente o mestrado e 1 mestrado profissional na região Sul do país. Dados obtidos através da figura 1 do referido *Documento de Área: Área 11 - Artes/Música*. Disponível em: <[http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos\\_de\\_area\\_2017/11\\_arte\\_docarea\\_2016.pdf](http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/11_arte_docarea_2016.pdf)>. Acesso em 21 de Abril de 2017.

Brasil<sup>208</sup>. Para Bueno, entre a década de 1980 e o século XXI<sup>209</sup>, “[...] presenciamos um fortalecimento das instituições de ensino das artes no país, ligadas à arte contemporânea, sendo a maior parte delas formada por entidades públicas e de nível universitário” (2016). Esse fenômeno não é, segundo a autora, uma exclusividade do contexto brasileiro, tendo ocorrido em outros países, mas em virtude de diferentes motivos:

[...] os desdobramentos desse processo, após os anos 1960, no Brasil e em países ricos como os Estados Unidos e o Canadá, são bem diferentes. Nos grandes centros, a ampliação das artes no ensino superior está diretamente ligada ao fortalecimento e profissionalização do mundo da arte moderna e contemporânea, estabelecendo-se uma nítida distinção entre artistas criadores e artistas professores [...]. No Canadá, por exemplo, temos uma reforma do currículo escolar em 1968, que criou cursos profissionalizantes de arte em nível colegial, para formação de professores, arte-educadores, agentes culturais etc. A expansão desses programas gerou um polo de empregos promissor para os egressos das escolas superiores de arte. No Brasil, também teremos uma reforma do currículo escolar em 1971, mas que irá contemplar a inclusão de apenas uma disciplina, artes, de cunho prático, que tem como finalidade estimular a criatividade dos alunos. Salvo raras exceções, os alunos brasileiros do ensino médio e fundamental não possuem nenhuma formação intelectual na área de artes ou história da arte. Logo, os parâmetros curriculares nas escolas secundárias entre nós não estimulam a formação de professores de arte (BUENO, 2016)<sup>210</sup>.

A criação e a disseminação de cursos superiores em artes, para Bueno, e com ela fazermos coro, cria um sistema articulado e interdependente de atores sociais que circulam pelos mesmos espaços (salas de aula, bancas de seleção, bolsas, exposições, periódicos, etc.), fortalecendo o sistema que ampara a arte contemporânea e, por conseguinte, os atores que a criam cotidianamente através de suas ações. Desta forma, além da formação, as universidades facilitam os contatos entre os diferentes agentes do universo artístico, atuando, portanto, na legitimação desses indivíduos.

Não se busca aqui reduzir a formação dos artistas, atualmente, ao universo acadêmico. Efetivamente, conta-se com as residências artísticas e com uma proliferação de cursos oferecidos em museus, galerias, entre outras instituições, que também cumprem um

<sup>208</sup> A pesquisadora debate o tema em *A Condição de Artista Contemporâneo no Brasil - Entre a Universidade e o Mercado*, in: *Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França*, Villas Bôas, Glaucia e Quemin, Alain (orgs.). OpenEdition Press: 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/482>>. Acesso em 21 de Abril de 2017.

<sup>209</sup> Sobre a situação da formação do artista no contexto brasileiro, em período anterior, em que não se tinham tantos cursos de pós-graduação em artes, é interessante a leitura de *Formação do Artista no Brasil*, de José Resende, originalmente publicado em 1975. ARS, vol.3, no.5, 2005, pp.22-29.

<sup>210</sup> Ibidem. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/482>>. Acesso em 21 de Abril de 2017.

papel nessa formação<sup>211</sup>. A universidade é, portanto, uma entre outras vias que permitem a construção de uma carreira artística presentemente.

Essa aproximação dos artistas contemporâneos (e demais agentes do universo da arte) e a universidade, é tematizada, também, por Luciana Paiva em *Sobre a (In)formação dos Artistas nas Universidades: A Discussão sobre o Mercado da Arte e a Oposição entre Teoria e Prática*. Nesse trabalho, a pesquisadora avança duas possibilidades para que o ensino universitário esteja sendo tão acessado por indivíduos que buscam uma carreira artística:

A primeira é a de que o mercado está legitimando artistas já legitimados pelas universidades, tendo em vista que a maioria dos artistas que alcançam um razoável sucesso, que conquistam premiações nacionais e que atuam em galerias comerciais é formada em instituições de ensino superior.

A segunda alternativa é a de que a universidade ainda é um espaço que assegura a possibilidade de manutenção da produção artística fora dos limites do mercado ao possibilitar a pesquisa e a docência como atuações complementares à artística. Além disso, assegura também, mesmo que em segundo plano, aquele espaço de discussão sobre a produção, pouco ou nada preservado por outras instituições públicas como museus e espaços culturais (2014, p. 53).

As questões indicadas por Paiva têm em comum o fato de que a universidade é hoje um importante espaço de circulação e legitimação dos artistas. Fato constatado por esta pesquisa entre os *jovens artistas* selecionados/recrutados/indicados pelos editais de exposições coletivas, residências e o prêmio em foco. Neste sentido, embora a universidade não seja o único meio para a formação de um artista, a partir das questões constatadas no universo desta pesquisa, é possível dizer que presentemente: 1) a formação acadêmica vem sendo *solicitada* aos *jovens artistas*; e/ou 2) que ter uma formação acadêmica no currículo pode contar pontos positivos perante júris de seleção de artistas; e/ou 3) que a universidade oferece saberes importantes a atuação do(a) *jovem artista contemporâneo(a)*; e/ou 4) estar no ambiente universitário propicia circulação de saberes e pessoas que podem auxiliar a construção de

---

<sup>211</sup> De acordo com Mario Ramiro, em *A Profissionalização do Artista ou o que Torna o Artista um Profissional*: “Um curioso fenômeno vem ocorrendo na cidade de São Paulo, como em outras grandes cidades brasileiras, que chama a atenção de qualquer artista ou professor de uma escola tradicional de artes: é a oferta de cursos, sejam técnicos ou teóricos, oferecidos por artistas ou instrutores, em museus, centros culturais, escolas e ateliês. A grande maioria desses cursos é gratuita ou, quando são pagos, custam muito menos do que qualquer faculdade de artes. Com base nisso, seria possível dizer que em uma cidade com as proporções de São Paulo uma pessoa interessada em ter uma formação no campo das artes não precisaria necessariamente passar pelo sistema de ingresso exigido pelas universidades públicas ou pelas faculdades de artes plásticas” (RAMIRO, 2014, p. 16).

carreiras artísticas.

#### 5.2.4 A Jovem Arte Tem Gênero?

Em relação ao gênero dos artistas em foco, de um total de 458<sup>212</sup>, 192 foram identificadas como pertencentes ao gênero feminino e, 266 ao gênero masculino. A diferença entre os selecionados do gênero masculino e feminino parece variar de acordo com o tipo de edital, sobretudo no que se refere à premiação (PIPA) aqui analisada, que tem, comparativamente às exposições e residências artísticas, um número menor de pessoas do gênero feminino. No geral, é perceptível a maior presença e consagração de artistas identificados com o gênero masculino. De acordo com as pesquisas sobre o tema, este fato não é específico do contexto brasileiro, nem recente na história da arte do país. Conforme ressalta Ana Paula Cavalcanti Simioni,

Durante todo o período imperial (1822-1889) o “sexo frágil”, como era então denominado, não era aceito na instituição [a Academia Imperial de Belas Artes, principal instituição de ensino artístico à época], como ademais em todas as escolas consideradas superiores no Brasil. Apenas em 1892, já em tempos de República, com a lei que sancionava a abertura de cursos superiores às mulheres é que elas puderam passar a usufruir de uma formação equiparável à dos homens. Excluídas de uma sólida formação artística e do sistema de exposições e premiações organizado pela academia, as artistas eram tidas, então, como simples amadoras (2014, p. 11, acréscimo nosso).

A noção de amadorismo projetada sobre as artistas mulheres relegou a elas uma formação precária em artes, afastando-as das aulas de modelo vivo, fundamentais para a produção de obras que estivessem dentro dos gêneros artísticos mais valorizados no período, como a pintura histórica – sendo o caso das escultoras ainda mais crítico, já que a escultura era compreendida como um fazer essencialmente masculino. Somente às portas do século XX, as primeiras mulheres puderam ingressar no ensino superior e em aulas como a de modelo vivo<sup>213</sup>. A profissão de artista era, então, eminentemente masculina, sendo as artistas

<sup>212</sup> Excetuando-se, portanto, alter egos e coletivos que não traziam informações sobre seus integrantes e três pessoas sobre quem não foi possível inferir sobre o gênero.

<sup>213</sup> Para mais detalhes sobre o assunto consultar *Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a Pintura Histórica Feminina no Brasil* (2003), *Souvenir de Ma Carrière Artistique – Uma Biografia de Julieta de França* (2007) e *Memórias Insuspeitas de uma Artista Brasileira: Julieta de França e a Escrita de Si* (2014), todos de autoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni.

mulheres tomadas como meras amadoras.

De lá para cá, a historiografia da arte brasileira passou a contar com nomes femininos em seu panteão: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Anna Bella Geiger, Rosana Paulino, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão. Os dados dessa pesquisa confirmam uma maior presença masculina entre aqueles que estão ingressando na carreira artística, muito embora as artistas do gênero feminino venham alcançando cada vez mais visibilidade<sup>214</sup>. Apesar disso, cabe notar que há pesquisas que incidam uma desigualdade de oportunidades para homens e mulheres artistas. De acordo com Rui Pedro Fonseca:

As condições sociais e de produção tiveram de mudar consideravelmente para que atualmente as mulheres tenham uma maior participação nos contextos artísticos institucionais, o que tem contribuído para que os seus méritos sejam cada vez mais reconhecidos. Mas, apesar de tantos progressos, as mulheres artistas ainda têm mais dificuldades em viver da sua produção artística quando comparadas com os homens. Oportunidades de exposições, premiações, recordes de vendas, postos de ensino, representação em instâncias culturais, a aquisição de “fama”, etc., ainda permanecem altamente masculinizadas. Os preços das obras de mulheres permanecem muito mais baixos comparados com as dos homens, o que significa que são mais mal pagas e que têm menos oportunidades de desenvolver trabalho artístico, quando comparadas com os pares do outro sexo (2013, p. 130).

Rui Pedro Fonseca (2013) deixa claros os obstáculos encontrados pelas artistas mulheres na conquista de sua consagração e de seu sustento<sup>215</sup>. No entanto, igualmente indica que as condições sociais e de produção no universo da arte mudaram, acarretando uma maior presença de mulheres artistas nos contextos artísticos. Deste modo, confirma os dados desta pesquisa, que indicam uma considerável presença de mulheres artistas selecionadas nos certames analisados. Porém, a situação ainda não é igualitária entre artistas

---

<sup>214</sup> Em *A Difícil Arte de Expor Mulheres Artistas* (2011), Ana Paula Cavalcanti Simioni traz uma análise sobre a mostra *Elles* que ocorreu no Centre Georges Pompidou, na França, e discute a tendência de os acervos das instituições culturais trazerem mostras com foco sobre a produção de artistas mulheres.

<sup>215</sup> Exemplo sobre tais dificuldades é a entrevista concedida em 2008, Iwan Wirth, representante de Louise Bourgeois e outras artistas, em que deixava claro que: “It’s a constant source of disappointment to see the discrepancy in prices between outstanding female artists and their male counterparts [...]. An artist’s gender should have nothing to do with their market value. I see this happen with the major artists we represent, such as Bourgeois, Joan Mitchell and Eva Hesse, who are exceptionally high-ranking artists”. [Livre tradução do autor: “É uma constante fonte de decepção ver a discrepância dos preços entre artistas mulheres em circulação e seus homólogos masculinos” e continuava “o gênero de um artista não deve ter nada a ver com seu valor de mercado. Vejo isso acontecer com os grandes artistas que representamos, como Bourgeois, Joan Mitchell e Eva Hesse, que são artistas excepcionalmente bem cotadas”]. “There’s Never Been a Great Woman Artist” (2008). Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/theres-never-been-a-great-woman-artist-860865.html>>. Acesso em 07 de Abril de 2017.

profissionais dos gêneros masculino e feminino. Não à toa os dados desta pesquisa indicam que em sua maioria os *jovens artistas* em foco são homens.

---

Nos capítulos *Procuram-se Artistas: Partes 1 e 2*, editais, de instituições públicas e privadas, que fomentam exposições coletivas, residências artísticas e um prêmio foram analisados a fim de tornar claro quem são os *jovens artistas* por eles recrutados, nos anos de 2014 a 2017. Isto porque, a inscrição nestes certames e, eventual, aprovação, é parte da atuação dos *jovens artistas* que buscam sua legitimidade no mundo da arte. Com base no material analisado, foi possível fazer um levantamento sobre a idade, a localização geográfica, o grau de escolaridade e o gênero dos *jovens artistas* selecionados/recrutados pelas instituições artísticas focalizadas. Concluiu-se que os *jovens artistas* têm idades entre os 25 e os 35 anos; estão concentrados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo; possuem alto grau de escolaridade, sendo, em sua maioria, pelo menos graduados; e, que há mais homens que mulheres entre os artistas selecionados. A construção deste perfil é uma maneira de compreender quem são os *jovens artistas* da arte contemporânea brasileira que estão sendo premiados, escolhidos para participar de exposições com registros de seus trabalhos em catálogos e/ou selecionados para aprimorar sua formação em programas de residência artística. São esses, portanto, os *jovens* que têm mais acesso a redes de curadores de exposições, críticos de arte, galeristas, diretores de museus entre outros, através dos quais têm maiores chances de alavancar suas carreiras.

No capítulo seguinte fazemos uma análise de entrevistas realizadas com alguns dos *jovens artistas* em foco: como eles veem a si, seus trabalhos e o sistema artístico em que buscam sua legitimação?

## | Capítulo 6 - A Palavra dos Jovens Artistas

*... fiz 40 anos esse ano, então, eu não sou mais jovem e, nos últimos anos, eu vivi muito sob a chancela do jovem artista. [...] não ser mais jovem pareceu pesado no último ano, mas significa um pouco mais maduro, assim... o meu entendimento, não é uma definição, é só o que eu sinto, é tipo: ser mais livre. Definições e regras que o mundo coloca, que o sistema das artes também coloca, que poderiam me impedir de fazer algumas coisas, não são mais tão importantes assim, sabe? (Cristiano Lenhardt por ocasião de sua indicação ao prêmio PIPA em 2015).*

*Os primeiros cinquenta anos são sempre os mais duros. (Jacques Villon apud TOMKINS, 2013, p. 397).*

\*

A cada edição do *PIPA* são produzidos e disponibilizados *on-line* vídeos com entrevistas gravadas com os artistas que aceitam concorrer às premiações oferecidas pelo certame. O trecho acima retirado de uma entrevista realizada pela organização do prêmio com o artista Cristiano Lenhardt que, em 2015, foi um dos finalistas na categoria principal do *PIPA*<sup>216</sup>. Evidencia que o artista não se considera mais um jovem, e, ainda assim, com muitos anos de carreira, concorre, a um prêmio para *jovens artistas*. Cristiano Lenhardt diz não viver mais sob a chancela de *jovem artista*, o que lhe dava leveza, mas lhe tirava a liberdade. Ora, viver sob a chancela de *jovem artista* significa ter recebido a marca de jovem. Que autoridade atribui a chancela de que Lenhardt fala? Em que medida tal chancela estabelece e regula os passos que um artista deve dar para atingir à maturidade?

Em seguida ao que diz Cristiano Lenhardt, que concorreu ao *PIPA* em três edições (2010, 2012 e 2015), lê-se outra epígrafe, esta atribuída ao pintor e ilustrador Jacques Villon, um dos irmãos mais velhos de Marcel Duchamp, cujo reconhecimento como artista ocorreu somente depois dos 50 anos de idade<sup>217</sup>. Carregada de ironia, a frase de Villon reforça a

<sup>216</sup> Como referido no capítulo 4, o *PIPA* possui três categorias de premiações o *Prêmio PIPA* (categoria principal), o *PIPA Voto Popular* e o *PIPA Online*. No caso do *Prêmio PIPA*, o Conselho do PIPA, principal instância do prêmio, escolhe quatro artistas entre os indicados ao prêmio (através do Comitê de Indicação) serão os concorrentes do prêmio principal, o *Prêmio PIPA*. Cristiano Lenhardt, Leticia Ramos, Marina Rheingantz e Virginia de Medeiros foram os artistas selecionados pelo Conselho do PIPA e que concorreram ao *Prêmio PIPA* e *PIPA Voto Popular* em 2015, edição em Virginia de Medeiros ganhou as categorias *Prêmio PIPA* e *PIPA Voto Popular*. Na mesma edição, Luciana Magno ganhou o *PIPA Online*, nesta categoria concorrem todos os artistas indicados pelo Comitê de Indicação (ver capítulo 4).

<sup>217</sup> Até alcançar o reconhecimento aos 50 anos, Villon trabalhava imprimindo obras de outros artistas (TOMKINS, 2013, p. 397).

noção de que o reconhecimento não é algo que acontece na vida de todo e qualquer artista e, quando ocorre, não se dá do mesmo modo e nem na mesma fase da vida. Ressalta ainda que os anos iniciais das carreiras artísticas, sejam quantos forem, exigem muito empenho dos artistas para serem legitimados e reconhecidos pelo universo da arte.

No capítulo anterior vimos que a definição do que seja um(a/x) *jovem* é controversa. No entanto, a julgar pela análise feita, a juventude do artista parece estar relacionada a uma fase de transição na qual busca reconhecimento e consagração. Neste sentido, ele(a/x) estaria à mercê do reconhecimento de seu trabalho pelos mais velhos e estabelecidos, reconhecidos e legitimados (BOURDIEU, 1983). No capítulo 8 daremos continuidade a essa discussão, acrescentando ao debate a questão do novo no mundo da arte. Mas, enquanto isso, com o objetivo de trazer mais dados para o entendimento dos *jovens artistas*, apresentamos, neste capítulo, uma análise dos pontos centrais mencionados por *jovens artistas* a esta pesquisa. A partir das exposições coletivas, do prêmio e das residências artísticas aqui analisadas, buscou-se contatar os artistas que tivessem sido por eles selecionados (entre 2014 e 2017), obtendo-se o contato de 112 artistas, aos quais foi enviado o questionário criado para esta pesquisa (anexo 1)<sup>218</sup>. Deste total de 112 artistas, 37 responderam ao questionário<sup>219</sup>.

A tabela a seguir apresenta os nomes atribuídos<sup>220</sup> aos artistas que responderam ao questionário, juntamente com suas características no momento em que responderam às entrevistas: gênero, idade, tempo de carreira declarado, escolaridade adjunta de área de formação e região do Brasil em que vivem/viviam e trabalham/trabalhavam<sup>221</sup> (com exceção daqueles que viviam fora do país para assegurar o anonimato).

---

<sup>218</sup> Optou-se por entrevistar os(as/xs) artistas através de questionário enviado por e-mail, procedimento que, levando em conta a falta de recursos para a pesquisa, possibilitou acesso a um número maior de *jovens artistas*.

<sup>219</sup> Vale dizer que três artistas constam entre os entrevistados desta pesquisa, mas não estiveram nos eventos analisados nos capítulos 4 e 5 no período escolhido como foco da pesquisa. Esses artistas também foram contatados na fase inicial da pesquisa, momento em que ainda não estava tão delimitado o *locus* da pesquisa empírica.

<sup>220</sup> O IBGE disponibiliza uma ferramenta que permite a consulta dos nomes mais populares no país, como também por estado e por décadas. O acesso a esta ferramenta permitiu a atribuição aleatória de nomes aos entrevistados nesta pesquisa. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search>>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

<sup>221</sup> Optei por indicar as regiões do país e não as cidades específicas, como uma medida de precaução, pois em alguns casos seria fácil descobrir as identidades dos entrevistados através das cidades em que viviam/vivem.

Tabela 4: Nomes atribuídos aos artistas entrevistados nesta pesquisa, em respeito ao seu anonimato, indicando suas características no momento em que responderam ao questionário.

<b>Nome Atribuído Conforme o Gênero</b>	<b>Características</b> (idade, tempo de carreira, escolaridade e região do Brasil em que vive e trabalha)
Maria	26 anos, 5 anos de carreira, mestranda em artes, vive e trabalha na região Sudeste.
José	31 anos, “desde a infância”, doutorando em psicologia, vive e trabalha na região Centro-Oeste.
Ana	29 anos, 4 anos de carreira, mestre em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
João	29 anos, 5 anos de carreira, graduado em arte (pintura) e comunicação social (cinema), vive e trabalha na região Sudeste.
Antônio	33 anos, 13 anos de carreira, doutor em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Francisco	32 anos, 3 anos de carreira, pós-graduado em filosofia ( <i>lato sensu</i> ), vive e trabalha entre cidades da região Sudeste.
Carlos	30 anos, 5 anos de carreira, mestre em filosofia e mestre em história da arte vive e trabalha na região Sudeste.
Paulo	27 anos, 8 anos de carreira, graduado em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Pedro	50 anos, 11 anos de carreira, graduado em arquitetura e urbanismo, vive e trabalha na região Sul.
Lucas	27 anos, 6 anos de carreira, mestre em artes visuais, vive e trabalha na região Sul.
Luiz	28 anos, 3 anos de carreira, graduado em história da arte, vive e trabalha na região Sudeste.
Marcos	27 anos, 5 anos de carreira, mestrando em artes, vive e trabalha na região Sudeste.
Luís	28 anos, 6 anos de carreira, doutorando em artes, vive e trabalha entre cidades na região Sudeste.
Gabriel	30 anos, 5 anos de carreira, mestre em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Rafael	39 anos, 5 anos de carreira, graduação em artes (pintura), vive e trabalha na região Sudeste.
Francisca	35 anos, 12 anos de carreira, graduada em artes, vive e trabalha na região Sudeste.
Daniel	26 anos, não informou o tempo de carreira, graduado em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Marcelo	35 anos, 12 anos de carreira, graduado em arquitetura e urbanismo, vive e trabalha na região Sudeste.
Bruno	43 anos, 20 anos de carreira, graduação incompleta, vive e trabalha na região Sudeste.
Eduardo	35 anos, 17 anos de carreira, graduação incompleta,

	vive e trabalha fora do país.
Antônia	26 anos, 4 anos de carreira, graduada em comunicação visual, vive e trabalha no Sul do país.
Adriana	27 anos, 5 anos de carreira, graduada em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Juliana	26 anos, 5 anos de carreira, graduada em arte, vive e trabalha na região Sudeste.
Márcia	35 anos, 14 anos de carreira, graduada em letras, vive e trabalha na região Nordeste.
Fernanda	32 anos, 7 anos de carreira, doutoranda em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Felipe	50 anos, 36 anos de carreira, “não tenho ensino superior” (retirado da resposta fornecida pelo artista), vive e trabalha na região Centro-Oeste.
Patrícia	31 anos, 4 anos de carreira, graduada em comunicação social (cinema), vive e trabalha na região Sudeste.
Raimundo	19 anos, 5 anos de carreira, ensino fundamental completo, vive e trabalha “em várias cidades”.
Rodrigo	28 anos, 4 anos de carreira, graduado em comunicação social (cinema) e graduado em engenharia mecânica, vive e trabalha na região Sudeste.
Aline	32 anos, 10 anos de carreira, mestre em artes visuais, vive e trabalha na região Nordeste.
Gustavo	24 anos, 5 anos de carreira, mestre em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Vitor	32 anos, 3 anos de carreira, graduado em comunicação social e design gráfico, vive e trabalha fora do país.
Mateus	32 anos, 11 anos de carreira, mestrando em artes, vive e trabalha na região Sudeste.
Sandra	29 anos, 4 anos de carreira, graduada em design gráfico, vive e trabalha na região Sudeste.
Fabio	32 anos, 15 anos de carreira, mestrando em artes visuais, vive e trabalha na região Sudeste.
Anderson	30 anos, 10 anos de carreira, graduado em design, vive e trabalha na região Sudeste.
Camila	29 anos, 10 anos de carreira, mestre em música, vive e trabalha na região Sudeste.

Do total de 37 artistas (tabela 4), 25 são homens e 12 são mulheres, com 19 a 50 anos, estando a maioria na faixa de 25 aos 35 anos, vivendo nas cidades do Rio de Janeiro e

de São Paulo<sup>222</sup>, onde também nasceu a maioria<sup>223</sup>. Conforme vimos constatando, a maioria dos entrevistados concluiu a graduação e alguns estavam cursando ou já tinham concluído pós-graduação *lato* ou *stricto sensu*. De acordo com as áreas de formação, os *jovens artistas*, com ensino superior ou pós-graduação, cursavam/cursaram preferencialmente Artes (19 no total); porém, há *jovens artistas* que estudam/estudaram: Cinema (3), Arquitetura e Urbanismo (2), Design Gráfico (2), História da Arte (2), Filosofia (2), Comunicação Social (1), Comunicação Visual (1), Design com ênfase em marketing (1), Psicologia (1), Letras - Língua Portuguesa (1), Engenharia Mecânica (1) e Música (1)<sup>224</sup> – além destes, dois possuíam graduação incompleta, um tinha ensino fundamental completo e um respondeu à pergunta sobre sua escolaridade do seguinte modo: “não tenho ensino superior”. Embora a formação em nível superior não seja uma garantia do reconhecimento do artista e de seu trabalho, a conclusão da graduação ou de curso de pós-graduação, sobretudo em artes, tem sido cada vez mais almejada entre os jovens que aspiram ser artistas. Além das pesquisas de Maria Lucia Bueno (2016), acerca da aproximação entre o universo artístico e a universidade, no contexto brasileiro, cabe dizer que em *Como Tornar-se Um Artista Contemporâneo* (2014), Nathalie Heinich, se referindo ao universo da arte francês, trata da importância dada ao currículo pelos artistas contemporâneos,

[...] para estabelecer a realidade dessa atividade artística, não existem outros elementos de prova além do dossiê artístico e o *curriculum vitae* do candidato, os quais atestam, ainda aqui, não a qualidade de sua obra, mas o status de sua pessoa. Eis uma constatação um pouco paradoxal em um mundo regido pelo “regime de singularidade”, pois o CV tem como objetivo “colocar em concorrência indivíduos padronizados através do formato estabelecido, sendo útil para julgar as competências de um artista” (HEINICH, 2014b, p. 23).

De fato, nos regulamentos dos editais analisados nos capítulos 4 e 5 o currículo do artista possui no Brasil, como na França, importância fundamental. É solicitado que junto ao seu

<sup>222</sup> 16 viviam e trabalhavam no Rio de Janeiro, 3 na cidade de Niterói município do Rio de Janeiro; 6 estavam localizados na cidade de São Paulo e 1 estava Atibaia, município de São Paulo; 2 indicavam viver em trânsito entre Rio de Janeiro e São Paulo; 1 vivia em Brasília; 2 em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul; 1 em Fortaleza e 1 no Crato, capital e outro município do Ceará; 1 vivia e trabalhava em Florianópolis, capital de Santa Catarina; 1 vivia entre Cuiabá e a Chapada dos Guimarães, no Mato Grosso; e, 2 viviam e trabalhavam no exterior, um em Nova Iorque e outro em Berlim.

<sup>223</sup> 14 nasceram na cidade do Rio de Janeiro e 3 nasceram em municípios do estado do Rio de Janeiro; 6 nasceram em São Paulo capital e mais 3 em municípios do estado de São Paulo; 2 nasceram em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, e mais 2 nasceram em municípios deste estado; 2 nasceram em Porto Alegre; 1 nasceu em Fortaleza; 1 nasceu em Recife; 1 nasceu em Porto Velho; 1 nasceu em Cuiabá; e, 1 nasceu no exterior, em Portugal.

<sup>224</sup> Este cálculo inclui as formações de artistas que cursaram duas graduações que, em geral, se deram em áreas distintas, por exemplo, artes (pintura) e comunicação social (cinema), caso de um dos artistas.

portfólio, com compilação de suas obras e projetos artísticos, o artista envie seu currículo com exposições, residências, prêmios recebidos, escolaridade e cursos livres de que tenha participado. A análise dos currículos parece imprescindível aos júris de seleção. Currículos solicitados e importantes, portanto, na arte como em outras áreas da sociedade.

A partir da análise das respostas ao questionário da pesquisa, é possível questionar: 1) tempo de carreira; 2) identidade profissional; 3) sustento; 4) editais; 5) crítica institucional; 6) arte e discurso.

## 6.1 Tempo de Carreira

Uma das questões relevantes sobre a categoria *jovem artista* é o tempo de carreira. Se, por um lado, é comum a utilização da categoria *jovem artista*, por outro, como analisado nos capítulos 4 e 5, nem todos os editais explicitam o tempo de carreira mínimo e máximo que caracterizam um artista jovem. O questionário enviado aos artistas incluía uma questão acerca disso, a fim de averiguar qual seria o tempo médio de carreira de quem se define ou é definido como *jovem artista*. As respostas variaram muito, incluindo pessoas que declararam ter três anos ou mesmo 3 décadas de carreira (tabela 4). Todavia, em média, o tempo de carreira estava na faixa dos 3 aos 5 anos<sup>225</sup>. O *Programa Bolsa Pampulha*, residência artística em Minas Gerais, mencionada no capítulo 5, define em até cinco anos, contados a partir da primeira exposição, individual ou coletiva, o tempo de carreira de *um jovem artista* (BOLSA PAMPULHA, 2017, p. 186), mas esse critério não foi adotado em outros programas de residência, editais para exposições coletivas e o prêmio anteriormente analisados.

A relação entre juventude e tempo de carreira oscila consideravelmente. Para se ter ideia, basta dizer que um dos entrevistados informou ser artista “desde a infância”, quase argumentando ter um “dom” que demarcaria sua genialidade<sup>226</sup>, seu *ethos* artístico; outros,

<sup>225</sup> De acordo com as respostas das entrevistas, a distribuição dos artistas por tempo de carreira foi a seguinte: 3 anos de carreira - 3; 4 anos de carreira - 5; 5 anos de carreira - 9; 6 anos de carreira - 2; 7 anos de carreira - 1; 8 anos de carreira - 2; 10 anos de carreira - 3; 11 anos de carreira - 2; 12 anos de carreira - 2; 13 anos de carreira - 1; 14 anos de carreira - 1; 15 anos de carreira - 1; 17 anos de carreira - 1; 20 anos de carreira - 1; 36 anos de carreira - 1; “Desde a infância” - 1; Não informou - 1

<sup>226</sup> Ver Mozart – Sociologia de um Gênio (1994), a análise de Norbert Elias (1897-1990) sobre Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). O sociólogo alemão em dado ponto questiona a noção de genialidade atribuída a Mozart, pensando sobre a formação do compositor, desempenhando o que chamou de *psicogênese*, bem como a relação de suas características individuais com a sociedade em que vivia, que naquele momento se encontrava

embora igualmente dissessem ser artistas desde crianças, afirmavam que “profissionalmente” ou “formalmente” (termos utilizados nas respostas aos questionários) possuíam x ou y anos de carreira. Houve ainda um dos entrevistados que respondeu mais precisamente: “comecei a desenvolver meu processo artístico em 2007. Tenho participado de exposições desde 2010”, separando seu tempo de formação em artes, iniciado em 2007, do início de sua carreira formal em artes, em 2010, quando expôs seu trabalho pela primeira vez. A partir da resposta dos entrevistados, observa-se que em termos “formais”/“profissionais” uma carreira artística é iniciada, ou ao menos começa, em geral, a ser contada pelos próprios artistas, a partir da primeira exposição em que exibem suas obras ou proposições<sup>227</sup>. As carreiras são iniciadas, por conseguinte, de acordo com as respostas dos artistas, quando recebem o primeiro aval institucional, seja em mostras organizadas pelo corpo docente ou discente das universidades, escolas superiores ou cursos livres, seja em exposições em museus ou galerias de arte. Esta informação é relevante uma vez que o trabalho visual só se realiza efetivamente quando exibido ao público. Lígia Dabul (2001) mostra em sua etnografia do curso de formação em pintura da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, o quanto é ritualizado o momento em que o trabalho de um aluno é disposto em uma parede. A disposição das obras (ou processos artísticos que não sejam materiais) em recinto fechado ou nas ruas, no campo ou na cidade, é a etapa que completa o trabalho artístico.

Diferentes editais de residências, exposições e prêmios voltados a *jovens artistas* por vezes não utilizam esta categoria, aparecendo em seus regulamentos e objetivos as categorias *artistas emergentes* ou *artistas com carreiras recentes* (ver capítulos 4 e 5). Entretanto, nem sempre tais editais especificam o tempo de carreira que caracterize uma carreira recente – sendo o *Programa Bolsa Pampulha* a única exceção abarcada nesta tese. Mesmo assim, o tempo de carreira parece ser fundamental para os organizadores de tais editais, para os júris de seleção de artistas e para os próprios artistas. Estes, como observa-se através das respostas ao questionário desta pesquisa, por vezes diferenciam entre uma carreira “natural” e uma carreira “formal”/“profissional”. Nota-se, com isso, que a questão do “dom”, de uma inclinação natural pelas artes, ainda subsiste entre os aspirantes à carreira legitimada pelo universo da arte.

---

em transição de uma sociedade de corte para uma sociedade burguesa, ou seja, com uma mudança de regras sociais latente, desenvolvendo, assim, um processo de *sociogênese*.

<sup>227</sup> Ver capítulo 1 sobre a ideia de que na arte contemporânea os trabalhos artísticos não necessariamente são obras materiais (pinturas ou esculturas) podendo ser *performances* entre outras linguagens.

## 6.2 Artes Plásticas, Artes Visuais: Profissão Artista

Observar e analisar o universo da arte contemporânea gerou, entre muitos questionamentos, curiosidade acerca dos vários termos usados para definir profissionalmente os(as/xs) artistas. Constou no questionário (anexo 1) a pergunta: *como você se define profissionalmente?* A qual os entrevistados responderam “artista”, “artista visual” ou ainda “artista plástico(a)”, bem como definições que, além do trabalho de artista, incluíam outras profissões, por exemplo: “artista e fotógrafo”, “psicólogo e artista”, “professora e artista”, “professor-artista” e “artista e produtora cultural”. Como compreender essas respostas que partem de indivíduos que pertencem a uma mesma *geração* de *juvens artistas* contemporâneos?<sup>228</sup> Elas expressam, a meu ver, as mudanças ocorridas no mundo da arte, particularmente, com o advento da arte contemporânea e o recente processo de institucionalização do ensino de arte<sup>229</sup>.

Os manuais e livros de história da arte são unânimes em dizer que, durante muitos anos, o artista era aquele que trabalhava com a pintura e/ou a escultura (ver capítulos 1 e 2). Todavia, a partir da década de 1960, artistas não produziam somente pinturas e esculturas. Com a chamada desmaterialização da obra de arte e a possibilidade de uso dos mais diversos materiais para produzir arte (ver capítulos 1, 2 e 3), é possível produzir trabalhos com técnicas trans/inter/disciplinares como, por exemplo, o vídeo (que pode flertar com a seara

---

<sup>228</sup> Em *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (MARCONDES, 2014), o termo *geração* apareceu como uma categoria nativa, já que era utilizado por diferentes profissionais no debate que tratava da relação entre a crítica de arte e a curadoria de exposições, tratando, sobretudo, de uma nova geração de profissionais que estaria alterando a forma de compreensão de tais carreiras, contudo, foi importante notar que “geração” não é apenas uma palavra, como também é conceito sociológico, que, embora seja pouco teorizado, é amplamente utilizado em discussões acerca de diferenças de classe, de gênero, étnico-raciais e geracionais (WELLER, 2010). Assim, foi importante recorrer as teorizações acerca deste conceito, que foram realizadas por Karl Mannheim (1993), que indicava que uma geração: não é compreendida como denotando grupos concretos; que o fenômeno das gerações é baseado em fatores de nascimento e morte, mas não determinados por esse ritmo biológico; que existe uma não-contemporaneidade entre os contemporâneos, já que diferentes indivíduos experimentam e elaboram sua intelectualidade e emoções de distintos modos; que a noção de geração diz respeito a representação de uma identidade de situação que versa sobre grupos etários que estão relacionados, vivenciando um mesmo processo histórico-social; e ainda que as distintas gerações estão em constante interação entre si. Neste sentido, como anteriormente, compreende-se que “[...] os membros de uma geração são sociologicamente compreendidos aqui como aqueles que representam um grupo (não necessariamente concreto) que vivenciou e se apropriou de dados culturais semelhantes em um momento histórico-social específico, fato que lhes constituiu como sendo membros de um grupo, o qual é diferente de outros grupos que lhe são contemporâneos, como também de grupos que não lhe sejam coetâneos em termos históricos, sociais e/ou culturais” (MARCONDES, 2014, p. 49).

<sup>229</sup> Há, igualmente, relação com o mercado de arte e o processo de legitimação de artistas pelo mundo da arte, questões abordadas a seguir, no item 6.3 desta tese.

do cinema), a fotografia, o uso de palavras (que pode ser relacionado ao âmbito literário), a performance (que pode se relacionada com o universo da dança ou do teatro), entre outras possibilidades. Fato é: a inclusão de referências disciplinares tão múltiplas desloca a noção de artista para novos campos possíveis de atuação, conferindo maior relevância ao termo artes visuais, mais aberto a inserção de linguagens/meios/procedimentos diferenciados. Neste processo, o termo artista plástico(a) e mesmo o termo belas artes vêm cada vez mais desaparecendo do léxico do mundo das artes.

A história da institucionalização do ensino de arte, como área do conhecimento, pode fornecer dar pistas para o entendimento de como se define o(a/x) *jovem artista* e como ele(a/x) define sua profissão. No Brasil, em 1971 o ensino de artes na educação básica tornou-se obrigatório através da Lei nº 5.692/71, que instituiu o ensino de educação artística, aumentando a demanda e a oferta por cursos de graduação em artes plásticas, música, desenho e artes cênicas, que se encontravam centralizados em centros tradicionais de formação, como a Escola Nacional de Belas Artes, situada no Rio de Janeiro<sup>230</sup>. De 1971 para os anos 2000 foram intensas as discussões internas ao universo da arte, sobretudo, aquelas relacionadas ao ensino superior na área de artes. Em 16 de janeiro de 2009, foram aprovadas e regulamentadas as *Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Artes Visuais*<sup>231</sup>, ocasionando a alteração da nomenclatura de artes plásticas para artes visuais oficialmente. Segundo Umbelina Barreto, em seu artigo *Formação e Mudança em Artes Visuais na Contemporaneidade*:

Constata-se que a Área de Artes Visuais se encontra diretamente ligada às mudanças que envolvem o uso das tecnologias, que caracterizam tão bem essa Sociedade de Informação e Conhecimento. Seja no sentido da proliferação do uso de novas tecnologias, pela facilidade do acesso e operacionalização de equipamentos e dispositivos, em interfaces que se apresentam constituídas por imagens na forma de mapas ou outra forma visual; seja pela estetização do cotidiano, em que as relações interpessoais passam a ser, frequentemente, mediadas por imagens capturadas e guardadas em equipamentos portáteis, e que estão acessíveis a todos, ou mesmo pela constante exposição de pessoas transformadas em imagens de um universo virtual. (2015, p. 106).

---

<sup>230</sup> Informações retiradas do parecer CNE/CES nº 280/2007, aprovado em 6 de dezembro de 2007, que serviu como base para a criação das Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais, bacharelado e licenciatura. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces280\\_07.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces280_07.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

<sup>231</sup> Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2009/rces001\\_09.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2009/rces001_09.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

É possível relacionar a história do ensino de artes no Brasil com a história da arte contemporânea. Deste modo, a variedade de termos utilizados pelos entrevistados para se definirem profissionalmente está relacionada com essa institucionalização do ensino superior como também com a história da arte, com o surgimento da arte contemporânea, que acompanha o surgimento de novas tecnologias, como a *internet*, e traz a possibilidade de utilização de diferentes linguagens/meios/procedimentos que podem ser compreendidos socialmente enquanto dotados de caráter artístico. Apesar de variadas, as respostas à pergunta: *como você se define profissionalmente?* reforçam tais hipóteses. Indicam que as transformações ocasionadas pelo advento da arte contemporânea e a consequente mudança no sistema de ensino oficial de arte no Brasil têm repercutido sobre a definição de artistas e suas práticas. Dos 37 entrevistados, 16 no total se apresentaram como “artista visual”, enquanto 12 se auto definiram como “artista”. Alguns entretanto, 6 deles, ainda utilizaram a categoria “artista plástico(a)” – outros dois se definiam através de outras categorias profissionais (um como fotógrafo e uma como produtora musical) e um se definiu profissionalmente como “autodidata”.

Merecem destaque algumas modalidades de auto definição profissional. Mateus, por exemplo, disse que era um: “artista visual ou artista multimídia”; enquanto João respondeu ser um: “artista visual, pintor”; e Vitor, declarou ser um “artista interdisciplinar”. Estas respostas, entre outros sentidos, apontam para a diversidade de materiais, linguagens e disciplinas, utilizadas na produção artística em arte contemporânea, evidenciada pelo uso dos termos “multimídia” e “interdisciplinar”. Note-se ainda que João indica não somente sua pertença ao universo da arte contemporânea, como destaca a pintura, meio/linguagem que utiliza (fato atrelado a sua formação em artes visuais com habilitação em pintura). Através destes exemplos é possível perceber que a auto definição dos entrevistados demonstra, em geral, seu pertencimento ao universo da arte contemporânea por meio, sobretudo, da utilização do termo “artista visual”, no lugar de “artista plástico(a)”.

A transformação em curso (já que há diferentes formas de definição profissional por parte dos artistas) da definição profissional permite a compreensão de outra nuance dos efeitos ocasionados pelo surgimento da arte contemporânea e seu conjunto de regras: a terminologia “artista visual” tornou-se parte do léxico adequado para definir a atividade profissional dos artistas. É cada vez mais raro ouvir-se o termo artista plástico(a), até pouco tempo bastante usado no mundo da arte.

### 6.3 Arte e Sustento

Uma questão muitas vezes negligenciada, ao se tratar da vida de artistas, é a questão do seu sustento. Não raramente manchetes de jornais e outros veículos de informação trazem notícias sobre altas cifras atingidas pela venda de obras de artistas; geralmente, artistas já falecidos, porém, não apenas cifras alcançadas por artistas mortos ganham os noticiários. A despeito disto, com frequência, o senso comum do universo artístico ignora valores de obras; não é raro escutar que a arte não deve ser feita visando lucro. Todavia, como lembra Daniela Stocco, “[...] o segredo faz parte das transações no mundo da arte” (2016, p. 85). Segundo Stocco, é usual que galeristas, colecionadores e artistas se relacionem em uma rede que envolve a manutenção do segredo em relação aos valores de obras, sendo noticiados apenas em alguns casos. A prática cotidiana é permeada pela *convenção*, ação padronizada dos indivíduos que formam o *mundo da arte* (BECKER, 2008), de não falar em preços de obras publicamente. Uma prática que, conseqüentemente, potencializa a noção de “paixão pela arte”, contribuindo para manter o segredo sobre o sustento dos artistas, sobretudo dos *jovens artistas*. Artistas em início de carreira carecem de expressividade midiática, seus trabalhos, em geral, não alcançam grandes cifras, não sendo, conseqüentemente, divulgados nas páginas dos jornais<sup>232</sup>. Afinal, como se sustentam os jovens que almejam carreiras artísticas antes de obterem reconhecimento e legitimação no universo da arte?

A paixão, comumente relacionada ao universo da arte e suas práticas, relembra a noção de *desinteresse* tal como elaborada por Pierre Bourdieu (1996, 2011), em sua teoria dos *campos* e do *capital simbólico*. O autor argumenta que cada *campo*, ao se constituir, produz formas de interesse que a outros *campos sociais* podem soar como *desinteresse* (loucura e outras adjetivações). Porém, a noção de *desinteresse*, como afirma o sociólogo francês, está ligada à ideia de paixão, sendo efetivamente constitutiva das práticas de atores sociais de determinados *campos*, como é o caso do *campo artístico*. Bourdieu adverte que:

Ao dissociar o sucesso mundano e a consagração específica, e ao assegurar lucros específicos ao desinteresse daqueles que se dobram a suas regras, o campo artístico (ou científico) cria as condições de constituição (ou de emergência) de um genuíno interesse pelo desinteresse (equivalente ao interesse pela generosidade nas sociedades onde a honra é um valor importante). No mundo artístico, como no

---

<sup>232</sup> Salvo momentos em que há interesse de colecionadores sobre seus trabalhos e, mesmo nestes casos, não é necessariamente o valor de suas obras que são tratados nas notícias. Este assunto retornará no capítulo 8 desta tese.

mundo econômico às avessas, as ‘loucuras’ mais antieconômicas são, de certo modo, ‘racionais’, já que o desinteresse é aí reconhecido e recompensado (2011, p. 183).

Neste sentido, a partir da *convenção* (BECKER, 2008) que estabelece o silêncio sobre assuntos financeiros, ganhos e gastos, e ainda da noção de *interesse pelo desinteresse*, de Pierre Bourdieu (1996, 2011), posso argumentar que, no universo da arte contemporânea, é regra não demonstrar o interesse monetário, sendo este mantido como um *segredo* (STOCCO, 2016). De fato, artistas, jovens ou não, galeristas e demais profissionais da arte evitam discussões sobre valores e interesse no reconhecimento/na consagração/na fama. Embora no *mundo da arte* haja, também, um mercado que movimenta altas cifras, tais lucros são vistos como resultado de “esforço”, “dedicação”, “empenho” e “paixão/amor pela arte”. O *campo da arte*, segundo Bourdieu, se opõe ao *campo financeiro*, sendo um valor do *campo artístico*, uma regra a ser cumprida, que seus atores sociais não falem sobre dinheiro/lucro/gastos. Tudo se passa como se na arte o dinheiro não importasse aos artistas (e nem aos outros atores sociais que constituem o universo artístico).

Contudo, a realidade é outra. O comércio de obras de arte via galerias é atualmente fundamental ao funcionamento do universo da arte, no que diz respeito à comercialização de obras e a construção de carreiras artísticas. Não à toa, o Brasil assistiu na última década ao surgimento de importantes feiras de arte, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (STOCCO, 2016). Por isso, ao perguntar aos artistas entrevistados sobre sua vinculação com galerias (anexo 1), busquei inferir sua ligação com o mercado de arte através de um de seus braços, uma vez que, como afirma Daniela Stocco: “[...] as galerias atuam [...] como promotoras da circulação, divulgação e reconhecimento de artistas e sua produção” (STOCCO, 2016, p. 82). A autora diz ainda que há artistas que optam por representar a si mesmos, abrindo mão do circuito de galerias, e, neste caso, se deparam com grande dificuldade para a comercialização e o reconhecimento de seus trabalhos. Seja como for, os galeristas estão estabelecidos no mundo da arte. É fundamental, deste modo, saber como se relacionam os artistas entrevistados com as galerias, que constituem uma das partes mais importantes das engrenagens que contribuem para a criação, o funcionamento e a manutenção das regras impostas no/pelo universo artístico.

Em virtude das razões explicitadas, é preciso dizer que artistas pagam contas, sendo estas relativas às suas vidas pessoais como também ao provimento de seus trabalhos. Esta percepção fundamenta algumas perguntas que foram feitas aos artistas entrevistados: *Possui*

*galeria? Caso sim, qual o nome da galeria? A atividade artística é a sua principal fonte de renda? Caso não, exerce outra(s) atividade(s) com essa finalidade (nesse caso, se possível, especifique que atividade(s) exerce)?*

Dos 37 *jovens artistas* que responderam ao questionário, 22 não possuíam galerias que representassem a venda de seus trabalhos no mercado de arte, enquanto 13 tinham esse vínculo institucional; dentre eles, três artistas eram representados por duas galerias, em países ou cidades distintas, e um contava com a representação em três galerias, em diferentes estados brasileiros. Os números dos que têm vínculo com galerias (13) e daqueles sem vínculos com tais instituições (22) são condizentes com o fato de que esses artistas estão em começo de carreira, buscando sua legitimação no mundo da arte.

No entanto, ao contrapor as respostas dadas ao questionamento sobre a vinculação com galerias, e as respostas oferecidas sobre a atividade artista como a única fonte de renda, 29 dos 37 artistas responderam que não atuam apenas enquanto artistas, vivendo da comercialização de suas obras; e 8 diziam viver somente da venda de seus trabalhos (entre os quais, 2 mulheres e 6 homens). A docência foi a atividade paralela mais comum entre as respostas daqueles que declararam não viver da venda de obras; 9 responderam viver da docência (2 atuando nos ensinos básico e fundamental, 3 no ensino superior, 2 em cursos livres e 2 não especificaram em que grau de ensino praticam a docência). Além disso, um dos artistas atuava como psicólogo e os demais destacavam atividades relacionadas ao cinema (como direção de arte, cenografia e figurino), ao design gráfico, a fotografia para veículos de informação, produção musical, assistência para outros artistas, o recebimento de bolsas de incentivo à pesquisa (nos casos de doutorandos e mestrados), entre outras atividades, formalizadas ou não, as quais exerciam paralelamente à sua atuação artística.

Vale mencionar a advertência de Izabela Pucu em *Arte como Trabalho (e Vice-Versa)* (2017), de que a centralidade do trabalho artístico vem desaparecendo e dando lugar a outro tipo de artista que não apenas cria uma obra, mas tem múltiplos afazeres relacionados a sua produção artística.

Na perspectiva da aproximação entre arte e trabalho, seria interessante percebermos, como as atividades entendidas como “extra-artísticas”, tais como ser professor, curador, escritor, produtor, gestor cultural, passaram a integrar o trabalho dos artistas nas últimas décadas, assumindo muitas vezes maior importância na sua trajetória que a conformação de uma “obra”. Ainda que pare sobre essas atividades certos preconceitos, dentro e fora do campo da arte, que as colocam como “mero trabalho”, que teria como finalidade “apenas” a manutenção

da sobrevivência, que usurpariam o tempo, esse sim precioso, destinado pelo artista à criação de “sua obra”. A meu ver, o que está subentendido na inclusão desses trabalhos no escopo da atividade artística é algo muito mais complexo do que simplesmente se abrir o leque de possibilidades de sobrevivência. É uma mudança estrutural do entendimento da atividade artística como trabalho.

A opção por um vínculo empregatício, por um emprego público, ou ainda a constituição de uma produtora para gerenciar seus projetos e de seus companheiros, desponta, muitas vezes, como estratégia que permite ao artista negociar sua autonomia enquanto profissional com as outras instâncias que lhe interessam no campo, e não apenas com o mercado. Em outros casos, essas opções de empregabilidade, integram, na mesma medida que a produção de uma “obra”, as atividades de um artista (PUCU, 2017, p. 129).

Um retorno ao questionamento analisado no item anterior, sobre como se auto definem profissionalmente os entrevistados, é indispensável. Destaco, primeiramente, duas respostas àquela pergunta: José dizia ser “psicólogo e artista”; enquanto Antônia respondeu ser “professora e artista”. Outras respostas que traziam diferentes formas de atuação, podem ainda ser destacadas: “artista visual e produtora cultural”, resposta de Maria; “artista, pesquisadora e professora”, resposta de Aline. É preciso ainda dizer que artistas, que definiram-se somente como artistas, na pergunta sobre como se auto definem profissionalmente, ao responder à pergunta sobre se vivem somente com os provimentos de sua produção artística, deram respostas que abarcam outras atividades profissionais; se auto definindo apenas como artistas, mas ao responder sobre seu sustento, diziam, por exemplo, atuar como professores. Mas qual a razão do retorno ao questionamento anterior? Respostas como a de José e Antônia, podem ser contrapostas às respostas oferecidas por Maria e Aline, já que os primeiros ao se definirem profissionalmente, indicam, em primeiro lugar, as atividades que garantem seu provimento mensal, enquanto Maria e Aline, por exemplo, apesar de atuarem em outras profissões, definem-se primeiramente como artistas. Isto faz de Maria e Aline mais artistas que José e Antônia? Não. Todavia, é interessante perceber que o fato de necessitarem/escolherem exercer outras profissões faz com que em suas auto definições, José e Antônia, deem destaque inicial às atividades que os sustentam, ao invés de se definirem primeiramente como artistas. Fato é que *jovens artistas* por *escolha* (como indicado por Izabela Pucu em excerto acima) ou *necessidade* (neste caso, por não serem ainda legitimados no campo da arte) exercem diferentes atividades que garantem a manutenção de suas vidas pessoais e profissionais.

Entre as diferentes estratégias usadas pelos *jovens artistas* para alavancarem suas carreiras e proverem seu sustento está o ingresso em cursos de pós-graduação. Com a finalidade de compreender como e porque o ensino superior auxilia não apenas a formação

como o provimento dos artistas entrevistados, destaco as duas falas a seguir.

Mateus:

[...] a minha principal fonte de renda provém da bolsa de estudos de mestrado que recebo da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Vendas de obras (pouquíssimas) e convites para exposições e oficinas de arte complementam o que necessito para o meu dia-a-dia e para manter a produção ativa. Embora eu almeje maior renda – consequentemente mais impulso para a minha produção – estou inteiramente concentrado em completar a minha pós-graduação.

Lucas:

Vendi poucos trabalhos meus, então, não poderia dizer que minha fonte de renda é a venda de “obras”. Porém, nos últimos anos tenho recebido bolsa nas universidades em que estudei e também recebi alguns prêmios em dinheiro (Salão de Abril, Rumos Itaú e Funarte) que me ajudaram financeiramente. Desde que comecei a trabalhar com arte, tenho vivido dessas fontes de renda e da pouca ajuda financeira de meus pais [...]. Tenho interesse em seguir os estudos acadêmicos, continuar participando de editais que paguem pelo meu trabalho e também pretendo ser professor. Provavelmente não serei um artista que vive de vendas de obras, pois meu trabalho não está muito dentro do perfil do mercado, porém, não podemos ter certeza disso, pois o “perfil do mercado” está sempre mudando. Eu não sou contra a venda de obras, mas não tenho feito um trabalho muito focado nessa questão, o que talvez tenha dificultado as coisas nesse sentido. Meu foco tem sido as questões do próprio processo e pensamento artístico, por isso tenho enfocado mais essa prática na universidade.

Com efeito, a universidade tem desempenhado um papel importante na carreira dos artistas, ao oferecer a possibilidade de atuação na área da docência (há artistas que cursam a licenciatura em artes e se tornam professores, outros mesmo sem licenciatura se tornam docentes em cursos livres), lembrando que 9 dos entrevistados atuam na área da educação. No entanto, como disseram Mateus e Lucas, a universidade também contribui para a carreira dos artistas através da concessão de bolsas de estudo, que contribuem para o desenvolvimento e manutenção de suas pesquisas estéticas ao longo de alguns anos<sup>233</sup>. O ambiente universitário, enquanto *lócus* de produção artística vem se tornando cada vez mais uma alternativa ao mercado de arte mediado pelas galerias. Na universidade muitos *jovens*

---

<sup>233</sup> É importante destacar que embora sejam uma fonte de profissionalização e renda para pesquisadores em diferentes áreas, não apenas a artística, desde o impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff, as bolsas de estudo oferecidas pelo Estado brasileiro vêm sofrendo cortes que inviabilizam pesquisas e a formação adequada de pesquisadores. Para elucidar sobre este tema consultar, por exemplo: *Após corte de verbas, CNPq tem recursos para pagar bolsas apenas até este mês* - Disponível em: <<http://agenciabrasil.etc.com.br/educacao/noticia/2017-08/apos-corte-de-verbas-cnpq-tem-recursos-para-pagar-bolsas- apenas-ate-este>>, acesso em 12 de outubro de 2017.

*artistas* adquirem conhecimento sobre história da arte, práticas artísticas e as técnicas atuais, o que em muito contribui para a produção artística dos artistas-estudantes, para o ensino da arte nos diferentes níveis de ensino e para o desempenho de outras atividades profissionais, a exemplo da curadoria.

Outra questão relevante, inscrita na resposta de Lucas, é o contraponto entre a universidade e o mercado de arte. Percebe-se que, cada vez mais, a universidade está associada a um tipo de trabalho artístico que se diferencia daquele voltado para o mercado de arte. A universidade garantiria, assim, maior liberdade de criação em contraposição ao enquadramento do artista às práticas vendáveis, requeridas pelo mercado. Essa discussão reatualiza o tradicional debate: valores artísticos *versus* valores econômicos, estudada por Raymonde Moulin (2007) e Pierre Bourdieu (2011). “Provavelmente não serei um artista que vive de vendas de obras, pois meu trabalho não está muito dentro do perfil do mercado, porém, não podemos ter certeza disso, pois o ‘perfil do mercado’ está sempre mudando. Eu não sou contra a venda de obras, mas não tenho feito um trabalho muito focado nessa questão, o que talvez tenha dificultado as coisas nesse sentido”; a resposta dada por Lucas mostra como o artista situa a si e a sua produção em relação ao mercado de venda de obras/práticas artísticas, bem como o mercado define obras e práticas comercializáveis. O mercado de arte, entretanto, é uma instância de reconhecimento e consagração dos artistas, mediado atualmente pelas galerias que apresentam as obras/práticas aos compradores. Na realidade, as fronteiras entre aqueles que têm práticas artísticas na universidade e os que produzem obras com foco no mercado de arte são muito tênues. Há artistas que negam o mercado, criando trabalhos que não são vendidos por galerias, mas que têm suas obras e práticas encampadas por universidades e que são exibidas em museus, espaços independentes de arte e até mesmo galerias; há também artistas que são professores universitários e vendem suas obras no mercado de arte. As estratégias de legitimação encontradas pelos artistas são múltiplas e podem se relacionar: 1) com o mercado e a universidade; 2) somente com o mercado de arte; 3) apenas com a universidade; e 4) nem com o mercado e nem com a universidade. Fato é que atualmente é a universidade e o mercado representam instituições muito acessadas por artistas a fim de obter legitimação de suas carreiras no mundo da arte.

É imprescindível, ainda, chamar a atenção para as diferentes formas de trabalho que têm sido demandadas aos *jovens artistas* e que não estão necessariamente relacionadas com os seus trabalhos artísticos. Em geral, são atividades compreendidas como criativas, mas ligadas ao cinema, à produção de eventos e outras possibilidades. Isto fica evidente na

resposta de Rafael que afirma: “hoje parte de minha renda vem da atividade artística mas ainda dependo de trabalhos extras (*freelas*) como ilustração, fotografia e design gráfico para complementar a renda”. Note-se que outro entrevistado, Paulo, embora tenha respondido que vive somente de sua atividade artística, a compreende de modo ampliado, agregando afazeres de outras áreas tomadas como criativas na complementação de sua renda: “sim, porém divido ela em várias funções para formar a renda – seja como figurinista, produtor cultural, ilustrador, cenógrafo, professor, assistente de outros artistas e meu próprio trabalho autoral”; ou ainda, a resposta de Daniel, que busca um equilíbrio que permita a realização de sua produção artística e seu sustento:

Trabalho como designer gráfico de livros como atividade paralela. Ainda assim não encontrei a equação que me permite plenamente subsistir dessas duas atividades. Os caminhos possíveis agora parecem ser: a possível aproximação com uma galeria de arte; ganhar outros prêmios e financiamentos como artista; pegar mais trabalhos como designer *freelancer*; carreira acadêmica; diversificar mais minhas atividades de trabalho (bicos/empregos fixos).

A ampliação de possibilidades do afazer artístico é discutida por Ricardo Basbaum em *Amo os Artistas-etc* (2005):

(2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.) (BASBAUM, 2005, p. 21).

Com a noção *artista-etc*, Basbaum define artistas que presentemente atuam em diferentes áreas. Haveria uma multiplicidade de ações possíveis aos artistas, ligadas à construção de suas obras/práticas de/em arte. Porém, é interessante retornar a essa definição de Ricardo Basbaum e alargá-la para pensar as diferentes formas de atuação do artista contemporâneo, igualmente indispensáveis ao seu sustento. Neste sentido, deslocando a definição de Basbaum, é possível dizer que os *jovens artistas* entrevistados são em sua maioria *artistas-etc*, não somente devido as suas práticas artísticas (relacionadas ao conceito de Basbaum, que inclui uma multiplicidade de linguagens e questões), mas aqui são *artistas-etc* porque exercem distintas atividades profissionais com objetivo de prover seu sustento. Esta questão é cara aos debates contemporâneos, uma vez que alguns distinguem as práticas artísticas

dentro da área de artes visuais: para uns, a prática artística *por excelência* seria aquela unicamente voltada para a obra ou o processo artístico; ao passo que outros estudiosos das artes consideram que a prática artística e criativa está nas diversas atividades realizadas por um artista, desde a curadoria ao ensino de arte entre outras (PUCU, 2017).

Por fim, a submissão de projetos aos editais como forma de angariar visibilidade, legitimação e reconhecimento, além de sustento, confirma as hipóteses apresentadas nos capítulos 4 e 5. Através dos editais de arte, voltados a *jovens artistas*, os entrevistados dão os primeiros passos nas suas carreiras. A resposta de Márcia é reveladora neste sentido. Além de indicar a necessidade de ser uma *artista-etc*, no sentido aqui atribuído, mostra como os editais servem também como um meio de sustento:

Eu encontrei uma forma de viver absolutamente inusitada. Eu vivo de arte, mas não vivo de vender minha obra. Escrevo projetos, aprovo meus projetos, ganho dinheiro com isso, gosto de fazer livros. Já publiquei vários e descobri que posso ganhar dinheiro com isso. Faço curadorias, trabalhei oito anos como gestora pública (nunca mais volto a essa desgraça), também trabalho com produção. Mas está tudo intrinsecamente ligado as artes visuais. Consigo com o meu trabalho paralelo dentro das artes visuais, financiar meus projetos, que por sua vez, são patrocinados na sequência em editais e prêmios. Mas é uma líquida e complexa forma de sobreviver. Uma rede que liga pontos de mim, para mim mesma e transforma. Eu me reinvento todo dia, não por gosto estético, mas por sobrevivência.

O trecho retirado da entrevista com Márcia é elucidativo da discussão atual sobre a ampliação do espectro de atuação do artista incluindo diversas possibilidades e atividades, além daquilo que se considera trabalho para o sustento da vida.

#### **6.4 Arte em Tempos de Editais**

Os *jovens artistas* dedicam grande parte de seu tempo à procura de editais que promovam a exposição de seus trabalhos (objetos e/ou práticas), ofereçam residências artísticas ou prêmios. Deste modo, dentre as perguntas enviadas aos artistas entrevistados três diziam respeito aos editais: *Já concorreu a editais que visam prêmios a artistas,*

*residências artísticas e/ou exposições? Caso sim, quais? Caso tenha concorrido a editais que visam/contém premiações, recebeu prêmios por suas obras?*

Com cinco anos de carreira, Gustavo respondeu: “Envio em média 20 projetos por ano”; Anderson, com dez anos de atuação artística, afirmou: “Participei este ano do Abre Alas 12 da Gentil Carioca. Este foi o primeiro edital para o qual fui aceito desde o início de minha produção artística, em 2006”; e Eduardo, com 17 anos de carreira, respondeu: “Sim. Cara, todo ano são muitos, eu realmente não anoto quais que não ganhei”. Tudo leva a crer que a inscrição em editais, sobretudo para a exposição de trabalhos, independentemente do tempo de carreira declarado pelos *juvencos artistas*, é fundamental para suas carreiras.

A associação da seleção em editais e a exibição de trabalhos com reconhecimento e visibilidade do artista foi mencionada por Aline, que tem dez anos de carreira. Segundo a artista, os editais de fato dão visibilidade aos *juvencos artistas*. Na sua experiência, após ter sido selecionada em editais, começou a receber convites para participar de exposições e foi indicada ao *Prêmio PIPA*:

Sim. Inúmeras tentativas. Salões que já enviei e nunca fui contemplada: Funarte Conexões, Vídeo Brasil, Palácio das Artes Belo Horizonte, Copasa MG, Cemig MG, Premio IPHAN arte e patrimônio, Sala Contemporânea CCBB Rio de Janeiro, CCSP. Fui contemplada no Arte Pará, Rumos Itaú, Novíssimos IBEU [...]. Em resumo, são mais tentativas que acertos, porém venho percebendo uma diminuição na minha disponibilidade para enviar para editais e ao mesmo tempo desde 2014 tem me ocorrido participar de mais exposições através de convites.

Entretanto, apesar das respostas revelarem que os editais são considerados indispensáveis aos *juvencos artistas*, esse formato de promoção e financiamento de práticas artísticas não está livre de críticas, mesmo por parte daqueles que são “obrigados” a lidar com eles, para tornar visíveis suas práticas artísticas. A crítica ao modelo dos editais pode ser resumida pela resposta de Mateus, artista com onze anos de carreira:

Em geral não sou muito favorável aos formatos [de] edital e salões de arte, mas sim, já concorri a alguns deles. Entre os editais em que fui contemplado merecem destaque: o Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 8ª Edição, 2012 (o que será deste edital na gestão interina do Michel Temer?), Prêmio Edital Trocas Contemporâneas – Interações artísticas regionais / Fase 10 Produções Artísticas e Funarte, 2013, Abre Alas 2015 (promovido pela galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro), [...] e fui indicado ao Prêmio PIPA em 2014. Dos editais que concorri e não fui contemplado (para os quais já não tenho mais enviado material) cabe citar os programas de exposições anuais do Centro Cultural São Paulo e do Paço das Artes, e o Rumos Itaú Cultural. Editais da Funarte e do ProAC São Paulo

eventualmente têm me interessado.

Embora a discordância com o modelo de editais de arte apareça com clareza somente na resposta de Mateus, nota-se que a dependência das chamadas para exposições e financiamento exige dos *jovens artistas* determinação e perseverança, ano após ano, no início de carreira, até que apareçam os convites para expor seu trabalho. Observe-se ainda que apesar de sua contrariedade ao modelo de editais, Mateus destaca inúmeros para os quais se inscreveu, não sendo selecionado em todos. Já Anderson, com o mesmo tempo de carreira que Aline, declara só ter sido selecionado em um edital após dez anos de carreira. Já Aline logrou ser selecionada em alguns editais e começou a ser convidada para expor seus trabalhos, independente de editais. Desta forma, pode-se dizer que os editais têm sido fundamentais à construção e manutenção de carreiras artísticas, ainda que também possam ser alvo de crítica. De todo modo, a primeira exposição de um artista (coletiva ou individual), fomentada por editais assim como o convite para expor em museus, galerias ou outros espaços expositivos são momentos importantes na trajetória dos *jovens artistas*.

## 6.5 Arte e Crítica Institucional

Duas perguntas do questionário (anexo 1) foram inspiradas nos editais de inscrição da residência *Red Bull Station*, são elas: *o que é ser um artista hoje?* e *como ser um artista hoje?* Nas respostas a essas perguntas foi possível observar (mais do que no item acima) as críticas que os *jovens artistas* fazem às instituições de arte.

Diversos entrevistados insistiram na questão da “persistência”, como Francisca que destacou que ser artista hoje é: “[...] lidar com todas as dificuldades do meio sem perder a inquietação que te move para um caminho cheio de incertezas. Talvez isso sempre tenha sido assim. Então acho que persistir é uma palavra que faz muito sentido quando penso em arte”; ou Rafael que respondeu: “creio que é como sempre foi: uma profissão difícil, por se tratar de algo muito subjetivo e que requer muita persistência por parte do artista”. À pergunta sobre como ser artista hoje, também, trouxe retornos que seguem a mesma lógica. Antônia respondeu que para ser artista hoje é preciso: “sorte, herança ou muita ralação”; e ainda, Eduardo que, com bom humor, disse: “rebolando”. Ter perseverança, insistir ou “rebolar” foram as respostas dadas pelos entrevistados ao lembrar as dificuldades e os obstáculos ao

reconhecimento de seus trabalhos. *Perseverança*, *insistência* e *rebolado* não são apenas palavras, mas valores que guiam a conduta dos *jovens artistas* cujo trabalho continuado e solitário caracteriza a busca de seu reconhecimento profissional. Um exemplo claro de perseverança é o de Anderson: “particpei este ano do *Abre Alas 12 d’A Gentil Carioca*. Este foi o primeiro edital para o qual fui aceito desde o início de minha produção artística, em 2006”; que obteve, portanto, seu primeiro parecer favorável após dez anos de carreira.

No universo da arte, uma espécie de véu mascara o esforço despendido pelos artistas na produção e exibição de cada obra/ação singular. Ao visitar uma exposição de arte, o espectador tem contato apenas com o trabalho pronto ou com o(a/x) artista realizando sua performance. É isso que lhe interessa em seu momento de fruição, impedindo-o de dimensionar os esforços e dispêndios, tanto monetários como emocionais, que estão em jogo na produção e exibição de trabalhos artísticos. Não à toa, os entrevistados enfatizaram a *perseverança* e a *insistência* como valores indispensáveis no processo de construção de suas carreiras, que não inclui apenas a inscrição em editais, como também processos dispendiosos no momento de exibição de suas obras/ações.

Outras entrevistas indicaram aspectos ainda mais concretos relativamente às adversidades enfrentadas pelos *jovens artistas*. Ao ser questionada, sobre o que é ser uma artista hoje, Márcia respondeu:

Depende. Por exemplo: se a pergunta for direcionada a um conjunto de informações que definem o *ser* artista no Brasil, então, começa com a seguinte constatação: o artista no Brasil só existe se viver na tríade SP/RJ/BH. Todo o resto é invisível. Ele pode até fazer chover, não importa. Ele é invisível.

Ou ser artista é estar conectado com as novas mídias, não estar ligado a uma única linguagem, ou seja, não se define hoje um artista por pintor, escultor, desenhista, performer, vídeo maker, fotógrafo... etc. O artista contemporâneo é aquele que possui uma pesquisa (ranço acadêmico da escola americana de artes visuais), depois de Duchamp deixamos de ser modernos... Pesquisa é a alma do negócio! O academicismo tomou conta das artes visuais e já faz algumas décadas. Um artista precisa ser jovem, conceitual, desterritorializado, tem que citar Deleuze, Morin, Didi Huberman, Guatarri e toda sorte de filósofos franceses contemporâneos. Caso contrário, não é artista, ou até é, um pobre diabo arcaico e sem expressão. Tem que falar do EU, tem que dialogar com o *atravessamento*, com o *entre* (este último, está um pouco fora de moda). Tem que fazer residência, nem que seja em sua própria cidade, tem que se deslocar.

A resposta de Márcia define o perfil/modelo do *jovem artista* contemporâneo, apontando as regras do jogo às quais deve se submeter para transitar no *main stream* do mundo artístico: a necessidade de deslocamentos, a invisibilidade de artistas que não vivem em grandes

centros urbanos, o papel da universidade, a pesquisa, a desterritorialização, o atravessamento e a evocação de filósofos nos seus discursos. Sua resposta confirma os dados apresentados nos dois capítulos anteriores, relativos à visibilidade dos artistas que vivem e trabalham no Rio de Janeiro e em São Paulo, e a “invisibilidade” dos que vivem fora desse circuito, centrado no Sudeste brasileiro. Ainda segundo Márcia, ser artista hoje significa ter três opções: ingressar na universidade, ser um artista independente, vivendo de editais nacionais e estrangeiros, ou trabalhar para o sistema e o mercado de arte:

Fora do eixo? Se for fora do eixo tem que ser professor (virar acadêmico) fazer mestrado, doutorado e pós-doutorado para dar aula e pôr o pão na mesa. Ou vira produtor, curador, designer, educador, consultor de arte, *freela*. Se for independente consegue furar o sistema enviando as propostas para os editais nacionais e internacionais. Para mim tem sido o único mecanismo que ainda é razoavelmente capaz de sair do ciclo vicioso do mercado e sistema de arte.

A artista confirma a distinção entre o ensino universitário e o mercado de arte. Porém na sua resposta Márcia separa os “artistas-universitários” dos “artistas independentes”, como duas formas de fazer arte sem se submeter ao mercado e ao sistema de arte. Além disso, corrobora a necessidade de atuação múltipla dos artistas. Todavia, vale destacar que em relação aos dados obtidos, tanto o ingresso no ensino universitário como a necessidade de ser *artistas-etc*, não parece ser uma especificidade dos artistas que estão “fora do eixo”, pois mesmo artistas que concentram suas atividades nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, indicam o ensino superior como solução possível para seguir carreira (ver também: BUENO, 2016), e, do mesmo modo, atuam em campos profissionais diferentes de sua prática artística, com a finalidade de obter ganho financeiro para manter suas vidas e carreiras artísticas.

A entrevista com Carlos, artista com cinco anos de carreira, que vivia/vive e trabalha/trabalhava na cidade do Rio de Janeiro, apresenta outra maneira de enfrentar as dificuldades atuais do *jovem artista*:

Ser um artista hoje é, paradoxalmente, estar fora do foco da atenção do mundo da arte contemporânea, o qual se baseia não na produção de obras propriamente dita, mas em sua circulação (exposições) e constante repasse (compra e venda). O artista hoje é visto como uma espécie de fornecedor especializado, um produtor de “material artístico” de luxo para uma engrenagem articulada por agentes intermediários -- e continua a sê-lo, ainda que esse material produzido, exposto e vendido, seja sua própria “personalidade” (artista jovem, artista excêntrico, artista engajado). No entanto, cabe aqui escolher entre a nostalgia e a estratégia: pois estar longe do centro da cena é também uma forma de garantir-se uma margem de

manobra rara em termos produtivos, e também de tomar riscos impossíveis para outros agentes em posições institucionais de maior evidência. É possível, por isso mesmo, ser um artista hoje sem responder ao clichê do gênio vanguardista (o qual assumem, não raro, muitos curadores "independentes"), multiplicando as suas esferas de produção, plástica e crítica, e movendo-se estrategicamente por diferentes meios, circuitos e até mesmo papéis sociais.

Enquanto Márcia está preocupada em manter distância das injunções do mercado de arte, Carlos assume que o artista, na atualidade, deve seguir seu próprio caminho, fugindo do centro das atenções do mundo da arte. Estar longe “do centro da cena” não significa excluir-se do mundo artístico, porém usufruir desse lugar distanciado que faculta uma margem especial para a produção artística. Na realidade, a crítica de Márcia e Carlos ao modelo imposto ao *jovem artista* da arte contemporânea, os leva a escolher estratégias que possibilitam uma margem, ainda que estreita, de realizar seus projetos artísticos, apostando na distinção (especificidade) que o afastamento possa dar ao seu trabalho. Quando Carlos fala dos “riscos impossíveis para outros agentes em posições institucionais de maior evidência”, parece indicar que apesar de ser crítico à noção de artista de vanguarda, considerando-a um clichê, sugere que os riscos, ao contrário, podem dar visibilidade ao seu trabalho, chamando atenção de outros profissionais do mundo da arte. Embora procure agir contra o “clichê do gênio vanguardista”, sua atuação crítica ao sistema da arte pode ser vantajosa ao seu trabalho artístico.

Respondendo à pergunta: *como ser um artista hoje?* Carlos prosseguiu:

Ser, ou melhor, atuar como artista hoje, supõe uma reflexão constante sobre o seu próprio campo de trabalho. Reflexão essa que muitas vezes supõe uma interrupção momentânea da cadeia produtiva na qual se está inserido (ou deseja inserir-se). Trata-se, nesse momento de suspensão da imagem do artista (inclusive para si mesmo), de imaginar outras formas, não apenas de realizar sua própria "obra", mas também outras formas de fazê-la circular e ser recebida pelo público. Para que, justamente, este possa deixar de ser um simples produtor de commodities para um campo já existente (inclusive para si mesmo), e possa tornar-se um articulador ativo desse mesmo campo, sempre em construção. Para que exista, enfim, não em detrimentos dos outros agentes (independência), nem em função deles (dependência), mas trabalhando com eles (interdependência).

Carlos é contundente: é preciso trabalhar com o mercado e não ser contrário a ele. Embora crítico ao sistema de arte e às imposições colocadas aos artistas, Carlos considera que para entrar no universo da arte e obter visibilidade e legitimação por seu trabalho, precisa trabalhar *com* o sistema artístico. Trata-se de uma interdependência necessária ao campo da arte como a outros da sociedade ocidental contemporânea. Compreende, portanto, que para

um *jovem artista* não basta ser crítico e buscar inovações, há um sistema articulado e construído que o precede, e, neste sentido, é necessário dominar as regras deste universo para trabalhar com elas, buscando o máximo de independência para seus projetos artísticos, mas não esquecendo que para ser um artista legitimado pela esfera da arte, precisa da chancela dos mais experientes (curadores, galeristas, artistas, colecionadores, entre outros).

Com quatro anos de carreira, Ana, tem posição semelhante a de Carlos, criticando a transformação do trabalho de arte em mercadoria:

O artista é o agente que contextualiza, transforma e produz conteúdo. É o responsável por novas leituras do mundo em que vivemos. Seu trabalho é transformado em capital e por isso inserido totalmente em um processo mercantil das artes. O artista se encontra em uma área cinzenta, lidando com as questões da criatividade e provendo ao mundo do capital o seu trabalho, tendo que lidar com essas relações da maneira menos agressiva que for possível.

Como artista é preciso pensar criticamente em como se posicionar em relação ao mercado, sem abrir mão do mesmo, porém de maneira em que o sistema não se torne exploratório. As iniciativas independentes e de artista são uma maneira mais justa de se fazer o trabalho circular, feita por nós e para nós.

Na realidade, o mercado de arte une as dimensões simbólica e financeira de forma agressiva. Ana considera que o artista deve procurar visibilizar sua carreira mediante iniciativas independentes e menos agressivas. Cabe aqui falar sobre as “iniciativas independentes”<sup>234</sup>, também denominadas: “espaços independentes”, “espaços alternativos”, “espaços autogestionados”, “espaços experimentais”, “centros culturais independentes” e “*artist-run spaces*” (NUNES, 2013, p. 14). Elas são, em geral, instituições artísticas criadas e geridas por artistas em parceria com outros profissionais ligados ao mundo da arte, como curadores e produtores. São espaços voltados à criação artística que buscam financiar práticas estéticas sem ligação direta com instituições públicas ou instituições financeiras, constituindo um modelo de negócio, que não se volta à venda de obras, como as galerias. Neste sentido, buscam outras alternativas para viabilizar a produção e a circulação de artistas e obras/proposições, através, por exemplo, de parcerias com fundos e redes de intercâmbio que permitem a realização de residências artísticas<sup>235</sup> ou de empreendimentos voltados à área

<sup>234</sup> Os espaços independentes de arte são tema do livro *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea* (2013), de Kamilla Nunes, que é uma das poucas publicações sobre o tema no Brasil e busca trazer um histórico acerca destas iniciativas no país retornando aos anos de 1960 e criando um mapeamento dos espaços existentes no Brasil na primeira década do século XXI.

<sup>235</sup> No Rio de Janeiro, um espaço independente que promove residências artísticas através de parcerias com

artístico-alimentícia e/ou produzindo festas e cursos livres que são pagos e geram receitas utilizadas para a gestão dos espaços independentes<sup>236</sup>. Contudo, é importante ressaltar que mesmo sendo denominados espaços “independentes”, estas instituições são parte do sistema da arte e dialogam com as regras deste universo. Se há exposições em tais espaços, por exemplo, são exposições de obras de artistas, ou organizadas por curadores, reconhecidos e legitimados no mundo da arte, caso contrário, tais espaços dificilmente angariariam o público, sobretudo, o especializado em arte. Ou seja, seu sucesso está atrelado ao reconhecimento pelos pares do universo da arte e ao crivo da qualidade artística. Não deixam de ser um modelo diferente de negócio, mas que se submete às regras estabelecidas pelo/no circuito da arte. Independentes na denominação e financeiramente, esses espaços são, entretanto, dependentes de regras do sistema artístico, que contribui para a sua legitimidade (e vice-versa).

É possível dizer que os *jovens artistas* entrevistados nesta pesquisa conhecem o lugar que ocupam no universo da arte. Sua crítica às instituições artísticas, sobretudo, ao viés financeiro, de comercialização da arte, não impede seu envolvimento nem a realização de seus projetos. Tal postura, no entanto, é comum às gerações mais jovens na abertura de seus caminhos e usos de estratégias para lidar com as regras estabelecidas, sendo ela destacada na literatura sociológica (BOURDIEU, 1983; MANNHEIM, 1983). Efetivamente, seja participando de editais (mesmo quando não querem), criando “iniciativas independentes” ou optando pela carreira universitária, os *jovens artistas* entrevistados conhecem as regras do jogo. Com elas/contra elas/ou a partir delas desenvolvem estratégias de sobrevivência, criando as condições para produzir suas obras/proposições e obter seu reconhecimento no/pelo mundo da arte.

## 6.6 Arte e Discurso

É possível ainda tratar do *discurso nas obras/propostas de arte*, a partir das entrevistas concedidas pelos artistas. Ao perguntar sobre seu papel específico e como ser

---

fundos internacionais é o Despina, localizado na região central da cidade. O Despina já realizou projetos em parceria com a Central Saint Martins – University of the Arts London, Diagonale e Arts Council de Montreal, Fruitmarket Gallery (Edimburgo) e British Council, e é membro da rede de parceiros do Prince Claus Fund.

<sup>236</sup> Na cidade do Rio de Janeiro, um espaço independente de arte que exemplifica tal modelo de negócios, é o Espaço Saracura, localizado na região central da cidade, neste espaço ocorrem exposições, cursos livres e oficinas, em que a coletividade parece ser o mote e o objetivo do empreendimento.

artista hoje, um conjunto de respostas abarcou o que aqui chamo de *discurso na arte*. Através de suas proposições estéticas, ao longo da história<sup>237</sup>, artistas comentam/criticam/divulgam dramas/conquistas sociais, políticos(as), econômicos(as) e culturais. Um processo que transforma questões sociais em discursos artísticos, veiculados por obras/proposições estéticas. Segundo Nathalie Heinich, este processo teria ganhado força sobretudo com o advento da arte contemporânea e para a autora: “[...] o discurso sobre a obra se tornou parte da proposta artística” (2014a, p. 379). As declarações dos artistas entrevistados evidenciam o quanto *discurso* está presente em seus trabalhos e práticas artísticas.

“Não pensar tanto no suporte, mas sim nos conteúdos/problemáticas da sua observação do mundo”, respondeu Fabio ao ser perguntado sobre como ser artista hoje, enquanto Raimundo, respondeu: “Buscar dar conta (ou não dar conta) de questões sociais e políticas. Tomar para si as histórias vividas do cotidiano e transpor isso em arte [...]”, e Maria, seguindo o mesmo caminho, disse: “Acredito que estando inserido e atento à realidade e às questões sociais e políticas do seu país e do mundo. Percebendo, com certa delicadeza, as sutilezas da vida social que se fazem no ‘entre’ dos acontecimentos, relações sociais e indivíduos. Assim, é possível dar forma a uma poética como um propositor e construtor de significados por meio da arte contemporânea”. As respostas de Fabio, Raimundo e Maria relacionam o ser artista com a pesquisa e reelaboração de questões sociais cotidianas, políticas, econômicas e culturais em seus trabalhos artísticos. Ser artista permitiria a transposição de questões sociais em trabalhos de arte, chamando a atenção para os discursos correntes na sociedade. Neste sentido, essas respostas revelam o que se compreende como *discursos nas obras/propostas de arte*. A escolha de materiais (tintas, gesso, roupas etc.) para a construção de suas obras/proposições não aparece nas respostas dadas, como sendo importante para os(as/xs) artistas, mas, sim as questões políticas e sociais a serem incorporadas em seus trabalhos.

A politização da esfera pública, com a veiculação de discursos políticos acerca de minorias sociais e problemas sociais, foi assunto do artigo *Arte e Política: A Consolidação da Arte como Agente na Esfera Pública* (2017), escrito pelo autor em parceria com Ana Accorsi Miranda e Sabrina Parracho Sant’anna. Através da análise de exposições como a *31ª Bienal de São Paulo*, realizada em 2014, foi possível constatar a aproximação entre as esferas

---

<sup>237</sup> Exemplo histórico, neste sentido, é *Guernica*, quadro de Pablo Picasso, pintado em 1937, que se propunha um manifesto contra a Guerra Civil Espanhola após o bombardeio a cidade de Guernica, na Espanha, em abril de 1937.

da arte e da política. Sobre a *31ª Bienal de São Paulo*,

De acordo com análise qualitativa em etnografia da exposição e análise do catálogo da mostra, mais de 50% das obras exibidas faziam referência explícita a temas presentes no domínio da negociação política da esfera pública. Os conflitos que envolvem racismo, machismo, gentrificação e homofobia estão entre as práticas sociais questionadas por meio dos trabalhos apresentados. Do mesmo modo, muitas das demandas sociais apresentadas pelos manifestantes brasileiros de junho de 2013 também serviram de inspiração para os debates estético-políticos da 31ª Bienal; dos controversos *blackblocs*, trazidos pela obra *Não é sobre sapatos*, de Gabriel Mascaro, às questões de gênero, que ganharam visibilidade, nesse caso, por exemplo, mediante *Linha da Vida/Museu Travesti do Peru*, de Giuseppe Campuzano (SANT'ANNA, MARCONDES e MIRANDA, 2017, p. 834).

Os discursos presentes nos trabalhos dos artistas naquela ocasião reforçavam a ideia de uma politização da arte em tempos de arte contemporânea. As respostas dos artistas entrevistados para esta pesquisa igualmente indicam este caminho; Raimundo, respondeu que ser artista hoje é: “buscar dar conta (ou não dar conta) de questões sociais e políticas. Tomar para si as histórias vividas do cotidiano e transpor isso em arte [...]”. Assim, questões sociais são apropriadas e transformadas em discursos/manifestos artístico-políticos.

Ao tratar do modelo/perfil do *jovem artista* contemporâneo, um dos entrevistados, José, artista “desde a infância”, ressaltou a necessidade de aproximação entre arte e política:

Ser um artista hoje é algo que entendo ser próximo a um fazer arte e política. Entendendo a arte enquanto um processo e uma convivência com um exercício da polêmica acerca das configurações da vida em sociedade, seus novos recortes e as novas regras que as sustentam. Entendo um artista enquanto um sujeito numa atividade política, observando que: “a resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política” (Rancière).

A resposta de José indica que o afazer artístico é compreendido de modo alargado, não sendo somente algo produzido para trazer fruição estética e demonstrar “beleza” ou “feiura”, apelando somente aos sentidos humanos, não se trata de uma questão de “gosto”. O afazer artístico seria uma forma de pensamento responsável por veicular questões sociais prementes, sobretudo, a grupos sociais minoritários e/ou para criticar políticas de governo ou mesmo de Estado. É, neste sentido, viável dizer que esses *discursos nas obras/propostas de arte* atribuem aos artistas a tarefa de abrir as portas da arte para que a sociedade, representada pelo público, possa travar contato com questões “invisíveis” do cotidiano na

vida societária. Através de trabalhos sobre as minorias como também de membros das minorias sobre as questões dos grupos minoritários de que fazem parte, minorias político-sociais são levadas as paredes de museus, galerias e demais espaços tomados como expositivos pelas obras/proposições estéticas produzidas no âmbito da arte contemporânea.

Outro aspecto desta necessidade discursiva, aparece na resposta de Marcia, comentada no item anterior:

[...] O artista contemporâneo é aquele que possui uma pesquisa (ranço acadêmico da escola americana de artes visuais), depois de Duchamp deixamos de ser modernos... Pesquisa é a alma do negócio! O academicismo tomou conta das artes visuais e já faz algumas décadas. Um artista precisa ser jovem, conceitual, desterritorializado, tem que citar Deleuze, Morin, Didi Huberman, Guatarri e toda sorte de filósofos franceses contemporâneos. Caso contrário, não é artista, ou até é, um pobre diabo arcaico e sem expressão [...].

Márcia fala da aproximação entre a arte e a universidade como uma opção dos *jovens artistas*. No entanto, com ironia diz que para ser artista atualmente: “[...] tem que citar Deleuze, Morin, Didi Huberman, Guatarri e toda sorte de filósofos franceses contemporâneos”. Diferente de José, que trata de uma necessária politização da arte, Márcia fala da necessidade de os artistas referenciar autores acadêmicos em suas argumentações orais e trabalhos artísticos. Nota-se que Márcia toma este aspecto como negativo, entretanto, é cada vez maior a presença dos artistas contemporâneos no âmbito universitário que fazem referências a filósofos, historiadores, sociólogos, antropólogos, biólogos entre outros. Observa-se, deste modo, que é comum que artistas contemporâneos produzam obras/ações com forte teor político e/ou teórico-acadêmico, apropriando-se e reproduzindo questões sociais/políticas para transformá-las em discursos estéticos apresentados por meio de seus trabalhos artísticos.

Os discursos no âmbito da arte não estão, desta forma, exclusivamente sob o poder de críticos de arte, jornalistas culturais e curadores de exposições, mas presentes no interior das próprias obras/proposições. Os discursos são, efetivamente, constitutivos dos trabalhos artísticos.

---

As entrevistas analisadas nesse capítulo estão conectadas com o contexto de mudanças provocadas pelo advento da chamada arte contemporânea. Os artistas lutam pelo reconhecimento de seu trabalho no atual universo da arte, disputando posições em

instituições e concorrendo com seus pares para alcançar a legitimidade desejada. A análise de suas falas não desconsidera esse lugar de disputa em que se encontram, em relação aos seus pares e às instituições artísticas, a fim de obterem reconhecimento profissional, afinal: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1999, p. 10). Ao senso comum tudo se passa como se na arte houvesse grande liberdade de ação e que tudo e qualquer coisa poderia ser concebida e praticada, como se não houvesse regras para conduzir os comportamentos, os discursos e as ações dos indivíduos atuantes no interior do universo da arte. Ao mesmo tempo, os discursos e as ações contribuem para a manutenção dos regimentos que orientam as práticas no mundo da arte. Essas são questões fundamentais à análise sociológica da arte e que não podem ser perdidas de vista aqui (BECKER, 2008; BOURDIEU, 1983, 1992, 1996, 2011; ELIAS, 1994; HEINICH, 2008, 2014a, 2014b; QUEMIN, 2013, 2015, 2016).

Neste sentido, as respostas apresentadas ao longo deste capítulo, mostram como pensam os *jovens artistas* acerca de si e do universo de regras da arte contemporânea, bem como elucida as dificuldades que sentem e as estratégias que elegem a fim de obter visibilidade, legitimação e reconhecimento. Através das entrevistas foi possível perceber<sup>238</sup>: 1) que o tempo de carreira, embora seja controverso, é importante para a caracterização dos *jovens artistas*, fato que pode estar relacionado a questão do novo na arte, abordada no capítulo 8; 2) como a mudança da denominação profissional de artista plástico(a) para artista visual, ocorre em virtude de mudanças históricas atreladas ao nascimento da arte contemporânea, que altera modos de fazer/compreender/fruir obras/proposições de arte; 3) os meios que os entrevistados encontram para prover seu sustento e manter e suas práticas artísticas enquanto não conseguem se manter apenas do afazer artístico; 4) a fina relação entre a participação em editais, o ensino universitário e a localização geográfica com as estratégias escolhidas pelos *jovens artistas* em seu caminho em busca de legitimação; 5) as formas de enfrentamento e comunhão, as *estratégias*, encontradas pelos artistas para lidar com o que entendem como sendo dificuldades trazidas pelo mercado (financeiro) da arte; e, 6) como os discursos são fundamentais em tempos de arte contemporânea.

Nos próximos capítulos, serão examinadas outras estratégias dos *jovens artistas* para

---

<sup>238</sup> Optou-se por trazer algumas das respostas dos entrevistados e não as respostas oferecidas por cada um deles. Cabe dizer, neste sentido, que as entrevistas eleitas para compor este capítulo representam questões que aparecem em todas as respostas dos artistas, sendo aqui apresentada uma compilação de tais questões.

alcançar sua legitimação. Além disso, investiga-se como os *jovens artistas* importam às instituições artísticas e a outros profissionais das artes, como críticos de arte e curadores de exposições.

## | Parte III

Na parte I deste trabalho, apresentei os *jovens artistas* através de suas obras, das linguagens que adotam, do uso ou não uso de determinados materiais, e as questões artísticas e sociais com que dialogam. Já na parte II, através dos editais para a participação em exposições coletivas, em residências artísticas e de um prêmio, todos voltados a apresentação de *artistas emergentes*, busquei apontar as regras do universo da arte (em termos institucionais) com que precisam lidar a fim de obterem reconhecimento e legitimidade; além disso, através das análises dos catálogos de tais exposições, residências e prêmio foi possível construir o perfil dos *jovens artistas* que são, presentemente, por eles selecionados/recrutados; por fim, foi possível entrevistar 37 artistas que foram selecionados por tais editais com a finalidade de compreender como entendem sua prática artística e suas estratégias para lidar com o conjunto de regras da arte no processo de construção de suas carreiras.

Na parte III, prossigo com a análise das estratégias dos esforços empreendidos pelos *jovens artistas* para se fazerem (re)conhecer no mundo da arte. No entanto, as estratégias que apresento aqui não são as mesmas. Não se trata mais de inscrições em editais, prêmios ou residências, mas de contatos face-a-face que contribuem para a formação de uma rede de apoio. É possível argumentar que, geralmente, um dos objetivos desses *jovens artistas* é passar da condição de inscritos e selecionados para a condição de convidados para exibirem seus trabalhos e, eventualmente, serem representados por uma galeria. O que importa neste momento é saber onde e como circulam os *jovens artistas* em busca de reconhecimento e legitimação que assegurem sua carreira. Destarte, os capítulos a seguir apresentam e analisam outras estratégias empreendidas pelos *jovens artistas* a fim de construírem suas carreiras. Ações e iniciativas que não dizem respeito ao envio de projetos, cartas e imagens para inscrições em editais que viabilizam exposições, mas aquelas que envolvem interações cotidianas, face-a-face (capítulo 7). Além disso, o *interesse institucional* pelos *jovens artistas* será abordado a fim de compreender qual é a importância destes artistas para o universo da arte, um interesse que parece atrelado a noção de *novidade* (capítulo 8).

## | Capítulo 7 – Outras Estratégias de Ser (Visto)

*Pergunta* - Como ser artista hoje?

**Resposta de Camila**<sup>239</sup> - Ter rotinas e métodos que levam a produções. Expor-se a múltiplas situações e ideias contrastantes. Conhecer pessoas de diversas atuações, saber ativá-las quando necessário. Manter relações duradouras com diversos profissionais. Ter a certeza de que ambos ganham material ou simbolicamente quando há colaboração. Saber se organizar, racionalizar, no mesmo grau de saber não ter culpa de ter absoluta liberdade e loucura.

**Resposta de Anderson**<sup>240</sup> - (...) Expor e vender a produção é mais difícil. O caminho se assemelha muitas vezes ao corpo a corpo que toda a classe artística (atores, cineastas, dramaturgos) eventualmente realiza. Participar dos vernissages, coquetéis, aberturas institucionais etc. ajuda a conhecer gente que opera nas áreas realizadores dos eventos de arte na cidade.

\*

No capítulo anterior analisei as entrevistas realizadas com os *jovens artistas* focalizados nesta pesquisa. Entre as respostas para a pergunta: “como ser artista hoje?”, destaquei as de Camila e Anderson, porquê evidenciam, a meu ver, uma questão fundamental à construção e à manutenção de carreiras artísticas: a necessidade de se fazer conhecer e criar uma rede de contatos que incremente a circulação dos *jovens artistas* no universo da arte. Percebo que para que um indivíduo obtenha legitimação enquanto artista não basta ter uma produção artística em sua casa ou no ateliê, fora de paredes institucionais e das vistas de um público anônimo. É preciso participar de exposições, uma vez que uma carreira artística se realiza no contato com instituições, que tornam possível a exibição trabalhos de arte, e oferecem condições para o contato imprescindível com o público que apreciará (positivamente ou não) as obras/práticas artísticas. Como assinalado anteriormente, os editais para a realização de exposições coletivas, residências artísticas ou prêmios voltados a *jovens artistas* são oportunidades para tornar conhecida uma produção estética (capítulos 4 e 5). Todavia, a exposição de uma obra/prática artística, uma única vez, em uma mostra coletiva com mais 10, 20 ou 30 *jovens artistas* não garante, por si só, que o(a/x) artista seja convidado(a/x) a expor em outros lugares, a vender seu trabalho (ou o registro dele) a colecionadores ou receber convite de galeristas para representa-lo(a/x) no mercado de arte.

---

<sup>239</sup> Camila, nome atribuído a uma das artistas entrevistadas para esta pesquisa, tinha 29 anos, dez anos de carreira, vivia e trabalhava na região Sudeste do Brasil, à época das entrevistas.

<sup>240</sup> Anderson, nome atribuído a outro artista entrevistado. Tinha 30 anos, dez anos de carreira, vivia e trabalhava na região Sudeste do Brasil, à época das entrevistas.

A construção de uma rede de contatos é condição sem a qual muito dificilmente um(a/x) artista faz conhecer a si e seu trabalho.

Partindo desta percepção, este capítulo apresenta e analisa outras estratégias/modos de atuação dos *jovens artistas* com a finalidade de serem reconhecidos e legitimados no/pelo mundo da arte. Não se trata mais de inscrições em editais de exposições, residências ou de prêmios, mas de contatos face-a-face que contribuem para a formação de uma rede de apoio. Os *jovens artistas* passam da condição de inscritos e selecionados para a de convidados para exibirem seus trabalhos e possivelmente obter uma representação em galerias de arte. Com objetivo de mostrar essas estratégias dos artistas, o presente capítulo, colocará em foco três espaços/situações: os *vernissages*, os ateliês de artistas consagrados e os cursos livres e acadêmicos. Além disso, busco compreender como se dá a circulação dos *jovens artistas* pelo mundo da arte, através da análise de alguns currículos de artistas entrevistados para esta pesquisa. Para tanto, algumas notas metodológicas se fazem necessárias.

## **7.1 Interação e Interdependência**

“Nenhum homem é uma ilha”, afirmou o poeta britânico John Donne no século XVII; uma frase que se tornou parte do senso comum, e que nos estudos sociológicos e antropológicos é uma questão nevrálgica. Seja em estudos macro, que enfocam sociedades, ou micro, que focalizam grupos ou indivíduos, num caso ou no outro, os indivíduos não estão sós. Para alguns teóricos, os indivíduos constroem, obedecem e/ou mantêm coletivamente as regras sociais. Já para outros estudiosos, por mais que realizem análises ditas individualistas, os indivíduos necessitam lidar com outros indivíduos, grupos e com a sociedade como um todo. A relação entre indivíduos e entre indivíduos e sociedade é, de fato, central nas análises que partem dos pressupostos consolidados pelos estudos em ciências sociais.

Deste modo, a variedade de possibilidades analíticas faz necessária a explicitação dos preceitos teórico-metodológicos aqui utilizados. A fim de tratar da relação entre indivíduos e entre indivíduos e sociedade busco inspiração nos ensinamentos de Georg Simmel (1858-1918), pensador alemão que dialogou com distintos campos do saber: a filosofia, a sociologia, a estética, a psicologia e a arte, formulando novas modalidades para a análise da vida social. Deste modo, duas noções simmelianas são neste momento

importantes: a de *interação*, que trata das relações sempre implicando trocas recíprocas, e a de *sociação*, que diz respeito ao fato de os indivíduos estarem relacionados num fluxo incessante de trocas recíprocas, e que leva Simmel a definir:

[...] a sociedade, cuja vida se realiza num fluxo incessante, significa sempre que os indivíduos estão ligados uns aos outros pela influência mútua que exercem entre si e pela determinação recíproca que exercem uns sobre os outros. A sociedade é também algo funcional, algo que os indivíduos fazem e sofrem ao mesmo tempo (2006, p. 17-18).

*Sociação* e *interação* são conceitos através dos quais Simmel ensina que a matéria da sociologia não deveria incidir sobre indivíduos isolados, mas sobre construções elaboradas por meio de sínteses intelectuais que permitiriam a compreensão do todo social (sociedade) em relação com suas partes (indivíduos). Ao autor, a sociedade se dá, portanto, através da interdependência entre indivíduos, que em conjunto formam a unidade a que chamamos sociedade. Estes conceitos tornam o autor alemão importante a esse estudo, pois a partir de seus ensinamentos é possível perceber os efeitos das influências que os indivíduos exercem uns sobre os outros.

Ainda de acordo com Simmel,

Os laços de associação entre os homens são incessantemente feitos e desfeitos, para que então sejam refeitos, constituindo uma fluidez e uma pulsação que atam os indivíduos mesmo quando não atingem a forma de organizações. Que os seres humanos troquem olhares e que sejam ciumentos, que se correspondam por cartas ou que almoçam juntos, que pareçam simpáticos ou antipáticos uns aos outros para além de qualquer interesse aparente, que a gratidão pelo gesto altruísta crie um laço indissolúvel, que um pergunte ao outro pelo caminho certo para se chegar a um determinado lugar, e que um se vista e se embeleze para o outro – todas essas milhares de relações, cujos exemplos citados foram escolhidos ao acaso, são praticadas de pessoa a pessoa e nos unem ininterruptamente, sejam elas momentâneas ou duradouras, conscientes ou inconscientes, inconsequentes ou consequentes. Nelas encontramos a reciprocidade entre os elementos que carregam consigo todo o vigor e a elasticidade, toda a variedade policromática e a unidade da vida social tão clara e tão misteriosa (SIMMEL, 2006, p. 16-17).

Uma *interação* que é capaz de criar unidades mais duradouras, grupos e sociedades, esse é fundamentalmente o ponto da teoria simmeliana que mais inspira esta pesquisa. Isto porque, como demarcado também pelos entrevistados dessa pesquisa, o contato face-a-face, essa *interação* que se dá em encontros agendados ou ao acaso, é imprescindível à construção de

carreiras artísticas<sup>241</sup> e da unidade social a que chamo universo da arte. Deste ponto em diante, o termo *interação* corresponderá ao efeito das trocas recíprocas entre indivíduos.

Vale, contudo, ainda destacar outro autor, Erving Goffman (1922-1982), pesquisador de origem canadense que fundamentou análise microsociológica através de uma metáfora teatral. Seu livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (2007), é chave para se pensar processos de interação face-a-face entre atores sociais. Goffman se deixou inspirar pela sociologia simmeliana e, assim como o autor alemão, trata da interação como um processo de troca recíproca entre indivíduos, ou em seu vocabulário, atores sociais. Deste modo, Goffman coloca os indivíduos em posições de negociação e compreensão de hierarquias e papéis sociais desempenhados por si e pelos demais atores sociais, sua plateia. Por meio da *interação*, os indivíduos exercitam sua melhor *representação*, gerenciando as impressões que serão estabelecidas pelo contato face-a-face, para alcançar objetivos formulados previamente, seja consciente ou inconscientemente. Sua formulação teórica traz à tona as múltiplas possibilidades de apresentação do Eu de diferentes atores sociais, tornando claro que, consciente ou inconscientemente, os atores sociais atuam de acordo com códigos e linguagens que, geralmente, estão de acordo com os papéis que desempenham, ou buscam desempenhar. Como disse Goffman:

Uma condição, uma posição ou um lugar social não são coisas materiais que são possuídas e, em seguida, exibidas; são um modelo de conduta apropriada, coerente, adequada e bem articulada. Representando com facilidade ou falta de jeito, com consciência ou não, com malícia ou boa-fé, nem por isso deixa de ser algo que deva ser encenado e retratado e que precise ser realizado (2007, p. 74).

Partindo do entendimento de que o universo da arte possui regras a serem seguidas, mantidas e retransmitidas, acredito que Goffman e seu modelo analítico contribuem para a compreensão dos papéis que os *jovens artistas* desempenham com vistas a sua legitimação pelo universo da arte. Modos de conduta que, como discutirei ao longo deste capítulo, ocorrem em interações face-a-face.

Após explicitar os modelos teóricos e metodológicos com que dialogo, dou início com a importância das interações face-a-face nos *vernissages*, para em seguida discutir o

---

<sup>241</sup> Me refiro a carreiras artísticas e não somente a carreiras de *jovens artistas*, pois em outra ocasião curadores e críticos de arte foram objeto de minha investigação e naquele momento, como agora, insisto na defesa de que as interações face-a-face são imprescindíveis para a construção, consolidação e manutenção de carreiras no interior do universo da arte.

papel de ateliês coletivos e dos ateliês de artistas consagrados na construção de carreiras de *jovens artistas* e, por fim, focalizo o tipo de *interação* que ocorre nos espaços dos cursos livres e acadêmicos.

### 7.1.1 Sobre o Papel dos *Vernissages*

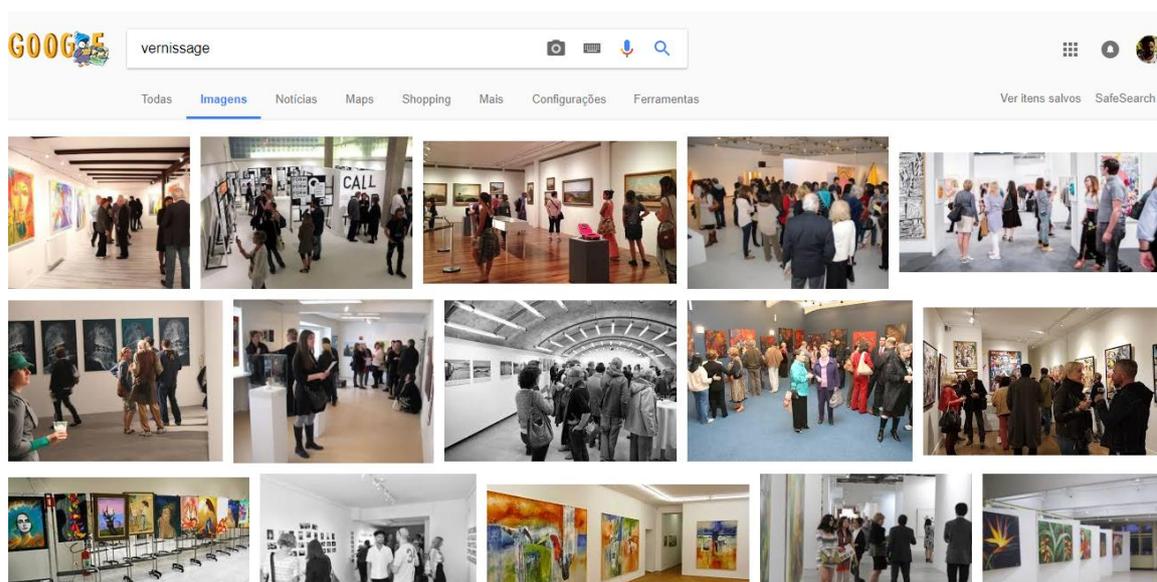


Imagem 3: *Print Screen* dos resultados da busca de imagens acerca do termo *vernissage*. Resultados apresentados pelo site de pesquisas *Google*<sup>242</sup>.

Ao pesquisar imagens referentes ao termo *vernissage* no site de pesquisas *Google*, observam-se inúmeras fotografias de pessoas em exposições de arte, confraternizando, sorrindo ou com ar de seriedade, empunhando copos com toda sorte de bebidas, deliciando-se com comidas as mais variadas possíveis, conversando entre si e/ou, ainda, sozinhas ou em pequenos grupos posicionados frente a trabalhos de arte. É possível encontrar o mesmo tipo de imagem quando a pesquisa é referente aos termos: *art opening* e abertura de exposição, sinônimos do termo francês, cunhado quando exposições eram abertas ao público e onde, muitas vezes, as pinturas expostas ainda exalavam forte cheiro de verniz. Do envernizamento das pinturas, surgiu o *vernissage*, eventos que marcam a inauguração de uma mostra de arte ao público. Em outra ocasião (MARCONDES, 2014b), os *vernissages* foram foco de minha

242

Disponível

em:

<[https://www.google.com.br/search?q=vernissage&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjV-sjx8JTYAhWJS5AKHdB6AEwQ\\_AUICigB](https://www.google.com.br/search?q=vernissage&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjV-sjx8JTYAhWJS5AKHdB6AEwQ_AUICigB)>. Acesso em 19 de dezembro de 2017.

atenção, quando, ainda em início desta pesquisa, comecei a indagar se as inaugurações de exposições não significavam mais do que apenas comemorações. Tratando-se de possibilidades de encontro entre os mais variados profissionais e aspirantes a profissionais do universo artístico (artistas, curadores de exposições, colecionadores, críticos de arte, jornalistas culturais, estudantes e professores de arte, entre outros), não seriam os *vernissages ocasiões de trabalho*, justamente, por esse potencial de conexão entre diferentes atores especializados (e ainda se especializando) em artes?

Em *O Que Representam os Vernissages?* (MARCONDES, 2014b), foi possível constatar que há, de fato, um imperativo. Aos indivíduos que trabalham no universo da arte é necessário frequentar *vernissages*, mesmo se não tiverem vontade de fazê-lo. Digo isto, porque não poucas vezes, durante a pesquisa, me deparei com diferentes profissionais das artes visuais (de *jovens artistas* a artistas consagrados, entre outros) que diziam “não gostar” de comparecer a esses eventos, mas que inevitavelmente o faziam. Mas por quê? Pelo fato de estas ocasiões serem fundamentais para todos aqueles que partilham das regras que comandam o mundo da arte. Desta maneira,

Não há “maquiavelismos”, há indivíduos em interação, buscando manter ou construir sua legitimidade em uma esfera que exige que eles vão a esses eventos, pois neles eles realizam parte de seu trabalho, que não se dá apenas em ateliês, escritórios, universidades, museus, galerias etc. A lógica que sustenta esse universo se dá a partir de todos os seus elementos em relação. E o que é o *vernissage*? É o momento em que todas as categorias sociais que formam o campo artístico estão em interação. Dessa maneira, à pergunta “O que representam os *vernissages*?”, pode ser dada a seguinte resposta: eles representam o momento em que se realiza parte do trabalho que move a esfera da arte (MARCONDES, 2014b, p. 81)

Focando a atenção sobre os *jovens artistas*, é importante retomar as falas de Camila e Anderson que abrem este capítulo e mostram, sobretudo a resposta oferecida por Anderson, a necessidade de frequentar *vernissages* a fim de conhecer outros indivíduos que podem colaborar em suas carreiras, convidando-os, por exemplo, a participarem de novas exposições.

Pode-se dizer, por conseguinte, que ir a *vernissages* faz parte de uma agenda de trabalho semanal dos *jovens artistas*, estejam ou não exibindo seus trabalhos em tais mostras. No caso de estarem exibindo seus trabalhos, como argumentei no artigo acima referido, trata-se de uma situação ambígua para o(a/x) artista, em que caminham lado a lado: um sentimento

de contentamento e um sentimento de tensão. De um lado, por estarem exibindo suas obras, elas ganham público, fato que corrobora a existência de sua carreira – não se possui uma carreira artística sem a exposição de obras a um público. De outro, justamente por suas obras serem foco de atenção, por exemplo, há preocupação com os ajuizamentos que podem ser feitos acerca de suas criações (sobre as técnicas, as linguagens e/ou os discursos veiculados pelos trabalhos), pois nenhum artista está isento de críticas positivas e negativas em relação aos trabalhos que colocam no mundo.

Durante esta pesquisa, compareci a um *vernissage* oferecido por uma instituição carioca, que contava com a abertura de três exposições simultaneamente, sendo uma delas uma mostra individual com obras de um *jovem artista*. Ao chegar no evento em questão, cerca de duas horas após o seu início, simplesmente, era impossível encontrar o *jovem artista*. O curador da mostra e outros *jovens artistas* amigos do artista “desaparecido”, preocupavam-se com seu paradeiro e o ocorrido se tornou o foco das atenções: onde estaria o artista em questão? Todos perguntavam, até que outro personagem deste episódio chegou à conclusão que pareceu mais plausível: ele havia se retirado por conta de sua timidez. Efetivamente, não posso assegurar que esta tenha sido a motivação de sua ausência na segunda parte do evento, mas caso tenha sido, pode-se dizer que: a ele foi impossível estar na mostra e receber elogios ou críticas negativas – fato que, aliás, não se daria em sua presença, já que a etiqueta que figura neste universo não permitiria que alguém o criticasse pessoalmente no dia da abertura de sua exposição, neste caso, possivelmente, o crítico seria mais criticado do que o artista. Seja como for, de fato, exhibir publicamente seus trabalhos e ver diferentes indivíduos encarando suas obras/práticas artísticas, requer autocontrole e a representação do papel do artista: aquele que podendo comparecer, estará presente na mostra para, em geral, receber cumprimentos acerca de suas criações e, quem sabe, lograr novos convites profissionais. Os *vernissages* são, aos artistas que estão exibindo suas obras, uma situação de apresentação de si e seus trabalhos. Um momento que exige o que Erving Goffman (2007) chamaria de *representação para a plateia*. As regras da boa conduta exigem que os artistas controlem a situação ao seu redor: conversando com o máximo possível de atores sociais presentes, conhecidos ou não, que poderão (ou não) lhe garantir novos contatos e oportunidades de trabalho, imediatamente ou futuramente.

É interessante retomar uma questão acima mencionada, relativa às críticas negativas que podem ser feitas sobre exposições, obras, artistas, curadores e demais atores sociais da arte. Com o advento de novas tecnologias, que possibilitam contatos imediatos via

mensagens de celular, é comum que artistas e demais profissionais da arte troquem mensagens instantâneas, criticando negativamente exposições, obras, artistas, curadores e instituições. Tornou-se usual a criação de vídeos (popularmente chamados de GIF's) e fotografias (conhecidas por memes) que trazem frases supostamente engraçadas, mas que, tomando a ironia como recurso, criticam negativamente outros atores sociais da arte. Assim, não é raro que tais indivíduos compareçam a exposições, podendo oferecer elogios aos responsáveis pelas mostras, mas também desferir ofensas e se utilizarem de ironias para criticar o trabalho, que na interação face-a-face disseram gostar. Vale, então, a pergunta: porque frequentam exposições que, por vezes, de antemão sabem que não gostarão, por não apreciarem os trabalhos de certos artistas, curadores e instituições? Porque os *vernissages*, argumento, são uma oportunidade de trabalho para todos os profissionais da arte.

Destarte, um artista que não está exibindo seu trabalho em uma exposição, poderia não comparecer a tais *vernissages*; entretanto, a fim de conservar e, por sorte, ampliar sua rede de contatos, sua presença se torna obrigatória. É importante esclarecer que não digo que tais profissionais somente frequentam tais eventos por interesse em criar contatos que podem vir a lhes beneficiar profissionalmente: as obras podem lhes agradar; podem ser amigos dos profissionais envolvidos nas mostras; é possível que queiram referências para suas próprias criações e muitos outros interesses são viáveis. Todavia, o que busco demarcar é que o comparecimento a aberturas de exposições faz parte da construção, da manutenção e da ampliação de uma rede de contatos que poderá facilitar a circulação desses *jovens artistas* pelo universo da arte. Em vista disto, tais aberturas são oportunidades de ser visto, mesmo àqueles que não estão expondo seus trabalhos.

Um trabalho que devo mencionar acerca dos *vernissages*, é a tese de doutoramento, intitulada *A Função Social dos Vernissages no Campo da Arte* (2012), de Alexandre Dias Ramos. Este autor toma como referencial teórico os preceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu e através de trabalho de campo que contou com sua ida a aproximadamente 200 *vernissages*, além de entrevistas com profissionais das artes, buscou compreender os significados simbólicos desses eventos. Para Ramos, os *vernissages* representam momentos de distinção social, em que os diferentes atores envolvidos colocam em prática os códigos e as práticas adquiridas (seu *habitus*, nos termos de Bourdieu, que, brevemente falando, tratam-se de estruturas incorporadas pelos indivíduos, os códigos de ação que lhes permitem agir de acordo com os papéis sociais que lhes são atribuídos) que os permitem angariar e manter os *capitais simbólicos e sociais* (que, resumidamente, são recursos socialmente

valorizados em certos *campos*, que asseguram certos privilégios àqueles que os possuem) nos termos de Bourdieu. Ou seja, que garantirão sua circulação nestes eventos e na esfera da arte de forma geral. Em seu trabalho, Ramos destaca:

[...] por mais contraditório que possa parecer, o vernissage é a pior ocasião para se ver obras, mas o melhor momento para alguém do mundo da arte ir à exposição. A comemoração que aparentemente comemora as obras ali expostas na verdade saúda o encontro em si, a oportunidade de juntar tantas pessoas do campo num mesmo momento e num mesmo local. E por mais que a maioria diga que é a obra o elemento mais importante, são as pessoas, os artistas, marchands, diretores, patrocinadores e colecionadores que são comemorados nesse dia de inauguração. E não há mal nisso: o orgulho do curador pelo dever cumprido, a emoção do artista que recebe seus amigos, a instituição que vê seu espaço ativado pelas obras e pela reunião calorosa de tantos agentes do mundo da arte, fazem do vernissage um momento muito especial (2012, p. 169).

Ao demonstrar que, mesmo para os profissionais das artes, os *vernissages* não são as melhores oportunidades para se ver obras de arte, mas sim outros profissionais da esfera artística, a assertiva de Ramos corrobora as hipóteses desta pesquisa. Pois os *vernissages* são, então, novamente falando, espaços que viabilizam encontros profissionais que podem vir a ser profícuos, sendo, deste modo, espaços de trabalho mesmo àqueles que não estão envolvidos nas mostras inauguradas.

Neste sentido, em favor de meu argumento, menciono o exemplo acerca da trajetória de Marcel Duchamp, artista cuja produção artística, como já mencionado anteriormente, é tomada como basilar para se pensar sobre os caminhos que levam a arte ocidental à arte contemporânea. De acordo com um de seus biógrafos:

Durante os anos 1950, Duchamp tornou-se uma presença periférica no mundo artístico nova-iorquino. Os pintores e escultores expressionistas abstratos que haviam feito de Nova York o centro vital da arte contemporânea internacional não estavam mais preocupados com ele do que ele com eles. De Kooning, é certo, havia se referido a Duchamp em 1951 como “movimento de um homem só [...] para mim, um movimento verdadeiramente moderno, pois significa que cada artista pode fazer o que pensa que deve fazer – um movimento para cada pessoa e aberto a todos”. É uma observação sensível, mas que poderia ser aplicada com mais propriedade à geração seguinte de artistas americanos (TOMKINS, 2005, p. 419).

O lugar periférico que Calvin Tomkins atribui ao célebre artista reside no fato de que, no período mencionado, Duchamp não circulava pelos eventos de arte da cidade de Nova York,

tornando-se uma espécie de “eremita”. Apesar de a frase seguinte do texto, atribuída ao pintor expressionista abstrato Willem De Kooning (1904-1997), ser elogiosa à figura de Duchamp e ao seu isolamento, interessa aqui o fato de seu biógrafo lhe atribuir uma “presença periférica” por não circular pelos *vernissages*, exposições e demais eventos artísticos na cidade que escolheu para viver e produzir suas obras. Quando um indivíduo escolhe estar fora da circulação em eventos artísticos, como os *vernissages*, ele perde visibilidade? Pelas palavras de Tomkins, tudo indica que sim. Por conseguinte, não parece ser equivocado dizer que aos artistas, consagrados ou em busca de consagração, é necessário se colocar em situações de interação face-a-face que lhes permitam manter ou obter uma posição social relevante na esfera da arte.

A necessidade de os *jovens artistas* se fazerem (re)conhecer foi abordada por outro entrevistado para esta pesquisa, Lucas<sup>243</sup>. Em sua resposta à pergunta: como ser artista hoje? Disse Lucas:

Além dos portfólios e dos discursos sobre os processos/trabalhos é necessário também desenvolver uma espécie de “habilidade social” para lidar com os agentes da arte, pois nem sempre é o “trabalho” em si que faz com que um/uma artista participe de certos espaços, muitas vezes é uma questão de relações pessoais. É claro que esse ponto é bastante delicado, mas acredito que não pode ser ignorado ou minimizado, na verdade, deveria ser mais analisado, investigado e comentado.

A “habilidade social” a que Lucas se refere, em muito, faz pensar sobre os ensinamentos de Erving Goffman (2007) acerca dos papéis representados pelos diferentes atores sociais, seja conscientemente ou não, mas que devem ser desempenhados de modo coerente com as posições sociais que ocupam ou visam ocupar. A resposta de Lucas evidencia a quase obrigatoriedade dos artistas de criar uma rede de atores sociais que viabilizem sua entrada no universo dos atores legitimados da arte. Um tipo de interação social que se torna possível nas aberturas de exposições, que promovem o encontro de *artistas em início de carreira* e atores sociais da arte já legitimados e legitimadores.

A “habilidade social” de que fala Lucas é reforçada:

As inaugurações [...] são acontecimentos cruciais que facilitam as transações e encontros que formam parte da dinâmica da arte. Ao estilo dos bailes do séc. XIX,

---

<sup>243</sup> À época das entrevistas Lucas, nome atribuído nesta pesquisa, tinha 27 anos, seis anos de carreira, vivia e trabalhava na região Sul do Brasil.

nas inaugurações se apresenta uma complexa coreografia, e é um dos poucos lugares onde os grupos de interesse se entrelaçam de maneira harmoniosa e sofisticada. Diferente dos eventos sociais do passado, as inaugurações têm sempre um fundo comercial – quase todos os que vão ao evento têm, de alguma forma, algo para oferecer ou promover. Este fato pode confundir profundamente o visitante de uma inauguração que chega com o objetivo de “ver a obra”.

Um princípio importante que deve se ter sempre em mente é que no mundo da arte *todos pretendem não ver nada, mas todos prestam atenção em tudo*. Aparentar dissimulação e interesse é uma qualidade intrínseca dos membros do mundo da arte. Nos encontros sociais, particularmente, não há quem baixe a guarda, todos estão cientes de quem fala com quem, quem entra e sai do recinto, e que nível de transações ou relações parecem estar sendo feitas durante o evento. Por isso, deve-se estar preparado para o momento em que se descobre que cada um de seus passos e ações estão sendo esquadrihados por centenas de pares de olhos aos mesmo tempo (HELGUERA, 2008, p. 85 *apud* RAMOS, 2012, p. 82, grifo no original).

O trecho retirado de texto de Pablo Helguera, citado por Ramos em sua tese de doutorado, demonstra que no universo específico da arte as interações sociais são deveras fundamentais. Além disso, trazendo novamente Erving Goffman: “[...] a informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim, informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada” (2007, p. 11). Na interação face-a-face propiciada pelos *vernissages*, os distintos atores sociais presentes buscam desempenhar as condutas e os códigos socialmente aceitos e regulamentados pelo universo da arte, a fim de, assim, desenvolverem a “habilidade social” necessária para: se fazerem ver e ser vistos, se fazerem conhecer e ser reconhecidos. Todos desempenham seus papéis e tudo se passa como se fosse uma mera celebração, quando, de fato, mais do que sorrisos, descontração e a apreciação de obras, estão em jogo: carreiras, projetos futuros, reconhecimento e legitimação.

Cabe, ainda aqui, trazer a resposta de outro entrevistado, Gabriel<sup>244</sup>, que ao responder a mesma pergunta sobre como ser artista presentemente, levantou um ponto semelhante à fala de Camila, que abre este capítulo. Disse o *jovem artista* que acreditava: “[...] que ser um artista hoje é descobrir os seus pares e dialogar intensamente com as pessoas mais próximas e quem você mais confia. Uma troca constante que ajuda no amadurecimento do seu próprio trabalho”. Neste sentido, a rede de contatos a que me refiro não diz respeito apenas à busca por convites para exposições, mas igualmente para a criação de vínculos pessoais com pessoas que sendo também *jovens artistas* ou que trabalham no universo da arte, poderão

---

<sup>244</sup> Ao ser entrevistado para essa pesquisa, o artista tinha 30 anos, cinco anos de carreira, vivia e trabalhava na região Sudeste do Brasil.

promover trocas pessoais relevantes aos trabalhos uns dos outros. Trocas de trabalhos entre artistas, visitas à ateliês, almoços e jantares, cervejas de fim de tarde, inúmeras situações possíveis para que os *jovens artistas* conversem sobre arte em geral e acerca de seus trabalhos em específico. Há contatos que se fazem visando convites profissionais, mas é possível que outras relações igualmente se criem, nomeadamente, redes de amigos.

A questão abordada por Gabriel serve de ensejo para seguir a análise desta tese, não com um foco sobre amizades, mas relações profissionais que se dão entre *jovens artistas* que possuem ateliês coletivos, bem como as relações profissionais entre *jovens artistas* e artistas já consagrados, quando os primeiros atuam enquanto assistentes na produção de obras e no gerenciamento de ateliês de artistas já legitimados na esfera da arte.

### 7.1.2 Ateliês de Artistas: Espaços de Troca, Formação e Circulação

#### *Guilda*

##### *Substantivo feminino*

1. Na Idade Média, organização de mercadores, de operários ou artistas ligados entre si por um juramento de entreatajuda e de defesa mútua (séculos XI-XIX).
2. Associação privada de interesse cultural<sup>245</sup>.

Antes do advento das famosas Academias de Arte, como a Academia Imperial de Belas Artes (cujo histórico foi apresentado no capítulo 4), e dos mais recentes cursos universitários especializados na formação de artistas, os espaços dos ateliês, à época guildas, eram profícuos na formação de artistas. As guildas conformavam o espaço onde aprendizes buscavam os artistas conhecidos por “grandes mestres”, a fim de aprenderem as regras e as técnicas da pintura e da escultura. Nestes espaços, jovens aprendizes auxiliavam seus mestres e aprendiam o ofício artístico, suas técnicas, habilidades e posturas profissionais.

Locais de trabalho fundamentais à formação de artistas, os ateliês passaram por transformações significativas ao longo do tempo, especialmente no século XX, graças às mudanças ocorridas no interior do universo da arte (PEQUENO DA SILVA, 2011). Muitas das alterações surgiram devido às próprias mudanças das obras de arte, a exemplo de

---

<sup>245</sup> Significado do termo guilda de acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/guilda>>. Acesso em 25 de dezembro de 2017.

trabalhos como os de Marcel Duchamp, aos quais se seguiram as novas linguagens artísticas nascentes com a arte contemporânea (discutidas na parte I desta tese).

Carlos Zílio, artista, professor e pesquisador, pensando sobre o processo de formação de artistas, dirá que:

Se o artista é o sujeito de sua obra – o que permite a possibilidade de a História da Arte ser vista como história da vida do artista, como queria Vassari –, isso não o priva de estar situado num campo social organizado e demarcado historicamente. O ateliê passa a ser local comprometido com nova divisão do trabalho, diferente das características uniformizadoras da oficina medieval. Existe uma mudança no processo de trocas, com outras formas de contrato entre o artista, um profissional independente, e o público contratador de sua obra, seja a Igreja ou a aristocracia.

O crescimento dessa organização social aliada a questões culturais, tais como a diferenciação e a autonomia dos campos de conhecimento, determina a transmissão do saber artístico além dos limites do ateliê e, em consequência, a relação entre mestres e discípulos. Surgem, então, instituições do conhecimento artístico e de novas demandas sociais vinculadas à concentração do poder político (ZÍLIO, 1998, p. 74-75).

Seja como for, apesar das alterações atribuídas por artistas e pesquisadores aos ateliês<sup>246</sup>, estes espaços de trabalho onde artistas produzem suas obras, ainda exercem tamanho fascínio, que Marisa Flório Cesar afirma que:

Entre a origem (na qual ecoa a promessa de uma revelação da essência artística) e a margem (como o intermediário que inscreve a obra em um campo, em uma circunstância), o ateliê é uma passagem. É, sobretudo, um **entre**, uma trama que articula e confunde os universos que deveria delimitar: um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o profano, a arte e a vida, a arte e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia. O ateliê é uma moldura habitável (CESAR, 2002, p. 18, grifo no original).

Os ateliês, portanto, mesmo possuindo novos significados e funções, permanecem como espaços fundamentais, por serem locais em que artistas concebem seus trabalhos, ficam em ócio, produzem e organizam seus trabalhos. Sandra<sup>247</sup>, uma das artistas entrevistadas para essa pesquisa, mostra a importância dos ateliês:

<sup>246</sup> Para uma discussão acerca dos papéis dos ateliês aos artistas e suas mudanças de significado, é interessante consultar o texto, originalmente publicado em francês e inglês, mas atualmente traduzido para o português: *Função do Ateliê*, do artista francês Daniel Buren (1938-). Disponível em: <[http://www.academia.edu/8736584/Daniel\\_Buren\\_-\\_A\\_Funcao\\_do\\_Atelie](http://www.academia.edu/8736584/Daniel_Buren_-_A_Funcao_do_Atelie)>. Acesso em: 26 de dezembro de 2017.

<sup>247</sup> Nome atribuído nesta pesquisa a uma artista que à época das entrevistas tinha 29 anos, 4 anos de carreira, vivia e trabalhava na região Sudeste do Brasil.

Claro que em 2017 não fazemos e nem pensamos mais coisas como em 1917. Mas apesar de toda a tecnologia/informação/acessibilidade e tudo mais do mundo contemporâneo tem coisas que acredito estarem na essência do fazer artístico, e quase não importa se estamos em 2017, 1917, ou 2117. Ou se você é um pintor, um performer, um fotógrafo, ou qualquer coisa.

Para mim ser artista é estar verdadeiramente envolvido com o que se faz/ é trabalhar todo dia/ estar presente/ conviver com a angustia / aceitar ter mais perguntas do que respostas / dialogar com seus pares / colocar o trabalho no mundo / voltar com ele pro *studio* / olhar / fazer / refazer / pensar / odiar / amar / voltar a fazer / ... / ...

Em sua resposta, Sandra ressalta a relação entre o ateliê e o trabalho, pois é em seu *studio* que a artista ama, odeia, pensa, faz e refaz seus trabalhos. É possível dizer, desta maneira, que, mesmo com o advento da arte contemporânea, a chamada desmaterialização da obra de arte e a necessidade de deslocamento para produzir (oferecida pelas residências artísticas), os ateliês não foram suprimidos; eles permanecem sendo *lócus* especial para os artistas produzirem seus trabalhos.

Há, neste sentido, duas questões relativas aos espaços de ateliê que merecem atenção neste capítulo. Primeiro, a importância dos ateliês como espaços de trabalho para os *jovens artistas*, que, por vezes, unem-se a outros também *jovens artistas*, para compartilhar o local de trabalho mesmo que não sejam coletivos artísticos. Segundo, o fato de que há artistas consagrados que, frequentemente, recorrem aos serviços de artistas mais jovens para auxiliarem na produção de seus trabalhos, transformando seus ateliês em espaços de formação (mesmo que sem intenção).

*Ateliês Contemporâneos: Possibilidades e Problematizações* (2011), de Fernanda Pequeno da Silva, traz pistas interessantes para tratar do primeiro aspecto que busco destacar em relação aos ateliês. Investigando as transformações dos ateliês como espaços de trabalho e formação, a pesquisadora destinou suas atenções em relação a um grupo de *jovens artistas* que se reuniu em torno de um ateliê localizado na região central do Rio de Janeiro. Com base na pesquisa organizou uma exposição e um seminário relativo aos ateliês de artistas.

Dessa forma, aparece como uma forte opção para jovens artistas, o ateliê coletivo. Motivados por uma série de fatores, tais como: necessidade de um local de trabalho distinto do de moradia, divisão do aluguel e das contas para barateamento dos custos, busca de um diálogo e de uma exterioridade para o trabalho, e também

de um espaço para exercício, experimentação e armazenagem das obras, ideias e projetos, o espaço coletivo mostra-se, muitas vezes, como a melhor solução para atender a estas demandas. Pois, para além de um sentido pragmático, o ateliê coletivo torna-se transformador de subjetividades e de processos individuais, uma vez que a transparência das paredes que delimitam seus cômodos desfaz a opacidade sagrada, que normalmente se associa à confecção de uma obra (PEQUENO DA SILVA, 2011, p. 72).

Ateliês coletivos são comuns: há espaços independentes de arte que alugam espaços de ateliês para artistas que, assim, se reúnem nestes locais; há artistas, como diz Pequeno da Silva, que se reúnem e alugam locais para transformarem em seus ateliês; e, há artistas consagrados que alugam espaços para que artistas mais jovens neles instalem seus ateliês. As possibilidades são múltiplas. Os ateliês continuam sendo locais importantes, sobretudo, para artistas que trabalham com materiais diversos, pintam e/ou esculpem. No entanto, o que interessa acentuar aqui é fato de os ateliês coletivos favorecem as trocas entre artistas sobre arte em geral e acerca de seus trabalhos em específico. Conforme argumento, estes espaços coletivos de trabalho contribuem para a constituição de redes de sociabilidade e apoio entre artistas, fato importante para a construção de suas carreiras.

Todavia, os ateliês coletivos têm outra função importante no reconhecimento e na circulação dos artistas e de seus trabalhos. Curadores, críticos, jornalistas, colecionadores e galeristas, por vezes, ao demonstrarem interesse pela obra de artistas específicos, são convidados a visitarem seus ateliês. Nestes espaços realizam reuniões em que travam conhecimento ou se atualizam sobre a produção de um artista, ou ainda, onde escolhem os trabalhos que poderão participar de exposições. Neste sentido, ateliês coletivos podem facilitar a circulação de trabalhos de todos os artistas que ali produzem, pois em uma visita a um artista específico (que, se utilizando de suas “habilidades sociais”, logrou agendar a visita de um agente legitimador da arte em seu ateliê) o(a/x) profissional que fará a visita pode travar contato com trabalhos de outros artistas que pouco conheça e até desconheça, mas que tenham espaço de trabalho em tais ateliês coletivos.

Os ateliês coletivos parecem, deste modo, espaços profícuos a interação dos diferentes artistas entre si e em relação a outros profissionais das artes. Por exemplo, um(a/x) artista desconhecido em uma cidade, estado ou país, pode buscar alugar espaços de trabalho em ateliês coletivos, que sejam reconhecidos no circuito artístico local e, nesse espaço, se fazer (re)conhecer, travando contato com outros artistas e profissionais da localidade em que busca se inserir. As motivações individuais e as possibilidades de realização de um projeto de ateliê coletivo são inúmeras, entretanto, o que quero demarcar é que tais ateliês coletivos

são espaços que podem auxiliar a circulação de artistas e seus trabalhos, auxiliando o (re)conhecimento de quem seja desconhecido; podem, enfim, promover interações importantes para a viabilização de carreiras.

Se as guildas perderam o monopólio da formação dos artistas, os ateliês que as sucederam permanecem, apesar das profundas mudanças ocorridas no mundo da arte. Os ateliês, muitas vezes, não se dedicam a formação de artistas, oferecendo cursos livres sobre técnicas artísticas, por exemplo. Todavia, há artistas que necessitam de outros profissionais para auxiliarem na produção de seus trabalhos e/ou no gerenciamento de suas agendas profissionais. Presentemente, prestar assistência a outros artistas é uma das atividades que são desempenhadas por *jovens artistas*<sup>248</sup>. Ao trabalharem como assistentes de outros artistas, os artistas aspirantes à legitimação, asseguram seu sustento, além de circularem no interior do universo da arte. Não é raro, neste sentido, encontrar ateliês de artistas já consagrados que contam com mais de um assistente ou mesmo com a segunda ou terceira geração de *jovens artistas*. O contato com artistas experientes pode ser proveitoso aos iniciantes que, eventualmente, aprendem novas técnicas ou modos de conceber projetos artísticos; vale destacar que igualmente importante é o aprendizado do gerenciamento de uma carreira artística, que o(a/x) jovem pode observar na convivência com o(a/x) artista experiente e consagrado(a/x). Neste caso, os *jovens artistas* podem observar de que maneira são feitos os contatos e os contratos com galerias, museus, colecionadores e curadores. No mesmo sentido, cabe demarcar, que laços de companheirismo e amizade podem surgir entre esses artistas-assistentes e seus artistas-chefes, como afirma Anderson, um de meus entrevistados: “[...] é legal ouvir artistas estabelecidos falarem sobre seus caminhos, suas buscas e dificuldades. Um artista generoso que divida seus ‘segredos’ pode te economizar muito tempo”.

A relação entre artistas legitimados e seus assistentes artistas (em alguns casos, ex-assistentes e já artistas legitimados pelo mundo da arte) foi tema da mesa de debate: *O Ateliê na Formação do Artista, Hoje*, promovida pela Casa França Brasil, espaço público de arte na cidade do Rio de Janeiro, realizada em abril de 2017, no âmbito do seminário internacional: *Ensino da Arte, Hoje*. Nesta ocasião, foram convidados a artista Elizabeth Jobim e seu, então, assistente, o artista Felipe Abdala, além de Marcos Chaves e sua ex-assistente, a artista Luiza Baldan, e, Carlos Zílio e seu ex-assistente, o artista Bruno Miguel.

---

<sup>248</sup> Entre os 37 artistas entrevistados para esta pesquisa, quatro deles declararam atuar como assistentes de artistas para a obtenção seu sustento.

A mesa contou com a mediação de Fernanda Pequeno, pesquisadora mencionada acima. Destaco aqui esta ocasião, por ser um momento em que não se trataram somente de hierarquias, entre chefes e assistentes, mas de um encontro entre artistas, que nos espaços de ateliês, além de desenvolverem trocas materiais (afinal, uns trabalhavam para os outros), focalizaram suas atenções nas trocas simbólicas e nos ensinamentos possíveis na relação entre artistas com distintas experiências (de diferentes gerações).

Neste sentido, por exemplo, Bruno Miguel se referiu ao tempo em que era aluno da graduação em pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e Carlos Zílio um dos professores naquela instituição<sup>249</sup>; período em que o artista já consagrado deixava bilhetes com comentários sobre as telas de Miguel, que via secando quando de sua passagem pela Escola. A relação que se iniciou através de bilhetes e trocas no âmbito universitário, continuou no espaço de trabalho de Zílio, quando lá, Bruno Miguel, entrou para ser seu assistente e permaneceu por, aproximadamente, dez anos. No mesmo sentido, Felipe Abdala sublinhou a importância de prestar assistência para artistas, pois embora já trabalhasse com Elizabeth Jobim por cerca de quatro anos, havia prestado assistência para outros artistas, dentre eles: Ana Holck, Daniel Senise e Laura Lima. Abdala afirmou que durante sua formação como historiador da arte, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), não obteve os conhecimentos técnicos sobre a produção de pinturas, esculturas etc., mas que adquiriu tais saberes na prática, em seu trabalho como assistente de distintos artistas.

Elizabeth Jobim, Carlos Zílio e Marcos Chaves, com distintas experiências, ressaltaram a importância dos ateliês para sua formação. Jobim, reforçou a questão, ao tratar de sua geração de artistas, de, então, *jovens artistas* que iniciaram suas carreiras na década de 1980, e tinham sido formados em áreas distintas, não necessariamente em artes visuais, pintura ou escultura, mas que encontraram nos espaços de ateliês de outros artistas (também prestando serviços a outros artistas) a possibilidade de aprendizado de técnicas que foram úteis em seus percursos profissionais, complementando (e por vezes oferecendo pela primeira vez) os saberes técnicos necessários a quem desejava ser artista.

A troca de experiências, a aquisição de conhecimento técnico e o aprendizado de características específicas da carreira de artista evidenciam a importância do trabalho em

---

<sup>249</sup> Carlos Zílio teve aulas de pintura com Iberê Camargo (1914-1994) e na ocasião em questão destacou a importância dos ensinamentos de Camargo em sua trajetória. Sobre o espaço de ateliê de Zílio, é interessante consultar: *O Ateliê do Artista* (2002), texto já referenciado de Marisa Flório Cesar; e sobre sua relação com Iberê Camargo, consultar: *Iberê Camargo: Um Episódio, Um Comentário e Algumas Considerações*. In: Salzstein, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

ateliês de artistas mais experientes e consagrados, na trajetória de *jovens artistas*. Porém, vale acrescentar que o trabalho como assistente de um artista experiente pode, ainda, incluir o (re)conhecimento do *jovem artista* por outros profissionais legitimadores da esfera artística. Por vezes, os *jovens artistas* assistentes necessitam tratar de assuntos com as galerias que representam a venda de obras do/da/dos/das artista(as) para quem trabalham; são chamados a montar trabalhos nas casas de colecionadores, em feiras de arte, em bienais, galerias e museus; podem também estar presentes quando da visita de jornalistas, colecionadores, galeristas, curadores e críticos aos ateliês de seus chefes-artistas. Desta maneira, os *jovens artistas* são socializados nas atividades do universo artístico, preparando seu próprio ingresso naquele universo, passando a se relacionar com maior número de pessoas e tornando-se conhecidos de críticos, curadores, colecionadores, entre outros. Os aprendizados práticos da carreira artística, que envolvem, por exemplo, a montagem de obras em exposições e a sua venda a museus ou colecionadores; os ensinamentos técnicos, sobre tintas, cerâmicas e os mais variados materiais possíveis; e, por fim, os conhecimentos sobre as formas de interagir com os demais atores sociais profissionais da arte, contando com uma ampliação de sua rede de contatos, tornam, então, os ateliês de artistas já legitimados, lugares relevantes para a formação de *jovens artistas*, contribuindo para a sua entrada no mundo da arte.

### 7.1.3 Universidade e Circulação Artística

Tudo e sempre nesta Universidade, dentro dela, numa fidelidade de amante permanentemente apaixonado, sem olhos nem desejos para outras universidades, por mais tentadoras que o fossem. Sempre me senti um produto e um produtor, embora modesto, desta Universidade, na qual me iniciei como vestibulando e terminei minha vida ativa, contra a vontade, arbitrariamente, como professor de duas disciplinas diferentes em dois estabelecimentos também diversos (MORAES FILHO, 1983, p. 10 *apud* MOREL, 2015, p. 299).

O trecho acima destacado faz parte do discurso proferido por Evaristo de Moraes Filho (1914-2016), advogado trabalhista e importante professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como agradecimento pelo recebimento do título de professor emérito da Faculdade Nacional de Direito. Mas porque trazer aqui suas palavras? Em artigo sobre seu pai, Regina Morel (2015), trata do vínculo de Evaristo de Moraes Filho com a, atual, UFRJ, mostrando os entrelaçamentos entre a trajetória de Moraes Filho e a história da universidade

em questão. Para Morel, assim como para o próprio Evaristo de Moraes Filho, ele foi produto e produtor daquela universidade. Neste sentido, o entrelaçamento entre a trajetória de um indivíduo e a instituição de ensino por que passou, traz luz sobre outra hipótese desta pesquisa: atualmente a circulação de *jovens artistas* por instituições universitárias favorece sua carreira e (re)conhecimento no universo artístico? Presentemente, no contexto brasileiro, é comum que profissionais das artes visuais atuem ao mesmo tempo como críticos de arte, curadores de exposições, professores universitários, professores de cursos livres, artistas, entre outras funções (MARCONDES, 2014), e, igualmente, o ensino universitário tem sido cada vez mais procurado pelos jovens que visam uma carreira artística de sucesso (ver capítulos 4, 5 e 6), deste modo, creio que a circulação de *jovens artistas* no âmbito universitário pode favorecer sua circulação no universo da arte como um todo, pois, por vezes, seus professores (e, em alguns casos, orientadores) podem ter atuações não apenas no âmbito universitário, por exemplo, podem atuar como professores universitários e curadores independentes e, eventualmente, convidar seus alunos/orientandos para exibirem seus trabalhos em exposições.

Compreendo, por conseguinte, que o ambiente universitário é um importante espaço de socialização de indivíduos que têm o privilégio<sup>250</sup> de nele ingressar. Nestes espaços de socialização, fundamentais para alguns indivíduos, os estudantes se relacionam entre si e com professores; e os professores com os alunos e demais profissionais docentes. Eles se envolvem, frequentemente, em profícuas relações que se definem pela troca de saberes, mas também podem desenvolver relações pessoais em seus processos de socialização e construção de carreiras. A sociabilidade que ocorre nos corredores, cafés, restaurantes universitários e salas de aulas das universidades parece ser importante para os *jovens artistas*, que passam não somente a obter informações sobre a vida profissional mas podem, igualmente, ampliar suas possibilidades profissionais, seja enquanto estudantes ou depois de formados.

Aparentemente não há trabalhos sobre a sociabilidade de estudantes de artes na universidade, menos ainda, pesquisas que relacionem sua rede de sociabilidade com as chances de uma carreira futura. Aqui, entretanto, trabalho com os dados de formação dos *jovens artistas* focalizados nesta pesquisa. Como vimos, a formação acadêmica dos *jovens artistas* analisados, pode abranger cursos de mestrado e doutorado, além de cursos livres

---

<sup>250</sup> Opto aqui pelo uso do termo privilégio para demarcar a compreensão que tenho sobre as desiguais possibilidades de cursar o ensino superior numa sociedade como a brasileira.

sobre técnicas e teorias da arte. Essa formação, como já destacado no capítulo 5, é muito importante atualmente para os *jovens artistas* por diversos fatores, dentre eles: a) a formação em si; b) a possibilidade de se tornarem professores; e, c) poderem receber bolsas de estudos que garantam alguns anos de foco sobre suas produções artísticas. Mas, além dos fatores apresentados, creio que falta um dos mais relevantes: a possibilidade de construção de uma rede de contatos profissionais.

Nota-se que são múltiplas as relações, as possibilidades de encontros e a construção de vínculos pessoais e profissionais, entretanto, cabe destacar que o ambiente universitário parecer profícuo para relações que não envolvem somente a troca de saberes. Em um contexto social como o brasileiro, em que, como mencionado, permite e não problematiza a ocupação de cargos nos quadros universitários e ainda em instituições museais ou galerias comerciais, pode ocorrer (e talvez com frequência) o fato de um *jovem artista* cursar o mestrado e ter como professor-orientador um indivíduo que também ocupe o cargo de curador em uma instituição, pública ou privada, ou até mesmo seja curador independente (atuando no circuito de galerias privadas e através de editais que visam a organização de exposições). Este professor-orientador-curador, conhecendo o trabalho do(a/x) *jovem artista*-estudante, pode convidá-lo(a/x) a participar como artista em uma exposição com seu trabalho artístico. Dito de outra forma: no contexto brasileiro, curadores de exposições podem atuar concomitantemente em muitas funções, dentre elas, como professores de cursos universitários, fato esse que pode facilitar a participação de estudantes/*jovens artistas* em mostras através do convite de seus professores/orientadores/curadores.

Ao lado da circulação (obrigatória) em *vernissages* e da possível atuação de um(a/x) *jovem artista* como assistente de artistas consagrados, a formação universitária pode contribuir para trocas profissionais que ampliam muito a rede de contatos dos *artistas em início de carreira*. A ampliação de tal rede de contatos, pode, deste modo, contribuir para que um(a/x) *jovem artista*, então, desconhecido(a/x), torne-se conhecido(a/x) e, quem sabe, reconhecido(a/x) no/pelo universo da arte, vindo a ser um dos atores legitimados deste universo.

Com os dados levantados para a pesquisa não foi possível extrair mais informações acerca dos efeitos da circulação nos espaços universitários na trajetória dos *jovens artistas*. Porém, acredito que essa questão tem relevância a esta pesquisa e pode, quem sabe, vir a ser desdobrada em oportunidades futuras. Assim, é possível agora passar ao tópico seguinte que busca refletir sobre a constituição de redes de sociabilidade dos artistas, as quais contribuem

para a sua circulação no universo da arte.

## 7.2 Os *Círculos Sociais dos Jovens Artistas*

O motivo decisivo se estabelece por intermédio de dois conceitos: é possível diferenciar, em cada sociedade, forma e conteúdo; a própria sociedade, em geral, significa a interação entre indivíduos. Essa interação surge sempre a partir de determinados impulsos ou da busca de certas finalidades. Instintos eróticos, interesses objetivos, impulsos religiosos, objetivos de defesa, ataque, jogo, conquista, ajuda, doutrinação e inúmeros outras fazem com que o ser humano entre, com os outros, em uma relação de convívio, de atuação com referência ao outro, com o outro e contra o outro, em um estado de correlação com os outros. Isso quer dizer que ele exerce efeito sobre os demais e também sofre efeitos por parte deles. Essas interações significam que os portadores individuais significam que os portadores individuais daqueles impulsos e finalidades formam uma unidade – mais exatamente, uma sociedade (SIMMEL, 2006, p 59-60).

Na teoria de Georg Simmel, a *interação* é responsável pela constituição do que chamamos por sociedade, sendo o conceito de *sociação* o modo pelo qual ela se faz e se refaz continuamente mediante as *interações* de indivíduos guiados por seus interesses (conscientes ou não, duradouras ou não, causais ou teleológicos, sensoriais ou ideais). A partir das *interações* (efeitos de trocas recíprocas entre indivíduos), Simmel busca refletir sobre como é possível a sociedade. Neste sentido, atrelado aos conceitos de *sociação* e *interação*, Simmel cunhou a noção de *círculos sociais* (1977) que, como já mencionado em nota no capítulo 4, diz respeito aos entrelaçamentos entre os indivíduos que, simultaneamente, os constituem enquanto indivíduos. Desta maneira, se na Idade Medieval os círculos de pertencimento dos indivíduos eram a família, a igreja e as corporações de trabalho, Simmel percebe que na modernidade tais círculos se multiplicam, complexificando a constituição dos indivíduos.

Refletindo sobre a noção de *círculos sociais*, tal qual definida acima, acredito ser profícuo analisar os círculos de *interação* dos *jovens artistas*. Para esse exercício de reflexão sobre a circulação e as *interações* dos *jovens artistas*, reuni as entrevistas realizadas para esta pesquisa e busquei três artistas homens e três artistas mulheres, sendo que ao menos um homem e uma mulher deveriam ser representados por galerias e que ao menos uma mulher e um homem não vivessem e/ou trabalhassem nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. A escolha dos artistas se deu aleatoriamente, sem qualquer intenção de definir o sucesso de cada um dos escolhidos em relação aos demais artistas participantes da pesquisa. Outra

especificação necessária para esse exercício de reflexão foi encontrar os currículos dos artistas na *internet*, pois optei por recorrer a documentos públicos<sup>251</sup>.

Com o objetivo de mostrar a circulação dos artistas pelo universo da arte, bem como evidenciar a constituição de redes de sociabilidade que permitem a construção de carreiras artísticas, foi preciso alterar o foco da análise empreendida até este ponto. Nos itens anteriores, focalizei situações/espços de promovem interações face-a-face entre os *jovens artistas* e outros profissionais das artes. Contudo, nesta segunda parte do capítulo, busco mostrar outras estratégias de construção de carreiras, que não envolvem necessariamente a competição através de editais de exposições coletivas, residências artísticas e premiações. O objetivo é refletir sobre a construção de redes de apoio que igualmente contribuem para a construção e manutenção de carreiras artísticas.

O exercício proposto, por conseguinte, segue aqui mediante os currículos de *jovens artistas*, selecionados aleatoriamente da amostra desta pesquisa, e visa evidenciar seus *círculos sociais* de interação institucional e, na medida das possibilidades oferecidas pelo material, com outros atores sociais da esfera da arte. Não esquecendo, naturalmente, que tais currículos são objeto de seleção feita pelos próprios artistas e, em alguns casos, pelas galerias que os representam, de modo que visam *representar*, num sentido goffmaniano do termo, a melhor imagem desses *jovens artistas* ao público (sobretudo, aquele especializado em artes) que busca informações sobre os *jovens artistas* nas páginas da *internet*. Vale dizer, ainda, que a seleção cronológica de informações ordenadas em sequências mostra começos, meios e fins, com objetivo de abrihantar e trazer coerência a trajetórias individuais. Mas, como bem discute Pierre Bourdieu em *A Ilusão Biográfica* (2006), a construção de tais trajetórias individuais, “histórias de vida” lineares, devem ser tratadas como o que são: fatos produzidos pelos indivíduos a fim de relatarem publicamente (ou privadamente) as sucessões de acontecimentos de suas vidas, por isso, não devem ser encaradas pelos sociólogos como “verdade absolutas”. De acordo com Bourdieu,

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes

---

<sup>251</sup> Estes currículos em domínio virtual em alguns podem, inclusive, ser baixados dos sites que os hospedam, documentos que não contam, neste sentido, com especificações sobre direitos de uso nas páginas que os abrigam.

estações (2006, p. 189-190).

Com esta questão metodológica em mente, não busco aqui uma análise de trajetórias dos indivíduos através de seus currículos, mas viso mostrar como os *jovens artistas* circulam nos espaços institucionais bem como constroem redes de apoio com outros atores sociais da arte a partir de tal circulação. Neste sentido, sublinho que os currículos selecionados não trazem nuances finas nem as múltiplas relações de um artista, ou seja, o conjunto mais completo de interações vividas pelos artistas. Porém, a seleção foi feita para um exercício de demonstração da circulação de tais artistas nas esferas institucionais da arte, para explicitar, ao menos em parte, as *interações* necessárias aos *jovens artistas*.

Explicitadas as questões metodológicas e os critérios de seleção dos currículos a serem analisados, é necessário apresentar os artistas que terão seus currículos analisados<sup>252</sup>. São eles: Janaína Wagner<sup>253</sup>, Jonas Arrabal<sup>254</sup>, Maíra Ortins<sup>255</sup>, Miguel Penha<sup>256</sup>, Renato Pera<sup>257</sup> e Vivian Caccuri<sup>258</sup>. Para a visualização das redes de *interação* fornecidas pelos currículos encontrados, utilizei a ferramenta Gephi<sup>259</sup>, que auxiliou a criação de grafos<sup>260</sup>, de nuvens de palavras que demarcam as *interações* dos artistas em questão. Como será possível perceber, tais grafos são uma amostragem das informações obtidas em tais currículos. Selecionei as exposições mais recentes dos artistas (em alguns casos, exposições ou eventos que ocorreram até 2006, não antes disto), com foco também sobre exposições coletivas

<sup>252</sup> Aqui trago seus nomes reais e não os codinomes atribuídos nesta tese, pois os seus currículos podem ser encontrados facilmente na *internet*.

<sup>253</sup> Currículo da artista. Disponível em: <<http://www.janainawagner.com/JANAINA-WAGNER>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>254</sup> Currículo do artista. Disponível em: <<http://jonasarrabal.com/JONAS-ARRABAL-1>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>255</sup> Currículo da artista. Disponível em: <<https://mairaortins.wordpress.com/curriculo/>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>256</sup> Currículo do artista. Disponível em: <[https://docs.wixstatic.com/ugd/0ce41a\\_a37c78c908b94829a0794844cd8e771f.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/0ce41a_a37c78c908b94829a0794844cd8e771f.pdf)>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>257</sup> Currículo do artista. Disponível em: <<https://www.miguelpenha.com.br/sobre>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

<sup>258</sup> Currículos da artista. Disponíveis em: <<http://agentilcarioca.com.br/artista/vivian-caccuri/?aba=curriculo>> e <<http://galerialeme.com/en/artist/vivian-caccuri/?section=bio>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

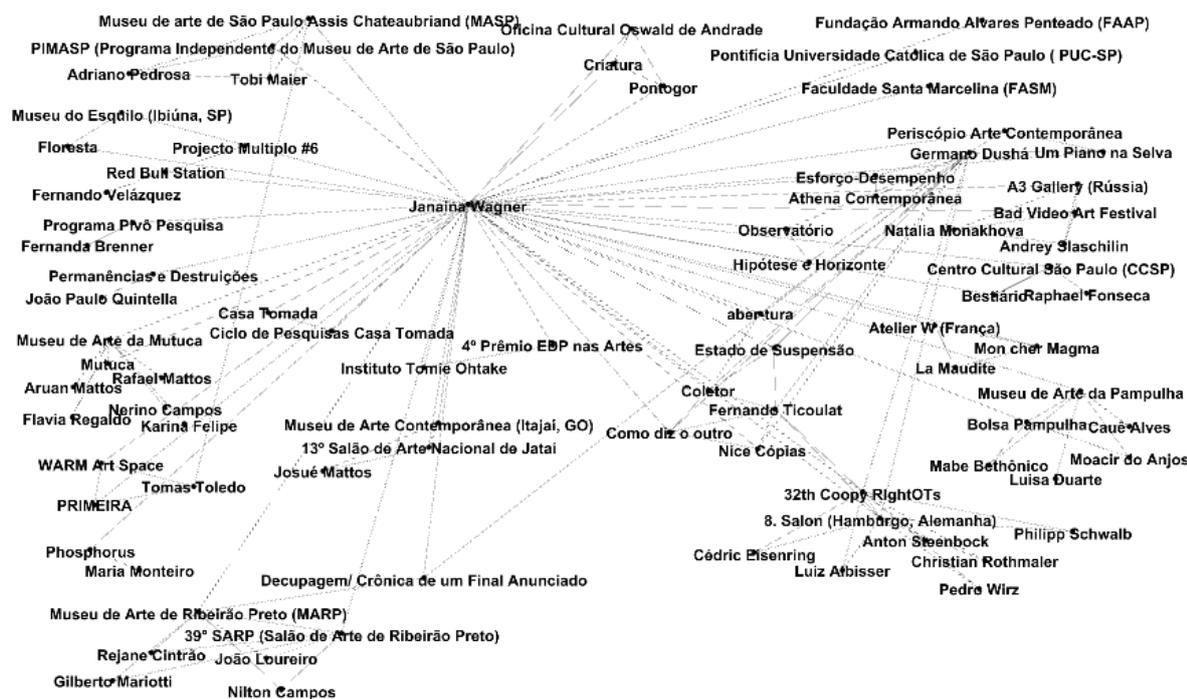
<sup>259</sup> Para mais detalhes sobre a ferramenta em questão, consultar: Análise e Visualização de Redes: O Gephi. Disponível em: <<https://humanidadesdigitais.org/2013/08/16/analise-e-visualizacao-de-redes-o-gephi/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2017.

<sup>260</sup> “Um grafo (= *graph*) é um animal formado por dois conjuntos: um conjunto de coisas chamadas vértices e um conjunto de coisas chamadas arcos; cada arco está associado a dois vértices: o primeiro é a ponta inicial do arco e o segundo é a ponta final. Você pode imaginar que um grafo é um mapa rodoviário idealizado: os vértices são as cidades e os arcos são as estradas de mão única”. Informação disponibilizada por Paulo Feofiloff, do Instituto de Matemática e Estatística da Universidade de São Paulo (IME-USP). Disponível em: <[https://www.ime.usp.br/~pf/algoritmos\\_em\\_grafos/aulas/grafos.html](https://www.ime.usp.br/~pf/algoritmos_em_grafos/aulas/grafos.html)>. Acesso em 30 de dezembro de 2017.

voltadas a *ovens artistas* que tenham participado. Além disso, busquei complementar informações sobre as exposições, residências, prêmios e demais editais que os artistas tenham participado, trazendo nomes de curadores, membros de júris de seleção de editais que tenham participado, entre outras informações a respeito dos dados encontrados em seus currículos. Enfim, trata-se de uma amostragem e não uma análise de trajetórias, pois meu intuito é evidenciar parte das circulações e a construção de alguns vínculos dos artistas.

A seguir encontram-se grafos mais gerais das informações de cada um dos artistas (totalizando seis grafos); um grafo para cada artista focalizando suas relações institucionais; e, por fim, um grafo para cada artista com foco sobre algum indivíduo ou instituição que tenham aparecido com mais frequência na trajetória relatada em cada um dos referidos currículos.

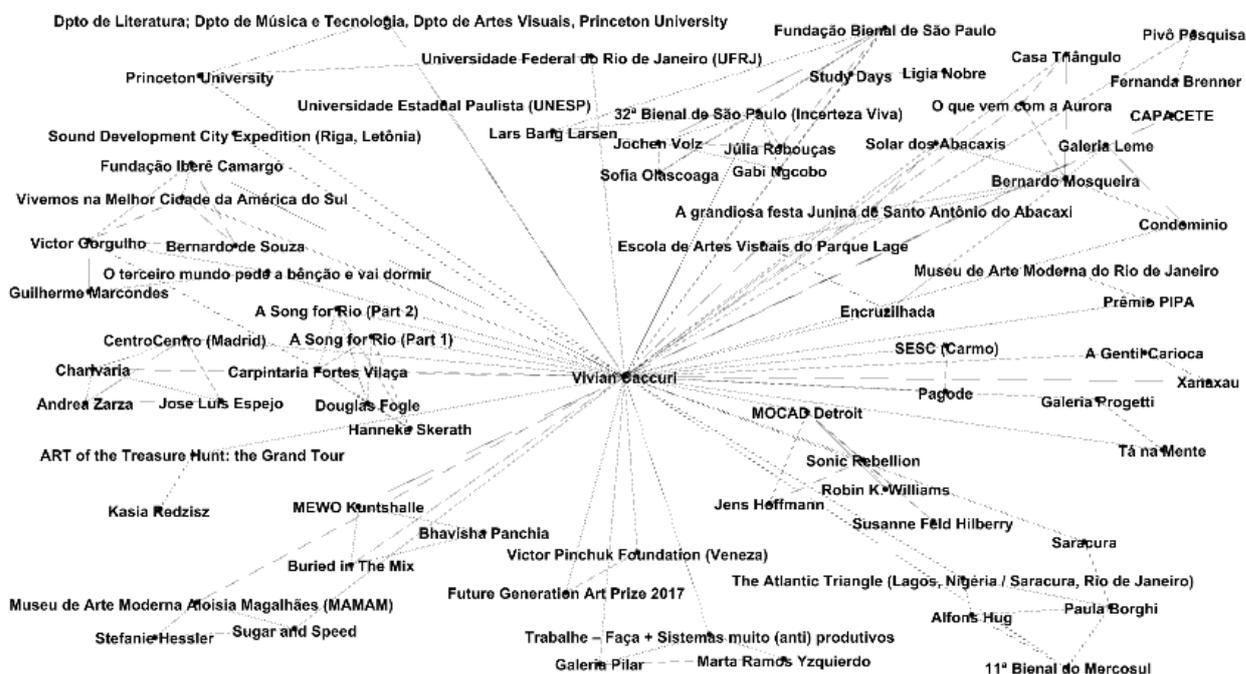
Grafo 1: Janaina Wagner – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo da artista.







Grafo 6: Vivian Caccuri – O grafo busca demonstrar a totalidade da rede construída a partir de parte das informações encontradas no currículo da artista.



Os seis grafos acima permitem perceber que as relações com instituições e com outros distintos profissionais das artes são múltiplas<sup>261</sup>. Ao olhar rapidamente os grafos acima, seria possível argumentar que não há diferenças de circulação entre os artistas, representados por galeria<sup>262</sup> ou não, morando nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo ou não<sup>263</sup>. Contudo, tal assertiva seria apressada. Cada um dos currículos demonstra apenas que os artistas trabalham cotidianamente a fim de exporem suas obras/proposições (e, eventualmente, os/as venderem, não esqueçamos), ou seja, que trabalham em busca de condições de existência de seus trabalhos artísticos, suas carreiras e seu sustento. Desta forma, todos possuem redes de circulação, afinal, os artistas contatados para participarem desta pesquisa, já haviam participado de mostras voltadas a *juvens artistas*, ou tinham sido indicados a premiações, ou ainda participaram de residências artísticas, fato que já demonstra por si sua circulação por meios institucionais. Deste modo, através do grafo 1, é possível ver

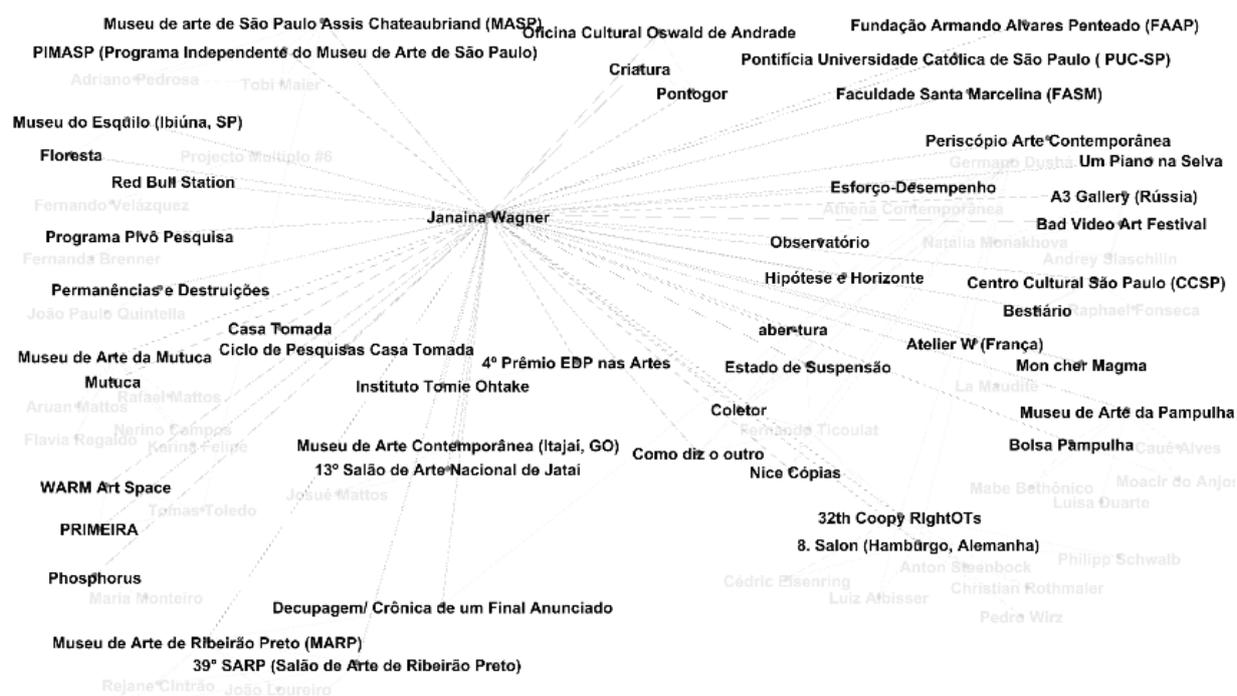
<sup>261</sup> Optei trazer parte das informações encontradas nos currículos dos artistas, sendo estas as mais recentes sobre cada um dos artistas. Algumas informações foram complementadas, quando possível, através de artigos de jornais, convites de divulgação de exposições e editais que traziam os nomes dos profissionais que participaram de comissões de seleção em editais aos quais os artistas concorreram e pelos quais foram selecionados.

<sup>262</sup> A artista Vivian Caccuri é representada pelas galerias A Gentil Carioca e Leme e o artista Renato Pera é representado pela Galeria TATO.

<sup>263</sup> Maíra Ortins e Miguel Penha não residem na região Sudeste do Brasil.

que a artista Janaina Wagner foi uma das selecionadas da 6ª edição (2015-2016) do *Programa Bolsa Pampulha*; que Jonas Arrabal, Miguel Penha e Renato Pera foram selecionados e participaram do *Abre Alas* da galeria A Gentil Carioca, na mesma edição, em 2015; que Maíra Ortins foi selecionada e participou em duas edições do *Salão de Abril*<sup>264</sup>; e que Vivian Caccuri foi uma das artistas indicadas ao *Prêmio PIPA* em duas edições, em 2014 e 2016, abordadas no capítulo 4. Os grafos 1, 2, 3, 4, 5 e 6, buscam, portanto, apresentar a rede de relações mais geral dos artistas em questão, indicando sua circulação pelo circuito artístico brasileiro, com atenção a exposições, programas de residência artística e prêmios voltados a *jovens artistas*. No entanto, como mencionado, estes grafos apenas indicam que tais artistas circulam pelo mundo da arte, mas é preciso atentar para possíveis diferenças em sua circulação e redes de sociabilidade. Para isto, é interessante recorrer aos grafos seguintes, que focalizam somente as instituições por que passaram os artistas aqui focalizados.

Grafo 7: Janaina Wagner – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas à circulação institucional da artista.



<sup>264</sup> Exatamente nas edições 65ª e 67ª desta exposição coletiva que tem foco sobre *jovens artistas*, mas que não foi abordada nesta pesquisa por conta da falta de acesso aos catálogos das edições ocorridas entre 2014 e 2017.







2015, como também para a realização de exposições individuais em instituições – o currículo do artista apresenta o item: “exposições individuais selecionadas”, que indica exposições individuais do artista realizadas em instituições que abrem editais para a realização de exposições individuais; caso da exposição *Terra Rara*, individual de Penha, realizada em 2016, no Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT. Do mesmo modo, o currículo de Renato Pera (grafo 11), apresenta um artista com galeria, que vive e trabalha na região Sudeste do Brasil. Pera tem um número menor de exposições internacionais em relação à Vivian Caccuri, mas, como ela, apresenta maior circulação por galerias comerciais, comparativamente aos demais artistas.

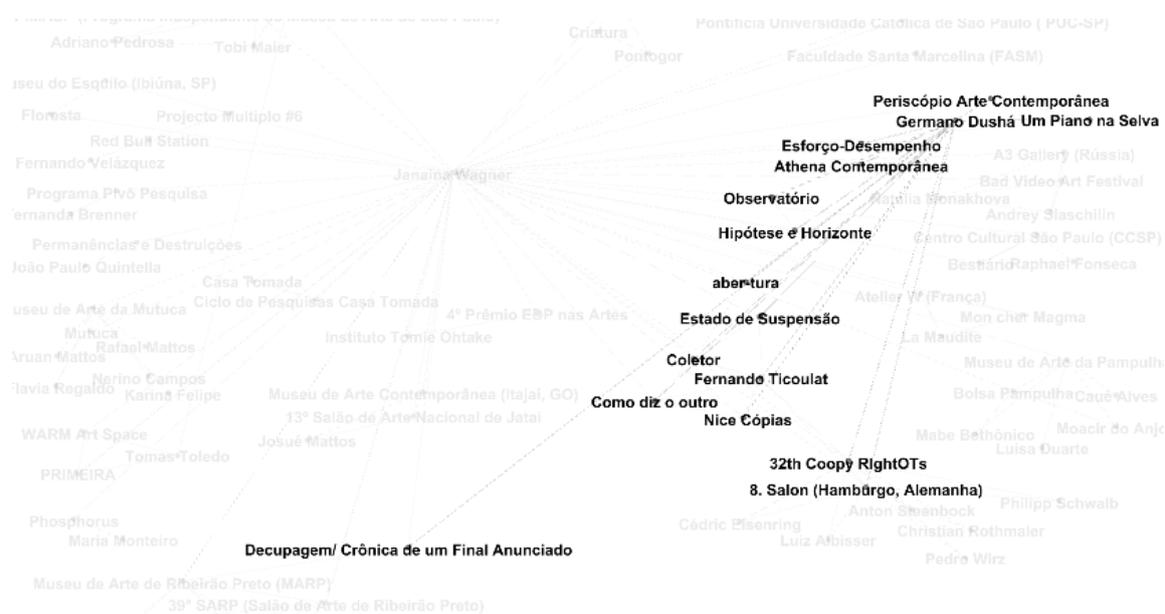
O grafo 9, apresenta o currículo de Maíra Ortins. Observa-se uma artista que não é representada por galeria que comercialize suas obras e não vive nem trabalha na região Sudeste do Brasil. Assim como no caso de Miguel Penha, o trabalho de Ortins tem uma circulação maior em instituições públicas localizadas fora do eixo Rio-São Paulo. Circulando por instituições que, de fato, pouco aparecem, ou, nem aparecem nos currículos de Janaina Wagner, Jonas Arrabal, Renato Pera e Vivian Caccuri (que vivem e trabalham na região Sudeste do Brasil). Fato que indica uma completa diferença de circulação por parte dos artistas não residentes no Sudeste brasileiro. Os currículos registrados nos grafos 9 e 10, de Ortins e Penha, respectivamente, evidenciam uma circulação que envolve fluxos para o Sudeste brasileiro, fato que não se repete no fluxo contrário. Nos currículos dos demais artistas (grafos 7, 8, 11 e 12), pouco aparecem ou nem aparecem instituições localizadas fora da região Sudeste do país, sendo mais frequente a circulação dos artistas do Sudeste em instituições localizadas no próprio Sudeste ou até mesmo em instituições internacionais do que em outras regiões do país.

Outro fator que merece destaque (grafos 7, 8, 9, 10, 11 e 12) diz respeito ao peso dado à formação. Em alguns casos, como do artista Jonas Arrabal (o grafo 8), que vive e trabalha na região Sudeste do Brasil e não tem representação em galeria comercial, é possível saber de sua formação acadêmica que inclui um mestrado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ e os cursos livres de que participou. Arrabal inclusive destaca os nomes dos seus professores em seu currículo (nomes como o da artista Leila Danzinger, sua orientadora de mestrado, e da artista Anna Bella Geiger, sua professora em um curso realizado na EAV/Parque Lage). No caso de Miguel Penha (grafo 10), a formação não aparece no currículo com o mesmo peso, sendo, ele o único dos artistas que dá poucas informações sobre sua formação, com exceção de um curso realizado na Academia de

Pintura DeCinti Villalon, em Madrid, na Espanha. Os demais artistas, uns mais outros menos, trazem em seus currículos informações sobre sua formação, indicando a valorização acerca deste dado na esfera da arte.

Apresento a seguir a relação dos artistas em foco com outros profissionais das artes, fato que, como vimos argumentando, é importante para a construção de suas carreiras. Então, em cada um dos grafos criados, destaquei a relação de cada um dos artistas com outros profissionais das artes que aparecem com mais frequência em seus currículos. O intuito é evidenciar as redes de apoio construídas pelos *juvens artistas* no processo de construção de suas carreiras.

Grafo 13: Janaina Wagner – O grafo busca demonstrar parte das informações relativas às interações da artista com outros profissionais das artes visuais.









demonstrará em outros casos aqui focalizados, mas trata-se de uma relação que se inicia em uma mostra coletiva de *jovens artistas* e rende um convite para outra oportunidade de exibição de trabalhos na mesma instituição e no mesmo ano.

Neste ponto, chegamos ao objetivo deste capítulo, que é evidenciar a constituição de redes de sociabilidade que auxiliam a construção e manutenção de carreiras artísticas. Observando as relações com outros profissionais das artes que mais se repetiam nos currículos de Janaina Wagner (grafo 13), Jonas Arrabal (grafo 14) e Vivian Caccuri (grafo 18), foi possível destacar suas relações com curadores de exposições. No caso de Janaina Wagner, seu currículo mostra que ela participa com frequência em projetos que contam com a curadoria de Germano Dushá; já no caso de Arrabal, a figura que aparece com frequência é o curador Raphael Fonseca; e no caso de Vivian Caccuri, surge a figura do curador Bernardo Mosqueira. Os três casos evidenciam a constituição de redes de apoio que contribuem para a construção de carreiras. Além disso, indicam a relação de *jovens artistas* com *jovens curadores*, profissionais que também estão construindo suas carreiras. Deste modo, trata-se de uma rede de apoio mútuo, pois em todas as relações ambos os lados (*jovens artistas* ↔ *jovens curadores*) estão construindo suas carreiras; de um lado, um artista necessita expor seu trabalho, de outro, um curador necessita que artistas aceitem o seu convite para expor seus trabalhos em seus projetos curatoriais. Os três casos, portanto, indicam a constituição de redes de apoio e sociabilidade que favorece tanto *jovens artistas* quanto *jovens curadores*.

Vale lembrar aqui as palavras de Camila, que abrem este capítulo: “[...] conhecer pessoas de diversas atuações, saber ativá-las quando necessário. Manter relações duradouras com diversos profissionais. Ter a certeza de que ambos ganham material ou simbolicamente quando há colaboração [...]”. Camila enfatiza a necessidade de construção de laços profissionais que possibilitem a atuação dos *jovens artistas* no mundo artístico. Retomando os pontos que ressaltai sobre os currículos de Wagner, Arrabal e Caccuri, torna-se mais evidente o que Camila buscava dizer, pois fica visível como a *interação* com outros profissionais das artes é relevante e pode ser profícua (estabelecendo vínculos que perduram e podem ser frutíferos para todos os envolvidos em tais relações). Observando os currículos dos artistas e complementando com informações encontradas na *internet*, nos casos necessários, percebe-se que por vezes os artistas (Janaina Wagner, Jonas Arrabal e Vivian Caccuri) foram convidados pelos curadores (Bernardo Mosqueira, Germano Dushá e Raphael Fonseca) para participarem de exposições, como também há momentos em que os

artistas convidaram os curadores para escreverem textos sobre seus trabalhos em catálogos, por exemplo. Fato é que as vinculações entre os artistas focalizados e os curadores mencionados são evidentes, indicando a constituição de redes de apoio que podem auxiliar a construção de carreiras artísticas (e, ao que tudo indica, não somente dos *jovens artistas*).

Deixei para o final os grafos 15 e 16, que apresentam as *interações* profissionais de Maíra Ortins e Miguel Penha, por serem artistas que não vivem e trabalham na região Sudeste do Brasil. Poderia se pensar que suas relações profissionais fossem escassas ou mesmo que não se efetivassem. Entretanto, nota-se que, assim como artistas situados na região Sudeste, Ortins e Penha também criam suas redes de apoio profissional. No caso de Penha, perceber-se a presença de José Serafim Bertoloto, professor titular atualmente aposentado da Universidade de Cuiabá e um dos curadores do Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso. Já no caso de Maíra Ortins, busquei destacar a parceria entre a artista e a curadora Daryz Vazquez, com quem realizou exposições no Brasil e em Cuba, ao lado da também artista, Cirenaica Moreira.

---

Este capítulo objetiva uma mirada distinta da que foi efetivada nos capítulos 4 e 5 desta tese. Se nos capítulos anteriores a seleção de artistas para participação em exposições, residências artísticas e em uma premiação foram focalizadas, demonstrando, como pano de fundo, certa competitividade entre os artistas que se inscrevem em editais de exposições e residências e concorrem ao prêmio analisado; neste capítulo, o objetivo foi evidenciar a constituição de redes de sociabilidade que podem contribuir para a construção de carreiras artísticas. Para isso, na primeira parte do capítulo, a frequência a *vernissages*, o trabalho em ateliês coletivos ou como assistentes de artistas consagrados bem como o ingresso na universidade, foram enfocados, pois tais situações, como argumento, promovem interações face-a-face que auxiliam a circulação dos *jovens artistas* pelo mundo da arte. Já na segunda parte do capítulo, os currículos de seis artistas foram mapeados com a finalidade de demonstrar a constituição de tais redes de apoio importantes para a construção e manutenção de carreiras artísticas. As *interações sociais* dos *jovens artistas* em distintos âmbitos/situações bem como a demonstração de redes de sociabilidade dos artistas enfocados, visam a argumentação de que, assim como há competição através de editais e premiações (já que nem todos os inscritos são, de fato, selecionados), há a constituição de

redes de apoio, que promovem a circulação dos *jovens artistas* através de convites de outros profissionais das artes ou de instituições, permitindo a exibição de seus trabalhos sem a necessidade de competirem em editais e premiações. O objetivo deste capítulo, portanto, foi apresentar outra nuance da construção de carreiras artísticas, por uma via que implica em solidariedade e não necessariamente em competitividade.

## | Capítulo 8 – Tudo Novo (de Novo)

*Você não sente nem vê  
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo  
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer  
 E o que há algum tempo era novo jovem  
 Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer  
 [...]*  
 (Belchior, *Velha Roupa Colorida*, 1976)

\*

*Velha Roupa Coloria*, composta e gravada por Belchior (1946-2017) em 1976, para seu álbum *Alucinação*, também foi gravada, no mesmo ano, por Elis Regina (1945-1982), em *Falso Brilhante*, e, assim, na década de 1970, os dois cantores entoaram o que poderia ser considerado um hino sobre a mudança social, tratando de uma mudança que seria necessária e incontornável. Tema caro à sociologia, a *mudança* parece ser uma força motriz para o universo da arte: todos os anos, em diferentes cidades, estados e países pelo mundo a fora, exposições, residências e prêmios anunciam e/ou divulgam e/ou premiam e/ou vendem e/ou revelam os *jovens artistas* que corporificariam uma espécie de espectro de novidade e, portanto, deveriam ser acompanhados de perto pelos atores sociais da arte por trazerem ares de renovação, que poderiam mudar os rumos do que até então se compreende como arte. Até aqui, discuti quem são, o que fazem, o que produzem e como se articulam os *jovens artistas* no contexto brasileiro, pensando em sua legitimação no âmbito da arte. Todavia, outra camada relativa à construção de carreiras artísticas merece atenção: o fato de que os *jovens artistas* não apenas possuem o desejo, consciente ou inconsciente, de obterem carreiras artísticas reconhecidas, como eles também são *solicitados* pela esfera da arte. Discutirei, então, neste capítulo, o que parece ser um desejo institucional (leia-se: do universo da arte como um todo), nada novo, pela novidade, neste caso, corporificada pelos *jovens artistas* e suas produções.

Perduraria na arte contemporânea realizada já no século XXI o que Harald Rosenberg, na penúltima década do século passado, chamou de *tradição do novo* (2004)? Não desejo, como Rosenberg, realizar uma discussão em termos estéticos, mais próxima da crítica e da história da arte, sobre se as obras de arte produzidas pela geração de artistas aqui trazida para o debate, efetivamente, trazem novos conceitos e valores ou se estão a repetir

conceitos estéticos já trabalhados por diferentes artistas no período modernista da arte. O interesse sociológico desta pesquisa incide sobre a dita *tradição do novo*, que, para Rosenberg, diz respeito a um período em que novas estéticas e novos artistas tornaram-se necessários ao funcionamento do universo da arte. Como discutido no capítulo 1, a arte moderna poderia ser definida por ser um período de manifestos artísticos, com novas correntes estéticas nascentes que vieram ao mundo buscando a desconstrução de paradigmas estéticos que lhes eram precedentes. Já no período convencionalmente chamado de arte contemporânea, que dura mais de 50 anos, os manifestos não são mais comuns. Todavia, ainda parece perdurar o que pode ser chamado de um interesse institucional por novidades na arte. Neste sentido, os *jovens artistas* e suas produções estéticas, como venho argumentando ao longo deste trabalho, parecem ser, de fato, *solicitados* pelo universo da arte. Assim, mais do que um interesse de cunho democratizante em abrir espaço para novos artistas, parece que *jovens artistas* ditos *promissores* surgem cotidianamente para saciar um desejo, de caráter institucional, pela novidade.

Exposições promovidas por/em galerias e museus, residências artísticas voltadas à imersão e formação de *jovens artistas* e um prêmio para artistas com carreiras recentes foram tratados neste trabalho, mas além dos eventos discutidos aqui, há outros e não apenas no Brasil. Mesmo a *Bienal de Veneza*, um dos principais eventos artísticos do mundo, oferece uma premiação destinada a *jovens artistas em ascensão*, o Leão de Prata<sup>265</sup>. Uma questão se coloca: o novo seria o elemento que faz a roda da fortuna artística girar e ser o que é? Seria este fator fundamental para a existência de um universo artístico tal como o atual (em que *jovens artistas* buscariam adentrar para produzirem obras/proposições, apresentarem tais produções em museus, galerias, feiras, bienais e centros culturais, além de venderem seus trabalhos, através da intermediação realizada por galeristas, a colecionadores que financiarão, diretamente, o mundo da arte e seus diferentes profissionais)?

Para tratar do que parece ser um interesse institucional duradouro pelo que seja novo, proponho um retorno histórico no contexto brasileiro, através de três iniciativas expositivas que ocorreram no Brasil: o conjunto de exposições *Jovem Arte Contemporânea*, conhecido por sua sigla *JAC*, realizadas nas décadas de 1960 e 1970 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP); a mostra *Antarctica Artes com a Folha*,

---

<sup>265</sup> Ao indicar o ganhador do prêmio em 2017, o site da Bienal de Veneza dizia: “Silver Lion for a Promising Young Artist”, em livre tradução do autor: Leão de Prata para Jovem Artista Promissor. Neste ano o vencedor foi o egípcio Hassan Khan. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/art/2017/awards-biennale-arte-2017>>. Acesso em 07 de janeiro de 2018.

realização da Cia Antarctica Paulista e do jornal Folha de São Paulo na década de 1990, que ocorreu no Pavilhão Manuel da Nóbrega, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo; e a exposição *Nova Arte Nova*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, na década de 2000, em suas sedes nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo<sup>266</sup>. Comum às três iniciativas expositivas está o desejo de mapear, reunir e exibir trabalhos de artistas que na época de suas realizações eram compreendidos como *jovens artistas promissores* da esfera artística brasileira. Por conseguinte, um retorno a tais exposições poderá ser esclarecedor e auxiliar a compreensão do que seja um *duradouro interesse pelo novo* no contexto artístico brasileiro.

Após a proposta de contextualização histórica através das três iniciativas expositivas mencionadas acima, sugiro outro exercício que tem por finalidade averiguar os interesses institucionais pela novidade representada pelos *jovens artistas*. Tomando algumas matérias jornalísticas publicadas no *Jornal do Brasil*, em diferentes décadas, dos anos de 1950 aos anos 2000, e que versam sobre *jovens artistas promissores*, buscarei argumentar acerca da permanência e da importância das categorias *jovem artista* e *novo* para a esfera da arte brasileira.

### **8.1 Três Décadas, Três Exposições: Em Busca da Novidade na Arte Brasileira**

Walter Zanini (1925-2013) tem seu nome gravado na história da arte brasileira e mundial como um dos principais curadores do século XX devido à sua atuação, no período que definiu os contornos da curadoria de exposições como uma das principais atividades do universo da arte. Não à toa Zanini foi um dos entrevistados por Hans Ulrich Obrist para o livro *Uma Breve História da Curadoria* (2010), que busca traçar o histórico e as bases de tal carreira. Zanini foi um dos responsáveis pela organização inicial do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e, durante sua gestão entre 1963 e 1978, executou muitas de suas propostas curatoriais, dentre elas a *JAC (Jovem Arte Contemporânea)*, em virtude de seu enunciado interesse pelos *jovens artistas*:

---

<sup>266</sup> Como será possível notar, o interesse é trazer estas exposições para ilustrar a questão aqui debatida e não de aprofundar as discussões sobre cada uma delas. Além disso, vale dizer que estas foram as exposições escolhidas, mas que outras poderiam ser trazidas, como, por exemplo, *Geração 80*, ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Hans Ulrich Obrist: Você também trabalhou com jovens artistas brasileiros?

Walter Zanini: Era uma das minhas áreas favoritas, junto com a organização de mostras retrospectivas do movimento modernista no Brasil. Desde a inauguração do MAC, organizamos exposições anuais, inicialmente alternando arte gráfica e gravura (que na época era uma categoria que estava crescendo por aqui). No final dos anos 1960, o museu criou a mostra anual *Jovem Arte Contemporânea*. Em seguida ela se desenvolveu tremendamente.

O país estava atravessando o que seria um longo período de ditadura militar, que se intensificou depois de 1968. Os fatos são bem conhecidos: golpe militar, repressão, tortura, censura. A censura se estendeu a todos os âmbitos, eventos culturais, mídia, educação. Embora menos que no teatro e no cinema, as artes visuais também sofreram efeitos. Mostras foram fechadas, quadros e exposições foram confiscados, houve casos de artistas perseguidos e presos. A universidade não escapou à repressão, mas era um reduto de resistência. No MAC, os programas de exposições e eventos dedicados a novos experimentos foram mantidos, não sem algum risco. Era uma época em que o conceitualismo estava se espalhando [...] (OBRIST, 2010, p. 187-188).

Aqui, este acentuado interesse acerca dos *jovens artistas* e suas produções incentiva breve retorno ao projeto JAC, analisando seus objetivos através de alguns dos textos institucionais sobre o projeto.

Em 1963, ano de inauguração do MAC/USP, após receber o acervo formado pelos colecionadores Yolanda Penteado (1903-1983) e Francisco Matarazzo Sobrinho, vulgo Ciccillo Matarazzo (1898-1977), casal de importantes mecenas da arte brasileira, o museu apresentou, em setembro daquele ano, sua primeira iniciativa expositiva com foco sobre a produção de *jovens artistas*, a *1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional*, que contou com 93 obras de 35 artistas<sup>267</sup>, selecionados entre 90 inscritos. Dentre os participantes estavam: Miriam Chiaverini (1940-), Donato Ferrari (1933-) e Rubens Gerchman (1942-2008). Já em outubro de 1964, o museu trouxe ao público a *1ª Exposição da Jovem Gravura Nacional*, com 80 trabalhos de autoria de 30 artistas<sup>268</sup>, como Wesley Duke Lee (1931-2010) e Rubens Gerchman, que também participaram da exposição anterior (ZANINI, 2013, p. 225-230). Fato é, tais exposições deram o tom ao programa que foi mantido pelo museu nos anos seguintes: exibir trabalhos de *jovens artistas*. Este objetivo ficou marcado no texto *Gerações que Ascendem*, originalmente publicado em 08 de janeiro de 1966 no periódico *O Estado de*

<sup>267</sup> Dentre eles 29 *jovens artistas* homens e 6 *jovens artistas* mulheres. Informação encontrada no site do MAC/USP. Disponível em: <[www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf](http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf)>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

<sup>268</sup> Dos quais 12 *jovens artistas* mulheres e 18 *jovens artistas* homens. Informação encontrada no site do MAC/USP. Disponível em: <[www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf](http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf)>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

*S. Paulo:*

Os objetivos das exposições para jovens do Museu de Arte Contemporânea da Universidade são diversos daqueles do *salon* tradicional. Este visa ao recenseamento de extratos mais definidos e a sua consagração. Com o limite de idade em torno dos 35 anos, as mostras destinadas às gerações ascendentes voltam-se aos estreados já com base mínima de valor criativo e para os que se encontram em evidente processo de afirmação. Provoca-se assim um confronto estimulador e em larga escala que permite conhecer novas problemáticas em jogo e conjecturas sobre seu futuro, embora se reconheça a instabilidade da pesquisa que caracteriza nesse século essa etapa da evolução artística (ZANINI, 2013, p. 225).

Apesar de visar um distanciamento em relação ao modelo dos salões de artes, já referenciados no capítulo 4, as mencionadas exposições promovidas pelo MAC/USP contaram igualmente com juris de seleção, o que pode demarcar o desejo de consagrar certo tipo de produção artística. Ou seja, mesmo rejeitando o tipo de consagração dos salões de artes, não se pode negar que a seleção de obras e artistas por um júri define o reconhecimento de alguns nomes e obras em detrimento de outros. Dito isto, seja como for, através do excerto acima, é possível perceber o aqui nomeado desejo pelo novo. Indicando uma faixa etária em torno dos 35 anos de idade, o museu parecia perseguir o objetivo de estar atualizado, colocando-se a par das recentes produções artísticas nascentes no período em questão, dando espaço para visibilidade e consagração daqueles que, ao júri de seleção, pareciam despontar como novas possibilidades para a arte nacional.

Além disso, vale destacar que, como discutido no capítulo anterior, é necessário aos artistas a construção de uma rede de relações de apoio que tornará possível serem convidados para exibirem suas obras/práticas artísticas. Há seis décadas, tal rede também se fazia presente e essencial. Rubens Gerchman e Wesley Duke Lee, como mencionado, participaram de ambas exposições que inauguram o programa de exibição de *jovens artistas* do MAC/USP – exposições, não esqueçamos, que contaram com júris de seleção. Neste sentido, sem querer entrar na seara da discussão estética acerca da qualidade das obras destes artistas, se tinham ou não mérito, quero fazer notar que suas poéticas foram aceitas pelos júris de seleção que, deste modo, permitiram que exibissem seus trabalhos, auxiliando, por conseguinte, na construção de suas carreiras ao lhes garantir visibilidade.

As referidas exposições constituíram o esteio sobre o qual foi possível ao MAC/USP, com o trabalho de Walter Zanini, trazer ao público, entre os meses de setembro e outubro de 1967, a *Primeira Exposição Jovem Arte Contemporânea*, que tomou o lugar

das anteriormente mencionadas exposições. Sendo esta, a primeira edição do programa de exposições *JAC*. Esta exposição “[...] atraiu 183 candidatos de São Paulo e outros estados, sendo que desse total, o júri de seleção, escolhido em 2/3 pelos próprios inscritos, reteve cerca de 30%, ou seja, 50 artistas, autores de 150 obras” (ZANINI, 2013, p. 231). Entre os 50 *jovens artistas* (dos quais 11 artistas mulheres, 37 artistas homens e mais 2 artistas que não pude encontrar informações sobre seus gêneros)<sup>269</sup>, estavam Bin Kondo (1937-) e Tomoshige Kusono (1935-), artistas que participaram da *1ª Jovem Desenho Nacional*, e Donato Ferrari (1933-) que participou da *1ª Jovem Desenho Nacional* e da *1ª Jovem Gravura Nacional*.

Sobre Donato Ferrari, por exemplo, é interessante fazer notar sua atuação no âmbito acadêmico. O artista se tornou, em 1968, diretor da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), instituição em que também lecionou Walter Zanini. Além disso, Zanini e Ferrari também atuaram juntos na organização do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)<sup>270</sup>. Ainda que não seja possível precisar exatamente quando, o curador e o artista se conheceram, mas fato é que sua parceria gerou frutos. Em 1963, Ferrari participou da primeira iniciativa expositiva das obras de *jovens artistas* do museu em que Zanini atuava como curador, tendo ainda participado de outras duas mostras com o mesmo foco sobre a produção de *jovens artistas*, o que reforça a importância das relações pessoais e profissionais no universo da arte.

No caso da primeira *JAC*, ocorrida em 1967, há uma mudança em relação aos modelos dos salões de artes. Mesmo mantendo um corpo de jurados que decidiriam quais trabalhos e que artistas obteriam *legitimação* de suas carreiras, então iniciais, através da exposição em um museu, este júri foi em parte composto por pessoas escolhidas pelos próprios participantes da mostra (fato raro na história da arte brasileira). O trecho apresentado anteriormente fez parte do texto de apresentação da *1ª JAC* e, em sua continuação, o MAC/USP mantém sua posição em apresentar a manifestação artística de artistas até os 35 anos de idade, inclusive sustentando suas já manifestadas (no texto *Gerações que Ascendem* e no excerto acima) diferenças em relação aos salões de artes

---

<sup>269</sup> Informações sobre a exposição podem ser encontradas no site do MAC/USP. Disponível em: <[www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf](http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf)>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

<sup>270</sup> Informações obtidas no site Enciclopédia Itaú Cultural, no verbete acerca de Donato Ferrari. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15142/donato-ferrari>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

visuais:

À diferença do espírito do *salon* tradicional, com sua hierarquia de prêmios, suas medalhas, seus fins predominantemente consagratórios, as exposições do MAC/USP procuram desempenhar um papel estimulante, e seu objetivo é antes o de despertar e revelar, embora também seja um certame em que os melhores valores podem encontrar a oportunidade da afirmação e da ratificação de suas qualidades (ZANINI, 2013, p. 231).

Mais uma vez, apesar de negar o interesse consagratório, é inegável que as exposições do MAC/USP também contribuíram para a consagração de *jovens artistas*. E, atrelado a isto, o museu diz objetivar *despertar e revelar jovens artistas* e seus ditos *valores*. Despertar, de acordo com o dicionário, enquanto verbo transitivo, significa: “1. Acordar; 2. Atiçar, provocar; e, 3. Dar origem a [...]”<sup>271</sup>. Já, revelar, igualmente como verbo transitivo, significa: “1. Tirar o véu a; 2. Declarar; descobrir; 3. Manifestar; 4. Denunciar; 5. Fazer conhecer (o que era ignorado ou secreto); 6. [Fotografia] Fazer aparecer imagem no negativo ou numa cópia fotográfica; 7. [Antigo] Conhecer carnalmente uma mulher; 8. Ser revel; e, 9. O mesmo que rebelar [...]”<sup>272</sup>. Neste sentido, seria possível dizer que está explícito o desejo institucional de contribuir para: a) a carreira dos *jovens artistas*, oferecendo-lhes visibilidade; b) a história da arte, ofertando novos talentos, descobertos pela instituição; e, c) se inserir na história da arte nacional como uma instituição que contribuiu para a revelação de jovens talentosos com potencial para mudar os rumos da arte no país. Interpretação corroborada na sequência do trecho a seguir:

A contribuição dos artistas emprestando ao museu suas obras para circularem no país durante um ano ou mais tem trazido duplo benefício, de um lado para o público e artistas de várias cidades, de outro para os participantes que assim veem sua obra amplamente divulgada.

[...]

*A II Exposição Jovem Arte Contemporânea* – na verdade, a 5ª preparada com as mesmas diretrizes fundamentais – sem dúvida permitirá avaliar o grau de alcance de diversas posições artísticas coexistentes no país. E de considerarmos a evolução da sensibilidade moderna na procura de uma imagem válida para estes anos finais do século (ZANINI, 2013, p. 231).

<sup>271</sup> Verbete do termo despertar do dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/despertar>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

<sup>272</sup> Verbete do termo revelar do dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/revelar>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

Outra exposição organizada pelo MAC/USP, no mesmo período e com o mesmo caráter, foi a *Exposição de Artistas Jovens*, realizada em 1965, que juntamente às demais mencionadas, sustenta o interesse da instituição pela produção dos *jovens artistas*. E, além disso, o trecho acima destaca a consciência institucional em relação à importância de sua iniciativa, exibindo os trabalhos de *jovens artistas*, que assim poderiam angariar visibilidade através de uma mostra itinerante organizada por um museu. Apesar da consciência de sua importância para os artistas e até mesmo para um eventual público, o museu, obviamente, não explicita que apresentar trabalhos de *jovens artistas* pode também ser benéfico para a própria instituição, que, ao atuar nesta seara expositiva, coloca-se como descobridora de novos talentos artísticos. Entretanto, ao considerar que a 2ª JAC “[...] sem dúvida permitirá avaliar o grau de alcance de diversas posições artísticas coexistentes no país”, é válido dizer que o museu assume a responsabilidade de descobrir e igualmente avaliar os rumos da arte brasileira através de sua iniciativa em relação aos *jovens artistas*. Portanto, o enunciado desejo pela produção de *jovens artistas* parece ser proveitoso para todos os envolvidos na relação: *jovens artistas* ↔ curador ↔ museu ↔ público eventual.

Não objetivo aqui trazer um histórico sobre cada uma das JAC's e outras exposições realizadas no MAC/USP que veicularam a obra de *jovens artistas*, mas apresentar um breve retorno histórico acerca do interesse de instituições artísticas pela produção de *jovens artistas*. Como um museu de Arte Contemporânea, como bem indica seu nome, o MAC/USP foi inaugurado no período de surgimento da arte contemporânea, de modo que estar atrelado aos processos artísticos nascentes naquele período está, efetivamente, cumprindo com a promessa de ser uma instituição de arte contemporânea. O interesse institucional pelo espectro da novidade, no caso do MAC/USP, reaparece em outro texto da instituição, agora sobre a JAC 72, sexta exposição do projeto:

Dois fatores inter-relacionados e fundamentais vieram à luz na inédita experiência da *VI Jovem Arte Contemporânea*: primeiro, a densa presença de pesquisas negam a compreensão da obra de arte como um objeto único, fechado na sua imutabilidade, e portanto definitivo, para dirigir-se no sentido das realidades efêmeras, dos processos contínuos, da possibilidade de contestação de cada resultado, da eventual impermanência material da obra; segundo, a atitude do Museu diante desses canais da atividade criadora atual que rompem totalmente com as noções artísticas válidas há meio século ou há dez anos e que o obrigam também a outro tipo de participação junto ao artista e ao público, nestas circunstâncias não mais na condição de órgão especializado no colecionismo, mas enquanto núcleo capaz de contribuir diretamente na configuração desses processos que, por serem temporais, opõem-se à ideia clássica da preservação e da coleção (ZANINI, 2013, p. 237).

De fato, a VI JAC, foi um marco, pois nesta edição o museu buscou acatar alterações sugeridas pelos artistas participantes em sua edição anterior. Em 1972, a exposição não contou com um júri de seleção nem exigiu pré-requisitos para a inscrição dos participantes. Houve de fato um incentivo à produção coletiva e o espaço do museu foi dividido em 84 lotes a serem sorteados entre os artistas participantes, que neles poderiam realizar suas produções em equipe. No primeiro dia da mostra, os lotes foram sorteados entre os artistas que se inscreveram livremente e nos oito dias seguintes, com a exposição já aberta ao público, ocorreu sua montagem; nos três dias subsequentes, foram realizados debates públicos sobre as propostas apresentadas (LOUZADA, 2011). A JAC 72 foi realmente uma experiência inédita naquele museu que, como é possível ler no trecho acima, buscou se repensar para ainda se manter a par das realizações estéticas daquele período. Somado a isso, o excerto acima corrobora o argumento que persigo neste capítulo: o nada novo interesse pelo novo.

Em 1972, o MAC/USP buscava se colocar no mercado das instituições artísticas “[...] enquanto núcleo capaz de contribuir diretamente na configuração desses processos [artísticos contemporâneos e em arte contemporânea] que, por serem temporais, opõem-se à ideia clássica da preservação e da coleção” (ZANINI, 2013, p. 237, acréscimo nosso). Assim, a instituição se coloca, de fato, como espaço para uma produção artística que veicula os paradigmas da chamada arte contemporânea. Ou seja, a novidade não saiu da mira da instituição. O júri de seleção já não existia, mas o interesse em exhibir o que era novo e a ele se atrelar não deixaram de existir.

Tomando as JAC’s como exemplo, sem pormenorizar as exposições, fica evidente o ponto central a ser destacado neste capítulo: há um interesse institucional pela questão do novo e este aspecto da novidade está, no universo da arte, atrelado aos *jovens artistas*. Destarte, acredito que para tornar clara a questão, é preciso seguir e trazer à tona outra iniciativa expositiva com foco nos *jovens artistas*, ocorrida nos anos de 1990: a exposição *Antarctica Artes com a Folha*.

*Antarctica Artes com a Folha* é uma iniciativa que teve ampla divulgação por ter entre seus fomentadores um veículo de informação, o jornal *Folha de São Paulo* e, somado a isso, o evento recebeu 1 milhão de dólares da Cia. Antarctica Paulista, outra promotora da mostra, para a sua realização – investimento alto, em uma década de sabida recessão

econômica no Brasil. Esta exposição contou com o trabalho de cinco curadores, à época jovens curadores: Lisette Lagnado, Lorenzo Mammi, Nelson Brissac Peixoto, Stella Teixeira de Barros e Tadeu Jungle, que viajaram pelos 26 estados brasileiros e o Distrito Federal, tendo visitado “[...] cerca de 1.360 ateliês de 66 cidades para, enfim, selecionar os artistas que eles acreditam ser um sopro quente e novo na arte contemporânea brasileiro” (FIORAVANTE, 1998, p. 14). Estas palavras de Celso Fioravante, então funcionário do jornal *Folha de São Paulo*, foram publicadas no catálogo que faz a memória da exposição, publicado dois anos após a realização do evento. As palavras de Fioravante resumem o porquê de esta iniciativa expositiva ser aqui trazida: o seu claro interesse pelo novo.

Na ocasião de sua abertura, no dia 29 de setembro de 1996, a exposição contou com cerca de sete mil visitantes que foram ao Pavilhão Manoel da Nóbrega, localizado no Parque do Ibirapuera, reformado para abrigar o evento. O motivo de tamanho interesse, além da publicidade que recebera, se deu pelo fato de que a exposição tinha por objetivo um mapeamento dos *jovens artistas* brasileiros. Assim, após seis meses, travando contato com mais de 1.300 *jovens artistas* de todos os estados da federação, os curadores selecionaram 62 participantes (dos quais: 28 artistas mulheres, 33 artistas homens e um coletivo artístico formado por dois artistas homens), provenientes de 11 estados brasileiros e nascidos a partir de 1964, ou seja, artistas que tinham até 32 anos na ocasião do evento. Definindo-se, conseqüentemente, uma idade para que um artista pudesse ser considerado um *jovem artista*; a organização do evento afirmava que os 32 anos eram, naquele momento, “[...] uma idade sintomática, já que essa geração pós-64 nasceu e cresceu durante a ditadura militar, período em que qualquer nova experiência estética era sinônimo de subversão” (FIORAVANTE, 1998, p. 14).

Esta iniciativa expositiva, assim como as realizadas pelo MAC/USP, tinha os olhos voltados para o futuro da arte brasileira: “[...] onde havia a notícia de um promissor artista, nós fomos até lá” (1998, p. 11), como disse, no catálogo da mostra, Matinas Suzuki Jr., funcionário da *Folha de São Paulo* à época do evento. Fato corroborado na continuação do texto do referido jornalista:

Que a mostra final tenha sido bastante representativa e tenha recebido elogios dos especialistas estrangeiros que vieram ao Brasil por ocasião da Bienal, e que alguns artistas revelados ali tenham-se projetado muito rapidamente, coisas que não esperávamos, só confirmou nossa intuição inicial – era preciso viajar pela nova arte brasileira – tinha algum fundamento (SUZUKI JR., 1998, p. 11).

É difícil acreditar que um evento que recebeu uma verba de 1 milhão de dólares, oportunamente organizado para ocorrer paralelamente à 23ª *Bienal de São Paulo*, não almejasse elogios de especialistas estrangeiros e/ou que os nomes dos artistas participantes se confirmassem na história da arte brasileira. De toda forma, nos interessa aqui tratar do explicitado desejo de “viajar pela nova arte brasileira” (SUZUKI JR., 1998, p. 11). Esta frase resume, efetivamente, o argumento desse capítulo, já que nos dá indícios de que a produção dos *jovens artistas* é foco de interesse no universo da arte por conta do fator novidade, que parece de fato movimentar este microcosmos social.

Não quero dizer que a construção de uma carreira na esfera da arte seja fácil por haver um interesse pelo que é novo. *Artistas em início de carreira* enfrentam inúmeras dificuldades, discutidas em capítulos anteriores. Entretanto, o desejo institucional pela novidade existe. Logo, exposições, prêmios e residências com enfoque em produções artísticas recentes são organizados há décadas, sendo oportunidades para a constituição de *legitimidade de artistas em início de carreira*. Agora, se os nomes de tais *jovens artistas* se confirmarão no universo artístico e na história da arte, isso não é possível antecipar.

Vale ainda dizer que a possibilidade de construção de *legitimidade* por parte de artistas em início de carreira, através de exposições como *Antarctica Artes com a Folha*, parece ser um fato consumado para especialistas do mundo da arte. Como no caso do MAC/USP, o texto assinado pelos cinco curadores da mostra *Antarctica Artes com a Folha* também trata da possibilidade de obtenção de reconhecimento:

Uma vez que qualquer escolha é arbitrária, sabemos que mesmo uma lista com 62 nomes deverá gerar controvérsias mescladas de frustração por parte daqueles não contemplados. A vocação pública do trabalho do artista, sua inserção tanto no espaço institucional como no circuito do mercado, é o momento crucial no percurso do jovem em busca de um reconhecimento de seus valores expressivos (LAGNADO, MAMMI, PEIXOTO, BARROS e JUNGLE, 1998, p. 19).

O trecho acima nos auxilia a ver a existência de uma percepção consciente de que aos *jovens artistas* é fundamental ingressar no circuito institucional que envolve museus, galerias, centros culturais, entre outras instituições e iniciativas culturais. Até mesmo por isso, a exposição também promoveu um prêmio com um júri composto por Lisa Philips, Dan Carmeron e Paulo Herkenhoff, responsável por escolher três entre os artistas participantes

da mostra. Rivane Neuenschwander, Cabelo e Marepe receberam o prêmio principal: uma viagem para visitar um dos principais eventos artísticos do mundo, a *Documenta*, em sua 10ª edição, em Kassel, na Alemanha<sup>273</sup>. A conexão com a *Documenta*, através da premiação oferecida aos artistas, pode ser entendida como uma tentativa de internacionalização do evento e dos artistas em questão, que poderiam obter referências importantes para seus trabalhos e travar contatos relevantes para a construção de suas carreiras. Exemplo, neste sentido, é que Cabelo, então, *jovem artista* premiado que angariou uma viagem ao evento em Kassel, aos 29 anos, foi um dos artistas participantes da *10ª Documenta de Kassel*, a convite da, naquele ano, curadora do evento, Catherine David. Ao ser questionada do motivo do convite ao *jovem artista* para expor em um dos principais eventos de arte do mundo, David disse ter conhecido o trabalho do artista na exposição *Antarctica Artes com a Folha*, quando de sua viagem ao Brasil<sup>274</sup>.

Além disso, é importante frisar que, de fato, o reconhecimento de artistas na esfera da arte passa por sua participação neste circuito, que compreende os profissionais e os espaços que trarão visibilidade às suas produções estéticas e até mesmo a comercialização de seus trabalhos. Todavia, o trecho acima, como aquele anteriormente referidos ao MAC/USP, não inclui a possibilidade de reconhecimento e legitimação das instituições e dos profissionais envolvidos na seleção dos artistas participantes da mostra. Ora, como dito em relação ao caso anterior, as instituições promotoras e os profissionais envolvidos em tais mostras com foco sobre a produção estética de *jovens artistas* também se inserem na historiografia da arte, mesmo que apenas em termos locais, como instituições e profissionais que incentivam as artes e sua renovação, podendo até mesmo ser responsáveis pela eventual descoberta ou reafirmação de nomes de artistas que se inserirão (ou serão inseridos) na história da arte como profissionais legítimos e consagrados. A legitimação é, neste caso, uma via de mão dupla: não apenas os *jovens artistas* são legitimados, os profissionais e instituições responsáveis por descobrir/incentivar jovens talentos também são legitimados por essa atuação. Descobrir novos valores, proposições e artistas é algo valorizado pelo universo da arte, ao que pode ser atribuído ao menos parte do interesse pelas carreiras e produções de *jovens artistas*.

---

<sup>273</sup> O júri ainda ofereceu menções honrosas a três artistas: Jarbas Lopes, Roberto Bethônico e Rodolfo Magalhães.

<sup>274</sup> A mencionada entrevista de Catherine David foi concedida a Celso Fioravante, jornalista da Folha de S. Paulo e envolvido no projeto *Antarctica Artes com a Folha*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/05/ilustrada/1.html>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

Neste momento, vale prosseguir com a apresentação de iniciativas históricas acerca dos *jovens artistas* e suas produções, tratando agora da mostra *Nova Arte Nova*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), nas sedes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Esta exposição ocorreu entre 2008 e 2009, 12 anos após a realização de *Antarctica Artes com a Folha*, e contou com curadoria de Paulo Venâncio Filho, que fora convidado para atuar à frente da mostra<sup>275</sup>. Um curador, neste caso, que não pertencia a mesma geração dos artistas que estavam exibindo seus trabalhos, o que difere das iniciativas expositivas anteriormente tratadas<sup>276</sup>. Outra distinção em relação às outras duas iniciativas expositivas tratadas neste item, é que a exposição patrocinada pelo Banco do Brasil não contou com júris. A seleção dos artistas participantes foi realizada a partir de convites do curador aos *jovens artistas*. A exposição apresentou obras de 57 artistas (23 artistas mulheres que apresentaram trabalhos individualmente, 30 artistas homens com trabalhos individuais e a parceria de duas duplas de artistas, ambas compostas por artistas mulheres), em sua maioria em torno dos 30 anos de idade, provenientes de 14 estados brasileiros, das 5 regiões do país. Logo, uma exposição com vistas a apresentar um panorama dos trabalhos de uma nova geração de artistas, tendo como critério que os trabalhos apresentados tivessem sido produzidos até dez anos antes da exibição<sup>277</sup>.

Para compreender como os objetivos da mostra *Nova Arte Nova* se aproximam daqueles das exposições anteriormente mencionadas, parece oportuno trazer parte do texto de apresentação da exposição, de autoria da administração do Centro Cultural Banco do Brasil:

A arte contemporânea brasileira ocupa lugar de relevância nunca antes alcançado no cenário internacional. Os artistas brasileiros são destaque em grandes eventos artísticos em todo o mundo, e é comum que suas obras despertem a atenção da crítica estrangeira. A razão para esse reconhecimento é a capacidade dos nossos criadores para articular um pensamento crítico e sofisticado sobre os temas mais importantes da atualidade, e de gerar novas propostas estéticas e conceituais.

No Brasil, são poucas as iniciativas que pretendem levar a produção desses artistas, especialmente os mais jovens, a espaços destinados ao grande público. Com exceção de alguns grandes eventos, como a Bienal de São Paulo, em geral a arte contemporânea pode ser vista apenas em pequenas galerias. É incomum,

---

<sup>275</sup> Gostaria de aproveitar este espaço para agradecer ao Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, por ter cedido um dos exemplares do catálogo para a realização desta pesquisa.

<sup>276</sup> Porém, é importante notar que o catálogo da mostra traz textos de, naquele momento, jovens curadores, são eles: Cauê Alves, Daniela Labra, Guilherme Bueno, Luisa Duarte e Marisa Flórido Cesar.

<sup>277</sup> Informação obtida através da matéria *Mostra no Rio Reúne Quantidade e Qualidade*, de Fabio Cypriano, publicada em 30 de novembro de 2008, no periódico *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3011200820.htm>>. Acesso em 13 de janeiro de 2018.

também, oferecer uma visão panorâmica da produção nacional.

Essas circunstâncias incentivaram o Banco do Brasil a organizar uma mostra que apresentasse um painel das exposições e projetos desenvolvidos pela nova geração das artes plásticas no país. Nova Arte Nova traz artistas jovens, na maioria em torno dos 30 anos, que já tenham se destacado por uma produção original e coerente.

Da pintura às instalações sonoras, da escultura à performance, Nova Arte Nova reúne trabalhos de criadores de todas as regiões brasileiras e oferece ao público a oportunidade de conhecer a produção de nomes ainda pouco divulgados. [...] (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2008, p. 04).

O trecho acima contribui para a compreensão de que, ao patrocinar uma iniciativa voltada para a exibição de um panorama, à época, atual da arte brasileira, exibindo obras recentes de *jovens artistas*, o CCBB, implicitamente, persegue o objetivo de se colocar junto a instituições que incentivam as artes visuais e seus avanços, os quais são corporificados pelos *jovens artistas*, no caso, compreendidos como produtores de novidades que poderão traçar novos rumos para a arte nacional. Não à toa, a Bienal de São Paulo é a outra instituição mencionada no texto, que teria a mesma abertura ao novo, exibindo trabalhos de artistas que seriam pouco conhecidos naquele momento. Assim, o trecho acima coloca o CCBB ao lado de um dos eventos brasileiros de maior visibilidade internacional. O interesse pelo novo, novamente, não parece ser proveitoso apenas aos *jovens artistas*, como é igualmente profícuo para a imagem que a instituição promotora da exposição busca construir para si: uma instituição aberta ao novo e capaz de exibir e revelar talentos artísticos que poderão contribuir para as alterações dos rumos da arte nacional e, quem sabe, internacional.

Interessante é perceber que os artistas participantes, apesar de *jovens artistas*, são tomados como criadores de trabalhos que já tinham se “[...] destacado por uma produção original e coerente” (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2008, p. 04), o que faz pensar que estão presentes na mostra para desvelar o novo, mas ao mesmo tempo algo novo que já havia sido revelado e legitimado pela/na esfera da arte. Destarte, na parte do catálogo que traz seus nomes e imagens dos trabalhos exibidos, há também um pequeno currículo dos artistas, merecendo destaque para os prêmios que angariaram por suas produções<sup>278</sup>. Assim, são exibidos trabalhos de artistas que mesmo sendo jovens já haviam se destacado no universo da arte e já tinham obtido, por conseguinte, algum grau de reconhecimento e legitimação por suas obras.

---

<sup>278</sup> No catálogo da mostra, nem todas as biografias dos artistas destacavam prêmios recebidos, mas 40 deles possuíam tal destaque.

O texto *Novo Tempo Nova Temporalidade*, de autoria de Paulo Venâncio Filho, curador da mostra *Nova Arte Nova*, também merece destaque aqui. Nele o autor apresenta as questões colocadas pela exibição, questões que motivam a exposição e por ela seriam perseguidas, ao mesmo tempo em que torna evidente o interesse em trazer ao público um panorama artístico da recente produção em artes visuais. Desta forma, a exposição parece ser *lócus* de exibição, efetiva, dos novos caminhos da arte brasileira:

Esta exposição então surge com uma pergunta: o que poderia já caracterizar a arte deste século XXI que se inicia, e aí onde a circunstância brasileira estaria situada – se é que ela se situa à parte ou é parte do todo? Qual fenômeno novo que pressiona a esfera artística de modo até agora inédito e desconhecido, já que a persistência, a pressão, a tensão características da arte do século XX parecem ultrapassadas? A radical crítica e revisão da modernidade provocam, mais intensamente a partir dos anos 90, uma revisão da sua deliberada, sistemática e criativa desintegração exercida pelo experimentalismo dos anos 60 e 70, que hoje é língua comum; a fala da contemporaneidade global, sem distinções e da qual não se escapa. Até mesmo as idiosincrasias culturais locais não impedem a disseminação simultânea das diferenças, que passam a se relacionar segundo contextos, situações, conjunturas variáveis. Como princípio básico, temos ou a suspensão ou a relativização dos critérios antes unívocos e absolutos. Cada contexto passa então a determinar um critério estrutural e provisório, podendo, sem contradição, mudar a qualquer momento e em diferentes situações. Até a marginal condição periférica é neutralizada pela dissolvência dos centros hegemônicos, e o que antes era desfavorável se torna uma posição das mais estratégicas, o que sem dúvida é o caso da produção contemporânea brasileira (VENÂNCIO FILHO, 2008, p. 6-7).

O trecho acima é elucidativo das questões abordadas neste capítulo. O espectro de novidade, atribuído aos *jovens artistas*, aparece como força motivadora para a realização da mostra que poderá traçar novos caminhos para a arte brasileira. Fato corroborado pelo próprio título do texto: *Novo Tempo Nova Temporalidade*.

Três décadas e três iniciativas expositivas aqui abordadas mostram a permanência da relação entre o novo, a novidade e os *jovens artistas*, apesar das diferenças entre os contextos em que ocorreram. Se as *JAC's* foram promovidas no momento em que se estabeleciam as bases do que atualmente é compreendido como arte contemporânea, *Antarctica Artes com a Folha* foi realizada em um momento em que não apenas a arte contemporânea já possuía um histórico a ser referido, como o circuito de artes visuais brasileiro já contava, por exemplo, com mais galerias que nos anos de 1960 e 1970, fato que contribuiu para certa profissionalização da arte brasileira, através da maior circulação de artistas e obras num âmbito nacional e internacional. Contudo, no início dos anos de 1990, apesar da maior profissionalização do mercado de arte no Brasil – que, como demonstram José Carlos

Durand ([1989] 2009), Leonardo Bertolossi (2015) e Maria Lúcia Bueno (2005), se deu a partir dos anos de 1970 –, o país passou por forte crise econômica, com grande recessão e inflação, enfrentou a deposição de um presidente e criação de uma nova moeda para salvar sua economia<sup>279</sup>. Neste sentido, o contexto de *Antarctica Artes com a Folha*, embora de maior profissionalização do universo da arte, não foi de efetiva estabilidade econômica. Já *Nova Arte Nova*, aconteceu em um momento em que Brasil vivenciava um período de estabilidade econômica, distinto do contexto dos anos de 1990, em que ocorreu *Antarctica Artes com a Folha* como também do atual, no país do pós-impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Nos anos 2000, algumas galerias brasileiras já se destacavam, e, inclusive, já existia, desde 2005, a SP Arte, uma das principais feiras de arte do país, fato que demarca a chamada profissionalização do mercado de venda de obras de arte (STOCCO, 2016). Enfim, três contextos completamente distintos entre si, sobretudo no que se refere à conjuntura econômica do país e a profissionalização e a internacionalização da esfera artística brasileira. Diferenças estas que incidem sobre os modos de construção de carreiras artísticas, já que num contexto, como o atual, em que há mais galerias que outrora, as possibilidades de ingresso no mercado são distintas de um contexto em que o número dessas instituições era bem menor. Entretanto, tais disparidades não afetam a percepção de que, apesar das diferenças contextuais em relação à economia do país e à profissionalização do universo artístico brasileiro, as três iniciativas expositivas aqui discutidas têm similaridades: veicularam obras de *jovens artistas* graças a um patente interesse pelo espectro da *novidade*.

Por conseguinte, este item que traz textos curatoriais e institucionais acerca de iniciativas expositivas que buscaram veicular o trabalho de *jovens artistas*, não visa confirmar se tais iniciativas realmente revelaram novos talentos ou caminhos para a arte brasileira. Para isso seria necessário outro tipo de análise, que, como um estudo de caso, se aprofundasse sobre os artistas e tomasse suas carreiras para análise. Para os objetivos dessa pesquisa aquelas exposições foram lembradas com a finalidade de demonstrar que o novo é uma categoria fundamental ao universo da arte. À novidade se atrelam instituições e demais agentes profissionais das artes que, ao exhibir, fomentar ou ainda selecionar os nomes de *jovens artistas*, não apenas possibilitam uma eventual inserção de artistas na história da arte, como tais instituições e profissionais colocam a si mesmos em tal história. Afinal, caso a história confirme tais artistas como consagrados e legitimados pelo mundo da arte, aqueles

---

<sup>279</sup> Fernando Collor de Melo renunciou ao cargo de presidente do país, através de carta lida por seu advogado no senado brasileiro, no dia 29 de dezembro de 1992, para evitar o processo de impeachment. E, no dia seguinte, Collor de Melo foi condenado à perda do mandato e à ilegitimidade por oito anos.

que exibiram suas obras e/ou as selecionaram possibilitando sua exibição, serão alçados ao *status* de colaboradores importantes para a história da arte e os rumos da estética. Neste sentido, a “tradição do novo” sobre a qual falou Harold Rosenberg (2004) parece se confirmar como um fato fundamental ao funcionamento do mundo da arte, sendo, portanto, imprescindível a presença dos chamados *jovens artistas*, que parecem corporificar e veicular o espectro da novidade.

Para prosseguir com os intentos deste capítulo, a seção seguinte toma como material de análise alguns textos veiculados na imprensa brasileira, a fim de investigar e analisar os efeitos do que chamo de um *interesse institucional pela novidade*.

## 8.2 Arte, Novidade e Aclamação: os *Jovens Artistas* como Notícia



Imagem 4: Colagem realizada a partir de *print screens* de títulos de notícias relativas a *jovens artistas* em periódicos brasileiros<sup>280</sup>.

Aparentemente, os *jovens artistas* produzem obras/ações artísticas, buscando

<sup>280</sup> As notícias destacadas foram encontradas nos sites dos periódicos: *Correio Braziliense* (disponível em: <[http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/05/09/interna\\_diversao\\_arte,530960/jovens-artistas-conquistam-espacos-em-grandes-galerias-da-cidade.shtml](http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/05/09/interna_diversao_arte,530960/jovens-artistas-conquistam-espacos-em-grandes-galerias-da-cidade.shtml)>. Acesso em 06 de janeiro de 2018), *Estadão* (disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/como-a-artista-cubana-mabel-poblet-que-participa-da-sp-arte-ve-a-abertura-do-mercado-de-seu-pais/>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018), *Folha de São Paulo* (disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1430356-colecionadores-britanicos-apostam-em-jovem-artista-colombiano.shtml>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018), *Guia da Semana* (disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/arte/noticia/conheca-o-jovem-artista-andrey-rossi-uma-das-promessas-de-novos-talentos-da-atualidade>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018) e *O Globo* (disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/nova-promessa-no-mercado-de-arte-contemporanea-20743645>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018).

reconhecimento profissional pelos seus trabalhos. Mas além do interesse pessoal, os *jovens artistas* são *recrutados*<sup>281</sup> pelo universo artístico, o que envolve profissionais como curadores de exposições, críticos de arte, diretores de museus e donos de galerias de arte. Um interesse partilhado também pelo público de arte, sobretudo, o público, digamos, especializado, composto por colecionadores e a mídia especializada em artes, os quais também podem ser compreendidos como parte dos personagens que tornam possível a existência de uma esfera artística. Tratando da mídia especializada em artes, fica patente sua importância para a viabilização e a visibilidade de carreiras artísticas, mesmo atualmente, um momento em que a crítica de arte já não aparece com força nos periódicos brasileiros (MARCONDES, 2014; TRINDADE, 2008). A despeito de uma perda de espaço da crítica de arte nos jornais e revistas não especializados em artes, há ainda espaço para a questão artística na mídia brasileira, como é o caso do jornal *Folha de São Paulo*, que mantém colunas específicas para tratar de arte.

Compreendendo a importância da mídia para o universo da arte, busquei matérias relativas aos *jovens artistas* em distintos periódicos brasileiros a fim de compreender como eram retratados por estes veículos de informação. Das cinco matérias destacadas acima (imagem 4), quatro são provenientes de periódicos que têm por foco a veiculação de notícias cotidianas sobre o Brasil e o cenário internacional sem serem especificamente voltados para as questões que dizem respeito às artes visuais. Como é possível ver, três notícias possuem um caráter especulativo: tratam de três distintos *jovens artistas* que deveriam ter suas carreiras observadas de perto, justamente, por serem “promissores” no âmbito das artes visuais. Ou seja, estes jornais quase preveem um sucesso iminente a esses *jovens artistas*.

Outra matéria destacada acima, focaliza uma artista cubana e, pelo título da reportagem, o foco jornalístico incidirá sobre suas percepções acerca do mercado de arte em seu país. Contudo, ao introduzir a artista, apresentando-a aos eventuais leitores, ocorre o mesmo tipo de destaque já mencionado acerca dos outros três *jovens artistas*: a artista é apresentada como responsável por trabalhos que chamam a atenção do *mercado de arte* brasileiro e por ser “queridinha” em uma importante coleção de arte. A única reportagem que não focaliza um artista, trata do espaço que *jovens artistas* vêm angariando em galerias, museus e centros culturais na cidade de Brasília. Seja como for, de uma maneira ou de outra,

---

<sup>281</sup> Em distintos âmbitos da sociedade instituições e profissionais já legitimados atuam no sentido de selecionar e recrutar seus sucessores, aqueles que tomarão seus lugares. Fato que, como argumento, não é diferente no universo da arte.

as cinco reportagens chamam a atenção dos leitores para o trabalho de *jovens artistas*, seja como um nicho de investimento e/ou como um entretenimento relevante a interessados em artes visuais (validando e qualificando positivamente o seu comparecimento a exposições que trazem trabalhos de *jovens artistas*).

Além do midiaticizado interesse mercadológico acerca dos *jovens artistas*, sobre o qual uma outra tese de doutorado poderia ser realizada, as reportagens acima foram aqui mencionadas por veicularem um *interesse sobre o novo*. Ao tratarem de *jovens artistas* angariando espaço no mercado de arte, tais reportagens focalizam profissionais que são tratados como *novidade* na/da/para a esfera da arte. Um interesse pelo novo que, de fato, não é novidade. Em *Os Filhos do Barro*, escrito originalmente na década de 1970, Octavio Paz, se referindo também ao trabalho de Harold Rosenberg sobre uma *tradição do novo*, já afirmava: “Nossa época exaltou a juventude e seus valores com tal frenesi que fez desse culto, se não uma religião, uma superstição; no entanto, nunca se envelheceu tanto e tão rápido como agora” (2013, p. 19). Paz, ao tratar da modernidade, aborda um momento em que existiria, em suas palavras, uma exaltação do que é jovem, do que é novo, do que é novidade, e, além disso, de um momento que seria marcado por uma aceleração tal que, por assim dizer, o novo rapidamente perderia sua data de validade, já se tornando velho brevemente. As palavras de Paz buscam retratar um momento específico, a modernidade, mas aqui sua argumentação é retomada por parecer possuir relevância para tratar não somente do que se convencionou chamar de modernidade, como também para auxiliar na definição do dito contemporâneo; se não para tratar da sociedade brasileira contemporânea em distintas áreas, ao menos no que diz respeito ao seu universo artístico em específico. Desta forma, suspeito que no mundo artístico as categorias novo/novidade são utilizadas com frequência na defesa de obras de artistas considerados jovens. Neste sentido, pergunto: em que medida o novo está associado ao *reconhecimento* do *jovem artista*? Qual é o significado do novo?

Ao ler as notícias destacadas na abertura deste item, pareceu oportuno, à reflexão sobre o que envolve a categoria *jovem artista* e acerca da dita *tradição do novo*, averiguar como eram retratados (se de fato eram retratados) os *jovens artistas* em outros momentos da história da arte brasileira. Com auxílio da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional<sup>282</sup>, foi

---

<sup>282</sup> A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional é uma ferramenta valiosa de auxílio a pesquisadores, que pode ser acessada virtualmente. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso entre os dias 07 e 16 de janeiro de 2018.

possível acessar matérias, textos de críticos de arte e notícias veiculadas no *Jornal do Brasil*, no período que compreende os anos de 1950 e 2009. O periódico em questão foi escolhido pois além de ter tido grande circulação na segunda metade do século XX, foi também importante *locus* da crítica de arte brasileira, onde escreveram, por exemplo, Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016), nomes consagrados da crítica nacional. Somado a isto o fato de que há acesso completo às edições do jornal entre as décadas de 1950 e 2000 através da *Hemeroteca Digital*. O período selecionado se justifica pois a década de 1950 precede os marcos históricos que colocam os anos de 1960 como de surgimento da chamada arte contemporânea (ver capítulo 1), e, como investigo aqui o que seria um velho interesse pelo novo, a década de 2000 precede a década em que esta pesquisa é desenvolvida.

A pesquisa no *Jornal do Brasil* se deu, portanto, através da combinação de palavras “jovem” e “artista”, que remete à categoria principal deste trabalho. Assim, foi possível encontrar 1.256 resultados (dois quais: 208 referentes ao período entre 1950 e 1959; 240 entre 1960 e 1969; 334 de 1970 a 1979; 158 de 1980 a 1989; 124 entre 1990 e 1999; e, por fim, 192 de 2000 a 2009), nem todos relativos ao âmbito das artes visuais: notícias sobre esportes, cinema, teatro e celebridades da mídia também surgiram na busca pela referida combinação de termos. Em virtude do alto número de notícias, textos de crítica de arte e propagandas de exposições e prêmios, reduzi o espectro do material a ser aqui analisado a três matérias por década, como forma de ilustrar o debate proposto. Deste modo, serão analisadas 18 notícias acerca de *jovens artistas* visuais/plásticos ao longo de seis décadas veiculadas pelo supracitado periódico carioca.

Assim como as três iniciativas expositivas analisadas na seção anterior se deram em distintos contextos político-econômicos e de profissionalização do circuito de arte brasileiro, é importante demarcar que também há distinções acerca da presença da crítica de arte nos jornais brasileiros de grande circulação. Mudança trabalhada anteriormente por mim (MARCONDES, 2014) e demarcada por Mauro Trindade (2008) em sua dissertação de mestrado. Em *Transformação: A Crítica de Arte Visuais nos Jornais Cariocas nos Anos 90*, Trindade argumenta acerca de um arrefecimento da presença da crítica de arte nos jornais cariocas nos anos de 1990, do mesmo modo como ocorreria em São Paulo e fora do país, em virtude de novas demandas do mercado editorial, trazendo com maior força um chamado “jornalismo cultural”. Este, em linhas gerais, seria “[...] o segmento do jornalismo responsável pela cobertura da produção e da circulação de bens culturais na sociedade” e, assim, cuidaria “[...] das reportagens de teatro, cinema, literatura, música, dança, artes

visuais, gastronomia, televisão, ciências humanas e assuntos referentes aos órgãos e instituições que atuam nesses campos. Ainda transborda para moda, arquitetura, automóveis e comportamento, conforme o enfoque das reportagens específicas” (TRINDADE, 2008, p. 29). Ou seja, um jornalismo que faria parte de uma rede de institucionalização da arte mais que seria distinto do que e pode chamar de uma “crítica de arte militante”, a exemplo do que faziam Pedrosa e Gullar em décadas anteriores, em que chegaram a ter colunas semanais, nas quais veiculavam suas reflexões sobre os rumos das artes (os que enxergavam como nocivos ou promissores). Não é que haja um abandono da arte como tema jornalístico, porém há uma remodelação na abordagem e no formato da crítica de arte (TRINDADE, 2008, p. 28).

Com estas distinções em mente, é possível dizer que entre os 18 textos a serem analisados<sup>283</sup>, alguns poderiam ser compreendidos como textos de “crítica militante” e outros vinculados ao chamado “jornalismo cultural”. Muito embora esta distinção incida, especialmente, sobre a carreira em crítica de arte no Brasil, será possível analisar os textos e compreender através de um recorte específico como eram, até 2009, retratados os *jovens artistas*. Ou seja, apesar das diferenças no conteúdo dos textos analisados, há aproximações e estas interessam a esta pesquisa. Assim sendo, as notícias serão discutidas a seguir a partir de três subitens, assim separados pois representam alguns assuntos utilizados para caracterizar/apresentar os *jovens artistas* e suas produções, bem como definir o que significa o *novo*, quando apresentado no e/ou sobre universo da arte.

### 8.2.1 Arte com Estirpe

Na sala do D. A. da Escola de Belas Artes expõe um jovem pintor cearense, Benjamin Silva.

Quando Santa Rosa morreu, Silva era seu aluno. Compreenda-se assim a orfandade em que ficou o moço do Ceará, ao perder um mestre como o Santa, tão penetrante, tão seguro na observação, tão atento às pequenas coisas decisivas, tão finalmente fraterno e carinhoso para os amigos e discípulos, se não para todos que tiveram a fortuna de com ele lidar [...] (PEDROSA, 24 de abril de 1957, p. 08).

Esta passagem, de autoria de Mário Pedrosa, na década de 1950, no artigo *Benjamin Silva, Jovem Pintor*, resume o que se poderia chamar de ascendência artística. Em diversas

---

<sup>283</sup> Os artigos podem ser consultados na íntegra no anexo 2 desta tese.

das matérias encontradas (destacando neste item matérias da década de 1950 a de 1980), seus autores, sejam críticos de arte ou jornalistas culturais, a fim de apresentarem *jovens artistas* ou artistas “ainda desconhecidos”. Recorriam, por vezes: 1) ao currículo dos artistas, apresentando possíveis professores com quem estudaram; 2) vinculavam tais artistas à historiografia da arte, conectando sua produção a artistas considerados como “grandes mestres”; 3) recorriam à opinião de outros profissionais das artes visuais/plásticas para indicar tais *jovens artistas*; e, 4) tratavam de familiares de tais artistas, mas não qualquer familiar, obviamente, tratando-se daqueles que também tinham carreiras legitimadas e reconhecidas no mundo da arte e outros campos de atuação. Sendo assim, o pertencimento a uma linha de sucessão de artistas marca o tom do modo como os *jovens artistas* eram apresentados ao público.

Se o fragmento de texto de Mário Pedrosa, acima, é iniciado com uma menção ao artista plástico e cenógrafo, Tomás Santa Rosa (1909-1956), com quem estudara Benjamin Silva (1927-), artista órfão de mestre e que é, de fato, foco do artigo de Pedrosa e a quem o crítico tece elogios, já na década de 1960, temos outro exemplo de vinculação dos *jovens artistas*, no caso, à palavra de profissionais já reconhecidos no campo da arte. Em seu texto *O Jovem Antonio*, publicado em 18 de dezembro de 1964, o crítico de arte Harry Laus (1922-1992), apresentava o então *jovem artista* Antonio Manuel Lima Dias, mais conhecido por Antonio Dias (1944-):

Há dias, conversando com o pintor Frans Krajcberg, mostrava-se ele um pouco desiludido com o movimento das artes plásticas brasileiras, pela falta de um sentido de renovação, de pesquisa de novos meios de expressão mais de acordo com o que se realiza em outras partes do mundo. Estava profundamente decepcionado com o nível do Salão Nacional, onde o sentido de imitação prolifera, os artistas se contentando em atingir um grau de virtuosismo que consiga, de certa forma, aproximar-se, atingir ou mesmo ultrapassar os mestres e guisas de sua inspiração.

Pouco antes, os mesmos pensamentos nos foram expostos pelo crítico francês Pierre Restany, quando de sua passagem pelo Rio. Vindo de Buenos Aires, pôde comparar os dois centros, em seu sentido artístico, para concluir que o movimento da capital portenha e a obra de alguns argentinos deixa nosso País em estágio inferior.

São duas opiniões respeitáveis as que registramos. Quando apareceu Antonio Dias, com a exposição montada atualmente na Galeria Relêvo, novamente estes dois nomes se aliam para outras conclusões. Restany viu a obra do jovem artista e preparou a apresentação, num atestado da importância que concede a seu trabalho. Krajcberg mostrou-se então mais otimista pois, apesar de reconhecer certas fontes de influência de artistas italianos e espanhóis, também reconheceu a dose de audácia, de independência e sentido de renovação existentes nos quadros de Dias. Falou-nos que se houvessem uns quinze pintores como Antonio Dias poderia ser

feito um movimento significativo em nossas artes [...] (LAUS, 18 de dezembro de 1964, p. 05).

A partir de uma visão negativa acerca da produção artística apresentada no antigo *Salão Nacional*, mencionado no capítulo 4 como *locus* de apresentação de *jovens artistas*, Harry Laus mostra, detalhadamente, as opiniões do pintor Frans Krajcberg (1921-2017) e do francês Pierre Restany (1930-2013) endossando tal crítica negativa e, ao mesmo tempo, apresentando o jovem Antonio Dias como uma promessa das artes visuais, que poderia, naquele momento, renovar o cenário artístico nacional<sup>284</sup>.

Diferentemente de Pedrosa, que se vale do falecido mestre do artista para apresentá-lo ao público, Harry Laus mobiliza a opinião de especialistas a fim de apoiar sua decisão de escrever um artigo apresentando Antonio Dias como um *jovem artista* com potencial para alterar os rumos da arte brasileira. Entretanto, de modo semelhante, tanto Pedrosa quanto Laus conectam tais *jovens artistas* a alguma linhagem artística. Laus recorre aos especialistas e, em seguida, mesmo que indiretamente, vincula Dias aqueles profissionais das artes que reconhecem nele um talento promissor, ao passo que, Pedrosa conecta diretamente Silva a seu antigo mestre Santa Rosa. Ao destacar as qualidades do mestre Santa Rosa, Mário Pedrosa faz o mesmo tipo de vinculação que Laus, ao evocar as opiniões dos especialistas, ou seja, a qualidade das obras de tais *jovens artistas*, Silva e Dias, são, direta e indiretamente, também conectadas seja ao antigo professor ou aos especialistas das artes visuais.

Mário Pedrosa argumentara que Benjamin Silva ainda tinha um longo caminho e decisões a tomar, as quais definiriam os rumos de sua carreira, mas constatou: “[...] Silva é ainda um pintor em formação. Mas com talento” (PEDROSA, 24 de abril de 1957, p. 08). Enquanto isso, Harry Laus, em 1964, também identificava o que considerava questões a serem resolvidas nas obras do artista que apresentava, como uma “falta de liberdade cromática” (LAUS, 18 de dezembro de 1964, p. 05) nas composições do pintor, mas, mesmo

---

<sup>284</sup> Em outros artigos selecionados para esta tese, é feito o mesmo tipo de vinculação através da opinião de profissionais legitimados das artes. Neste sentido, outro exemplo é: *Estamos Apresentando Nelson Porto Jovem e Promissor Artista Brasileiro*, atribuído a Antonio Besada e publicado em 02 de outubro de 1981, em que se lê: “[...] Críticos como Flavio Aquino, Janez Gartnar, Paschoal Carlos Magno e outros já aplaudiram o jovem artista” (BESADA, 02 de outubro de 1981, p. 03). Do mesmo modo, é interessante referenciar o artigo: *Lista Deixa Dois de Fora*, que trata da divulgação da lista de artistas participantes da 22ª *Bienal Internacional de São Paulo*, em que constava a artista Fernanda Gomes a quem é atribuído o respeito de profissionais das artes visuais de antigas e recentes gerações: “[...] A inclusão de Fernanda Gomes, uma jovem artista – pode ser considerada uma artista dos anos 90 – já bastante respeitada por antigas e novas gerações [...]” (REIS, 10 de fevereiro de 1994, p. 06). Apesar de não dar nomes aos profissionais que elogiam e acreditam na obra de Gomes, o artigo dá a ver sua aprovação enquanto artista por pares das artes visuais.

assim, dizia mais à frente em seu texto: “Antônio Dias está na dianteira” (LAUS, 18 de dezembro de 1964, p. 05), indicando, assim, o talento que ele e os colegas do universo da arte atribuíam ao jovem pintor Antonio Dias. Mário Pedrosa e Harry Laus, como outros críticos de arte e jornalistas que serão evocados através de seus textos ou que ficaram de fora da seleção que fiz, não deixam de demarcar os caminhos iniciais dos artistas que oferecem ao público. Afinal, para além de questões estéticas, também não teriam como afirmar que tais artistas com carreiras recentes persistiriam na busca por serem artistas e/ou se obteriam reconhecimento no universo da arte. Deste modo, vincular *jovens artistas* a uma linhagem artística parece um recurso constantemente utilizado, não apenas para indicar possibilidades de referências nas obras dos *jovens artistas*, como também para dividir com outros profissionais legitimados das artes a opinião positiva sobre tais *jovens artistas*.

Outro modo de atar *jovens artistas* a uma linhagem artística, percebida através dos textos aqui analisados, é indicar influências dos trabalhos de outros artistas, no caso, já consagrados, nas obras dos *jovens artistas* apresentados em tais artigos. Deste modo, trava-se um diálogo entre o artista com carreira recente e algum artista e/ou alguma corrente artística reconhecida e legitimada. Fato este que atestaria a qualidade de suas pesquisas estéticas, de suas obras, tornando-os dignos da atenção do público especializado ou não. Um exemplo, são os artigos de autoria do crítico de arte e literatura Walmir Ayala (1933-1991) sobre o artista goiano Siron Franco (1947-); *O Impacto do Novo*, publicado em 22 de agosto de 1973, trata da exposição do artista, à época com 26 anos, na então Galeria Intercontinental, em Ipanema no Rio de Janeiro. Em *O Difícil Diálogo*, publicado dias antes, em 18 de agosto, Walmir Ayala recomenda a visita à mostra e comenta o talento de Franco. Em ambos artigos o crítico trata do que seria a ascendência artística de Siron Franco.

Amanhã às 21 horas, inaugura-se no Rio mais uma galeria de arte, a Internacional (Rua Maria Quitéria, 42). Mantida pelo complexo financeiro do banco Intercontinental, a nova galeria abre suas portas lançando um jovem artista goiano: Siron Franco. Premiada na extinta Bienal da Bahia, Siron revela-se um descendente de Bosch, um revisor, em certa fase, da fantasia de Grassmann, acrescentando a tudo isto um toque muito especial (e atual) sobretudo à comunicação e ao difícil diálogo do homem contemporâneo comprimido pela máquina e o desastre [...] (AYALA, 18 de agosto de 1973, p. 02).

[...] Um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional, as questões mais pertinentes com a realidade existencial do mundo contemporâneo. Descendente artístico de um Bosch ou de um Grassmann, não possui nem a perversidade orgiaca do primeiro nem a natureza de puro sonho do segundo. Coloca-se num meio termo: delata a alma deformada do homem, lobo do

homem, e situa na pura realidade na luta em campo aberto, a condição soturna e mártir de sua carne em ruína. Sem apelar para a violência da figuração ou qualquer outro excitante mental, Siron usa uma luz baixa, deixa passar as sombras, não se preocupa em defini-las, compõe com pura matéria pictórica uma atmosfera de grande originalidade e raro vigor em nossa arte contemporânea. É de se refletir – num tempo de tantos happenings ingênuos, à procura do novo sabor para o apetite saturado de uma geração insatisfeita – sobre a inquietante mensagem deste jovem goiano, cuja pintura deixa ainda no coração do espectador uma ponta desconfortável de insônia e susto [...] (AYALA, 22 de agosto de 1973, p. 03).

Hieronymus Bosch (1450-1516), pseudônimo do artista renascentista, nascido na Holanda sob o nome Jeroen van Aeken, e o artista do interior de São Paulo Marcelo Grassmann (1925-2013), são acionados por Walmir Ayala para tratar do que seria a ascendência artística de Siron Franco. Não havendo espaço para a repetição, mas para a inovação, Franco e suas obras estariam situados no espaço legado por Bosch e Grassmann; sendo Franco responsável por algo novo e com qualidade artística, afinal, remetidos às obras dos mencionados artistas, bem como diferente dos *happenings* que Ayala julgava por ingênuos. Do mesmo modo, no já mencionado artigo sobre Benjamin Silva, Mário Pedrosa relacionou os trabalhos do artista às obras de Henry Matisse (1869-1954) e Georges Braque (1882-1963):

[...] A pintura que Benjamin Silva nos apresenta é, ainda, naturalmente elementar. O pintor ainda está em começo. E deixa ver, a cada passo, as origens e influências que pesam, ou pesaram, sobre ele. As de Matisse e de Braque preponderam. Não estamos dizendo isso com reprovação. Verificamos o fato e verificamos com ele que Silva é ainda um pintor em formação. Mas com talento [...] (PEDROSA, 24 de abril de 1957, p. 08).

Tanto os textos de Walmir Ayala sobre a obra de Siron Franco, como o de Mário Pedrosa acerca de Benjamin Silva, são representativos do que compreendo como uma vinculação necessária de *juvens artistas* à historiografia da arte através de sua ligação com os nomes de artistas já consagrados<sup>285</sup>. Neste sentido, tal referência à influências e ascendências parece ser uma das formas de garantir a qualidade dos trabalhos dos *juvens artistas* apresentados/revelados.

Um quarto tipo de vinculação de *juvens artistas* a personagens legitimados da arte que poderiam atestar a qualidade de suas produções, é a menção a membros de suas famílias

---

<sup>285</sup> Em matéria acerca das obras de Paulo Laender, Roberto Pontual faz o mesmo tipo de vinculação mencionada. Ao final do texto é possível ler: “E se a sua obra mantém evidentes pontos de contato com as de Franz Krajcberg e José Zanine, a proximidade, no caso, não se dá por preguiça ou subserviência de Paulo Laender, e sim porque a ele igualmente interessa um veio de recuperação ecológica, no qual a riqueza expressiva da madeira constitui o ponto de partida” (PONTUAL, 08 de dezembro de 1978: 06).

que também desempenhavam atividades artísticas, mas não somente. Em 1961, ao tratar do *jovem artista* Hélio Oiticica (1937-1980), no artigo *Os Projetos de Hélio Oiticica*, Mário Pedrosa diria: “Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro, por acolher uma experiência como a desse jovem artista de talento, que é Hélio Oiticica” (25 de novembro de 1961, p. 02), se referindo à instalação *Cães de Caça*, de autoria de Oiticica. Saudando o projeto, o museu e o *jovem artista* (vinculado a correntes artísticas defendidas por Pedrosa), o crítico, dirá: “Hélio Oiticica, jovem artista austero, como convém a neto de anarquista ilustre, traz ao nosso museu uma de suas últimas ideias, fruto pessoal do desgarramento coletivo dos concretistas, quando organizaram, sob a liderança Ferreira Gullar-Lygia Clark, o grupo neoconcreto”<sup>286</sup>. Embora não se alongue acerca dos laços consanguíneos de Hélio Oiticica, Pedrosa julgou necessário se referir ao avô do artista, naquele momento já falecido, o filólogo e teórico anarquista, José Oiticica (1882-1957). Além disso, no referido trecho, Pedrosa trata de outra vinculação de Oiticica, desta vez aos artistas concretistas como também aos neoconcretistas, a quem estava relacionado naquele momento. Produzindo, por conseguinte, duas das vinculações aqui mencionadas. Dessa maneira, além de todos os elogios feitos pelo crítico ao *jovem artista*, em seu artigo<sup>287</sup>, a produção estética do jovem Oiticica é relacionada também a suas heranças, digamos, teórico-familiares e ao grupo de artistas neoconcretistas de forma a corroborar a qualidade de suas obras.

Outro exemplo da utilização dos laços familiares com a finalidade de afirmar uma estirpe da produção de *jovens artistas*, é o artigo *A Fada do Efêmero*, publicado em 28 de outubro de 1989 por Roberto Comodo, que trata da *jovem artista*, Jac Leirner (1961-). Então com 28 anos, a artista constava entre os participantes da 20ª *Bienal de São Paulo* e já havia participado da 17ª edição do evento em 1983. O artigo trata de obras da artista, de sua formação em artes, traz a opinião de outros artistas sobre seu trabalho (como, por exemplo, Cildo Meireles (1948), à época um artista já consagrado, e Leda Catunda (1961), uma *jovem artista* como Jac Leirner) e, em dado momento, se refere a seus laços de parentesco.

[...] Jac não se sente incluída em nenhuma geração, nem mesmo na famosa Geração 80, que nasceu no Rio e englobou artistas paulistas. Ela até teve uma vivência marginal e *underground*. O fato marcante mesmo é que Jac nasceu numa tradicional família de artistas. Seu pai, um industrial do setor têxtil, dono da

<sup>286</sup> Ibidem (PEDROSA, 25 de novembro de 1961, p. 02).

<sup>287</sup> Não esqueçamos do privilégio que é a um *jovem artista* ter sua obra divulgada em jornais de grande circulação, sua produção estética.

confeção Tricolã, é um grande colecionador de *art déco* e de arte brasileira da década de 50, principalmente dos movimentos concreto e neoconcreto. Sua tia-avó, Felícia Leirner, é escultora; e o pintor Nelson Leirner e a crítica Sheila Leirner são primos em segundo grau de Jac, que ainda tem uma irmã, Betty, poetisa, e uma tia, Janete Musati, artista plástica [...] (COMODO, 28 de outubro de 1989, p. 05).

Efetivamente, Jac Leirner faz parte de uma família de artistas e esta esfera é evocada como uma instância de legitimação de sua obra, sua formação e sua aptidão para às artes visuais. Na realidade, o pertencimento à família Leirner não garantiria que Jac Leirner se tornasse uma artista, muito menos uma artista com obra reconhecida e legitimada pela esfera da arte. Aqui interessa o fato de que os vínculos familiares aparecem nas notícias analisadas, o que indica sua relevância para apresentação de *jovens artistas* e, igualmente, atestar a qualidade de sua produção artística.

Aparentemente desconhecidos do público, os *jovens artistas* são apresentados/revelados através de seus vínculos familiares ou escolares, declarados pelos próprios artistas, por críticos ou outros profissionais das artes. Cria-se, por conseguinte, uma modalidade de confirmação de seu talento, e, em geral, de sua capacidade de inovar.

Na seção a seguir, buscarei focalizar como os aspectos relacionados à personalidade e ao âmbito mágico, religioso e astrológico são evocados para caracterizar os *jovens artistas* e suas produções tomadas como inovadoras.

### **8.2.2 Personalidade e Magia**

Características positivas são usualmente utilizadas para definir a personalidade dos indivíduos, como, por exemplo, sinceridade ou dedicação. Estas características aparecem com frequência nos perfis de *jovens artistas* publicados nos artigos de jornal aqui analisados. Pode ser observada no texto de Mário Pedrosa, que mencionamos acima, quando o crítico se refere à austeridade de Hélio Oiticica (PEDROSA, 25 de novembro de 1961, p. 02). Além disso, é frequente a referência a expressões de cunho religioso, como deuses e dádivas, quando se fala do talento dos artistas. Características de personalidade e dons divinos são atrelados aos *jovens artistas* e às novidades que apresentariam em seus trabalhos.

Em 28 de outubro de 1956, o artigo intitulado *Com Genaro de Carvalho a Tapeçaria Começa no Brasil*, sem autoria atribuída, ganhava as páginas do *Jornal do Brasil*. Nele é

focalizada a carreira e a produção do artista Genaro de Carvalho (1926-1971), relatando a saga do artista que, aos 30 anos, conseguiu inventar uma nova técnica para produzir tapeçarias. Além de tratar da formação do artista em Paris, Veneza e na Bahia, o artigo traz as opiniões do pintor francês Jean Luçart (1892-1966), do poeta Manuel Bandeira (1886-1968) e do pintor brasileiro José (originalmente Giuseppe) Pancetti (1902-1958) para certificar que Genaro de Carvalho seria “[...] um dos artistas mais expressivos e de maior significação da nova geração brasileira” (JORNAL DO BRASIL, 28 de outubro de 1956, p. 01), em frase atribuída a Pancetti. E, em dado momento, trata da intensa dedicação de Carvalho a sua arte:

[...] O pintor Genaro de Carvalho pioneiro da tapeçaria mural do Brasil não tem encontrado sempre um caminho fácil para realizar sua arte. E muitas vezes quase que o desânimo consegue abater e destruí-lo. Houve uma época mesmo que as dificuldades foram tão grandes que o obrigaram a dissolver o atelier, despedindo as tapeceiras. A importação de fios de lã tornou-se praticamente impossível e a formação de operárias especializadas em um “metier” praticamente desconhecido até então era uma tarefa árdua. Muitas das suas auxiliares desistiram no meio do caminho achando que o que Genaro desejava era impossível. Mas ele se dedicara ao seu ofício como quem entra para uma religião [...] (JORNAL DO BRASIL, 28 de outubro de 1956, p. 01).

A palavra “dedicação” significa desprendimento de si próprio em favor de outrem ou de alguma ideia<sup>288</sup>. Ao falar de Genaro de Carvalho como um artista dedicado, qualifica-se positivamente o artista que, insistindo em sua proposta estética, logrou criar uma técnica favorável à produção de seus trabalhos: “Genaro de Carvalho é uma força que realiza uma arte pessoalíssima cheia de incessante paixão e sobretudo honesta” (JORNAL DO BRASIL, 28 de outubro de 1956, p. 01). Dedicação, paixão, honestidade e força, são alguns dos atributos comumente utilizados para caracterizar positivamente os indivíduos, e, no caso dos *jovens artistas*, relacionam estas que seriam qualidades pessoais a seus trabalhos que seriam inovadores.

No mesmo sentido, é possível fazer referência ao artigo *Krajcberg, Prêmio de nossa Pintura*, publicado por Mário Pedrosa em sua coluna no dia 20 de novembro de 1957. Pedrosa diz que Frans Krajcberg<sup>289</sup>, acabara de receber o prêmio de pintura nacional

<sup>288</sup> Verbete do termo dedicação consultado no dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/dedica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

<sup>289</sup> Lembrando que Frans Krajcberg, em artigo anteriormente citado, teve sua opinião acerca da produção de Antonio Dias levada em consideração por já ser, em 1964, data daquele artigo, um profissional legitimado pelo universo da arte.

oferecido pelo júri da *4ª Bienal Internacional de São Paulo*, muito embora fosse de origem polonesa. O crítico não nega o talento de Krajcberg, que estaria “[...] em condições de receber o prêmio. É um jovem e bom pintor em ascensão [...]” (PEDROSA, 20 de novembro de 1957, p. 06). Entretanto, discorre sobre o fato de que as pinturas do artista ainda não apresentariam as influências do contexto brasileiro. Dirá o crítico sobre o artista, à ocasião com 36 anos:

Trata-se de uma personalidade forte e de um jovem artista de talento e sério. Se ele ficar por aqui, e é o que desejamos, irá sua arte sofrer modificações sugeridas pelo clima espiritual artístico ora predominando nas nossas paragens? Compreendam-me: não quero, não instituo nem peço que Krajcberg se meta a mudar de maneira. Isto seria estultícia de minha parte. Não direi mesmo que ele ficará “melhor” se assim fizer. O que êle deve fazer acima de tudo é ser o que é, é continuar trabalhando com os talentos e a sinceridade que Deus lhe deu (PEDROSA, 20 de novembro de 1957, p. 06).

Personalidade forte, seriedade, sinceridade e talento. Como no caso de Genaro de Carvalho, os adjetivos atrelados à personalidade do artista são acionados com o intuito de qualificar seus trabalhos artísticos. Mas, neste caso, o aspecto religioso, de que falei e pormenorizarei a seguir, também aparece: o talento e a sinceridade do artista, transmitidos às suas obras teriam sido legados por um deus que ungiu o artista e o alçou à possibilidade de se tornar um artista de relevância para o campo da arte.

Os artigos referidos até aqui, para tratar das características de personalidade dos *jovens artistas*, veiculados nos artigos do *Jornal do Brasil* são de décadas atrás (de 1950 e 1960). Para que o leitor não pense que se trata de uma tendência histórica e já superada, retomo o artigo *Criando em Bytes e Pixels*, de João Paulo Gomes, publicado em 08 de novembro de 2003. O texto trata da exposição *Olhometro*, com obras do artista Cirilo Quartim, destacando os trabalhos em que o artista utiliza o computador como ferramenta para produção de suas obras. Destaco o trecho em que é descrito o trabalho do artista fora do computador:

[...] Deixando o *mouse* de lado, Cirilo resolveu pegar no pincel para transportar uma das infogravuras para a fachada de 110 m<sup>2</sup> do Espaço Cultural, na Avenida W3. Durante os sete dias de trabalho, debaixo de sol e chuva, os amigos apareceram para ajudar, carregando escadas e tintas. O processo foi registrado em vídeo e em fotografias, já disponíveis na página do artista na internet ([www.olhometro.cjb.net](http://www.olhometro.cjb.net)) [...] (GOMES, 08 de novembro de 2003, p. 08).

Interessante, neste caso, é perceber que, embora não mencione características como a dedicação, este aspecto não está de fora: o autor sublinha o esforço do artista que enfrenta intempéries para concluir seu trabalho, valorizando o esforço do artista.

Alguns artigos recorrem a questões de espectro mágico-religioso como bem exemplifica o referido artigo de Pedrosa sobre Krajcberg. Outro texto que evidencia este tema é *Um Novo Pintor Mineiro*, de Walmir Ayala sobre o artista Sebastião Januário, conhecido apenas por Januário (1939-). No artigo em questão, é possível ler:

[...] Januário é um primitivo hoje tão refinado, quanto o era, em seu tempo, o pintor do paleolítico. Refiro-me a primitivo naquele sentido anterior a tudo o que é história e cultura, e que confeccionava o homem, por uma aptidão de magia, ou supersticiosa sensibilidade, a reproduzir e fascinar. Fascinar: aprisionar e caçar (julgo moral). Januário é autodidata e foi observando coisas do Brasil e do mundo – mas todas as revelações, desde as aulas de Ivã Serpa, até o contato com a obra de Chagall e afrescos da Capela Sistina, foram vertidos numa apaixonada intuição de criação plástica, ao lado de um repúdio à sistemática da teoria. Por isso me referi a um primitivismo. Nêle é um comportamento. Sua pessoa é discreta e espantosamente rica de vida interior.

[...]

Januário já foi garçom, cozinheiro e funcionário público. Poeta, compositor e desenhista casual desde 1961. Até mesmo a qualidade escultórica de seus guaches aproxima-o daquela experiência do artista das priscas eras, que sobre a rocha desuniforme, com as côres da terra e os sumos da natureza, retratava o seu ato obrigatório de sobrevivência. As nuances e diluições de suas tintas nos dão esta sensação de relevos, de côr primeira e crua, de tensa e muda religiosidade. O relacionamento natural com os temas, a deformação, também uma tendência à simplificação, a ilusória asperidade da superfície plástica, a sensação de antiguidade imperecível de seu depoimento, são armas desta cultura vivencial de seu coração primitivo no bom sentido. Esta mostra nos revela um inegável artista, pintando paciente e sincero o seu bisonte. Enquanto as experiências ditas avançadas banalizam a tinta e tentam tirar disso uma lição dramaticamente superficial, Januário verticaliza a sua experiência, adensa e restaura a matéria verdadeira, capaz de apodrecer, cristalizar-se, fossilizar-se e ser, um dia, verdadeira sobrevivência. Matéria respirada e transpirada. Januário não tem medo de ser, nem pressa de situar-se. Por enquanto é um jovem artista sobre o qual depositamos as nossas mais caras experiências (AYALA, 25 de junho de 1968, p. 02).

Aulas com Ivan Serpa (1923-1973), contatos com trabalhos de Marc Chagall (1887-1885) e visita à Capela Sistina, são referências utilizadas para situar a obra de Januário. Além disso, o homem paleolítico, que possuiria uma aptidão mágica, também é mencionado e associado a Januário e suas obras mágico/religiosas. O artista é descrito como produtor de um trabalho paciente, sincero e sensual, contendo uma aura mágico-religiosa.

Outro exemplo, neste sentido, é o artigo, anteriormente citado, *A Fada do Efêmero*,

de Roberto Comodo sobre Jac Leiner. Neste texto, o referido caráter mágico e religioso é usado de modo distinto: a matéria mostra um mapa astral da artista<sup>290</sup>.

Nessas matérias de jornal aqui analisadas sobre os artistas, os críticos recorrem a causas que não dizem respeito ao mundo visível nem às relações humanas. Os astros, a magia paleolítica e as divindades são associados ao talento de *jovens artistas*. Seus trabalhos recebem uma aura sagrada, já que seus produtores seriam predestinados ao afazer artístico. A jovem e promissora produção artística é entendida tanto por questões sociais (como a família de origem, por exemplo, conforme vimos acima) como estaria pré-determinada por forças mágicas/religiosas/astrológicas. A novidade que se espera dos *jovens artistas* torna-se natural e inevitável. Deste modo, os artistas que logram ser legitimados na/pela esfera da arte, estariam fadados a alcançar o sucesso artístico. Neste sentido, vale dizer que os discursos críticos que associam o talento artístico às forças mágicas/religiosas/astrológicas escondem do público, consciente ou inconscientemente, o entendimento da complexa rede de interações e valores que tem a prerrogativa de legitimar, reconhecer e, finalmente, conferir ao *jovem artista* um novo *status* no mundo da arte.

A oferta de explicações mágicas, religiosas, astrológicas e psicológicas para a compreensão das qualidades dos trabalhos de *jovens artistas* traz à tona questões próximas às formuladas por Norbert Elias, relativas à genialidade atribuída ao compositor Wolfgang Amadeus Mozart. *Mozart – Sociologia de um Gênio* (1995), livro póstumo de Elias, evidencia que é possível apontar condições sociais e psicológicas que permitem entender o sucesso do compositor austríaco. Aqui, como venho argumentando ao longo do trabalho, persigo explicações de caráter social para tratar dos(as/xs) *jovens artistas* e seus interesses em se legitimarem no campo da arte, bem como o porquê de tal esfera social se interessar por estes jovens produtores de arte. Desta forma, as explicações de caráter mágico, religioso, astrológico e psicológico parecem, em alguma medida, esconder fatores sociais que levam artistas a serem reconhecidos na/pela arte. Os fatores psicológicos, diferentemente dos demais, não são aqui negados, sendo, portanto, questionados os modos de uso de tal psicologia de personalidades nos textos analisados. Afinal, um indivíduo poderia ter interesse e obter aptidões artísticas e, mesmo assim, não seguir por este caminho ou, ao segui-lo, não lograr reconhecimento e legitimidade. Fatores estes, que, como busco argumentar, se dão na interação entre os atores sociais que constroem o universo da arte.

---

<sup>290</sup> O mapa astral em questão foi publicado na referida reportagem e, de acordo, com as informações do texto, fora feito pelo astrólogo Pedro Tornaghi (ver: COMODO, 28 de outubro de 1989, p. 05).

Neste sentido, como Elias outrora, percebo que a atribuição de tais explicações serve a outro propósito: manter uma aura de mistério e sacralidade inerente/interessante à existência do mundo da arte.

### 8.2.3 O Mercado de Arte e a Jovem Arte

O fotógrafo Mario Testino, o colecionador de arte Gilberto Chateaubriand, o banqueiro José Olympio Pereira, a socialite Andrea Dellal, o presidente da empresa petrolífera Mariano Marcondes Ferraz e a prestigiosa coleção Cisneros, da Venezuela – a maior coleção de arte da América Latina – já têm os seus. Galerias em Nova York e em Lisboa, assim como a paulistana Casa Triângulo, as cariocas Laura Marsiaj, em Ipanema, e a Arte em Dobro, no Leblon, se apressam em comprar seu passe. O alvo de apostas desde que despontou em coletivas organizadas no Paço Imperial e no MAM em 2002 é o niteroiense Felipe Barbosa, de 30 anos. Prestes a enviar trabalhos para a Latin American Art Fair, em Nova York, e recém-chegado do Japão, onde participou de uma coletiva, Barbosa expõe 10 de seus mais recentes objetos a partir de quarta-feira, dia 16, na mostra *Condomínio*, na Arte em Dobro [...] (PASSI, 18 de outubro de 2008, p. 02).

O Marchand da ‘Nova Arte’ – Jay Jopling circula por galerias brasileiras e elogia Zerbini e Barrão (FORTES, 11 de agosto de 1993, p. 08).

Porto Alegre – Carioca, radicado em Florianópolis, 33 anos, ex-publicitário, o artista plástico Silvino Goulart utiliza matéria-prima no mínimo estranha para montar suas peças: ossos de peixes, principalmente garopa, melro, boto e até leão marinho. Foi por utilizar esse material e pela criatividade das peças, que Silvino chamou a atenção de um marchand brasileiro radicado na Itália, que promete apresentá-lo à Europa e também aos brasileiros [...] (OLIVEIRA, 30 de outubro de 1984, p. 06).

Nas matérias de jornal, outra característica merece atenção: ao apresentar *jovens artistas* ao público explicita-se, por vezes, sua relação com colecionadores e galeristas. Além das qualidades estéticas, discutidas naqueles textos, os trabalhos dos *jovens artistas* tornam-se um investimento oportuno a galeristas e colecionadores. Se aos *jovens artistas* é relevante ter trabalhos em coleções renomadas, uma vez que atraem a atenção de outros compradores bem como de instituições, a palavra de colecionadores e galeristas sobre um(a/x) artista e seus trabalhos vale para o mercado de arte, sobretudo, na esfera da arte contemporânea, na qual o preço depende de uma negociação entre o valor do trabalho artístico e o valor de mercado que reúne os personagens envolvidos no mundo da arte (MOULIN, 2007). Os fragmentos textuais que abrem esse subitem corroboram meu argumento. Na matéria de 1984 de Bárbara Oliveira, *Em Osso de Peixe, Raras e Estranhas Esculturas*, que trata das obras do artista Silvino Goulart, é possível notar já no primeiro parágrafo do texto o interesse que a obra de Goulart causou no marchand e antiquário italiano José Laurentino Neto,

indicando o interesse de mercado pelos trabalhos do artista; já na reportagem de 2008, *O Fenômeno das Coisas Mundanas – Felipe Barbosa, destaque da nova geração, atrai a atenção de colecionadores ilustres*, de Clara Passi, o parágrafo que abre o texto, citado acima, menciona o nome seis colecionadores (Mario Testino, Gilberto Chateaubriand, José Olympio Pereira, Andrea Dellal, Mariano Marcondes Filho e a coleção Cisneros) que possuíam os trabalhos do artista Felipe Barbosa. Neste caso, assim como no de Silvino Goulart, a relação com o mercado é a porta de entrada do texto para tratar da qualidade das obras do *jovem artista* apresenta; na terceira reportagem que abre este item, datada de 1993, que conta com uma entrevista realizada por Marcia Fortes com o então jovem galerista, Jay Jopling, dono da White Cube, possui um subtítulo que atrai atenção para dois *jovens artistas* brasileiros daquele momento: *Jay Jopling circula por galerias brasileiras e elogia Zerbini e Barrão*. Isto porque na entrevista o galerista, já renomado à época, defende que as produções de Zerbini e Barrão possuíam qualidades merecedoras da atenção do universo da arte<sup>291</sup>.

*Na Fila para Ser Novo*, reportagem datada de março de 2000, discorre a saga de *jovens artistas* por reconhecimento no campo da arte. Um dos subitens da reportagem: *A Nova Geração Veio dos Salões – Revelados em seleções competitivas hoje podem valer até R\$ 25 mil*, trata do sucesso de artistas revelados em salões de arte, indicando como marco do sucesso o valor de suas obras no mercado de arte:

[...] Na opinião de artistas que já passaram por salões e hoje são reconhecidos no circuito, a experiência é fundamental para dar uma vivência da obra de arte fora do ambiente em que foi produzida e uma dimensão de seu impacto junto ao observador, seja ele o público, o crítico ou, por sorte, o colecionador. O quesito prêmio é um capítulo à parte: com ele, o artista novo pode não apenas dar prosseguimento às pesquisas como ter uma primeira noção do quanto vale a sua obra.

Walter Goldfarb já pintava há cinco anos quando entrou pela primeira vez nos extintos salões Macunaíma e Carioca. “Foi quando percebi que minha obra já estava no caminho que intencionava”, lembra o artista, ex-Novíssimos em 1997. Ter participado dos salões deu a ele a visibilidade que precisava. “O Thomas me conheceu por causa de um salão e hoje trabalhamos juntos”, disse o artista, cuja obra hoje custa em torno de R\$ 25 mil.

Também revelada em salões, Rosana Palazyán diz que financeiramente os salões eram muito importantes para um jovem artista. “Não ganhava dinheiro com arte quando comecei a trabalhar e meu salário ia todo para desenvolver minha obra. O salão é bom também para os críticos poderem acompanhar, num único lugar, a

---

<sup>291</sup>A jornalista responsável pela entrevista com o dono da White Cube é, atualmente, sócia de uma das principais galerias do Brasil, a Fortes D'Aloia & Gabriel, com sedes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Barrão (1959-) e Luiz Zerbini (1959-), artistas mencionados na entrevista que realizou com Jay Jopling, presentemente fazem parte do grupo de artistas representados por sua galeria.

criação daquele período”, avalia a artista, que fez no Salão Macunaíma a sua primeira individual. Naquela época, era tão nova no circuito que sequer tinha ideia do preço de sua obra, hoje avaliada entre os R\$ 10 e 20 mil [...] (MARTINS e ABREU, 19 de março de 2000, p. 02).

Discutindo, portanto, a importância de mostras que apresentem artistas em início de carreira, a reportagem acima corrobora a percepção de que *jovens artistas* parecem um investimento oportuno a galeristas e colecionadores. Se outrora desconhecidos, suas obras podem alcançar altas cifras.

*Independência ou Arte – A briga do pintor Hilton Berredo com seu marchand agita as galerias*, anunciava o *Jornal do Brasil* em 24 de março de 1991, em matéria de Sérgio Garcia. Hilton Berredo (1954-), aos 37 anos, trabalhara ao longo de seis anos com o galerista Thomas Cohn, que foi dono de uma das principais galerias de arte do Rio de Janeiro entre os anos de 1983 e 1997, a Thomas Cohn Arte Contemporânea. A reportagem de duas páginas trata do caso Berredo x Cohn, dando um panorama do cenário do mercado de arte em início dos anos de 1990, ao tratar dos acordos entre artistas e galeristas:

Dias atrás, o mercado de arte contemporânea saiu do marasmo em que foi jogado desde a implantação do Plano Collor, em março do ano passado. A agitação não passou pelas galerias, que continuam desertas. O que esquentou o panorama artístico do Rio foi o anúncio da separação de Hilton Berredo do marchand Thomas Cohn. “As nossas divergências eram muitas”, diz o pintor. Um dos expoentes da Geração 80, um grupo de novos pintores e escultores que reúne gente do quilate de Daniel Senise e Luiz Pizarro, Berredo há tempos vinha se digladiando com a forma da política de internacionalização da arte brasileira promovida pelo marchand. “O Cohn fica exportando a produção nacional, mas o que aparentemente parece positivo acaba sendo ruim, porque o artista perde o controle do valor de sua obra”, diz Berredo, que agora pretende expor suas obras em galerias de menor expressão e escapar ao cabresto dos marchands. Mais do que uma manifestação de rebeldia, a decisão de Berredo de pôr fim a um relacionamento profissional que já durava seis anos coloca em evidência duas questões do mercado brasileiro de artes plásticas que são muito mais que rascunhos superficiais sobre tela virgem. A primeira, porque desvenda o grau de dependência de pintores e escultores à figura do marchand. A segunda, porque abre a perspectiva de uma maior liberdade do artista para aquilo pelo qual ele está incluído nesta categoria profissional: fazer arte [...] (GARCIA, 24 de março de 1991, p. 22).

O mercado de arte aparece ora como salvador, ora como malfeitor. Se, de um lado, garante visibilidade a artistas e a comercialização de suas obras, de outro, pode se tornar especulativo e nocivo aos artistas. Patrícia<sup>292</sup>, uma das artistas entrevistadas para esta pesquisa, diz que:

O artista hoje precisa desempenhar papéis, funções, para além da produção de

<sup>292</sup> *Jovem artista* que tinha 31 anos, quatro anos de carreira e que vivia e trabalhava na região Sudeste na época das entrevistas para essa tese.

objetos de arte. A produção de objetos é, inclusive, prescindível. Ser artista hoje é pensar criticamente sobre questões da contemporaneidade, sejam elas relativas à história da arte ou à vida propriamente dita. Além disso, é inevitável lidar com o mercado de arte se posicionando de forma crítica e em constante negociação com as demandas deste.

Ainda sobre o mercado, Ana<sup>293</sup>, outra entrevistada desta pesquisa, afirma que:

Como artista é preciso pensar criticamente em como se posicionar em relação ao mercado, sem abrir mão do mesmo, porém de maneira em que o sistema não se torne exploratório. As iniciativas independentes e de artista são uma maneira mais justa de se fazer o trabalho circular, feita por nós e para nós.

Ambas as falas, das entrevistadas para essa pesquisa, tratam do mercado e suas demandas, havendo receio de que ele se torne um “sistema exploratório”, que prejudique o artista, e, ao mesmo tempo, evidenciam a necessidade de se relacionarem com o mercado. A fim de deixar claro aquilo que as artistas entrevistadas chamam de caráter nocivo e/ou criticável do mercado de arte, vale a pena ler outro trecho da matéria sobre a saída de Berredo da Thomas Cohn Arte Contemporânea:

[...] Recém-chegado da Espanha, onde foi o único *brasileiro*, apesar de nascido na Alemanha, com estande na Arco – importante feira de arte contemporânea em Madri –, Thomas Cohn voltou com a bagagem mais leve. Ele deixou lá um quadro de Adriana Varejão, comprado por cerca de U\$\$ 10 mil. “Em época de recessão, a única saída para o artista contemporâneo brasileiro é o mercado exterior”, exulta a jovem pintora. Trata-se, porém, de uma faca de dois gumes. Para equiparar os preços da arte nacional aos do mercado internacional, onde o trabalho de qualquer iniciante vale mais de U\$\$ 10 mil, o marchand geralmente supervaloriza as obras. Transpostos para o mercado brasileiro, os U\$\$ 10 mil pagos pela tela da novata Adriana Varejão equivalem, por exemplo, a uma obra com a assinatura renomada de um Rubens Gerchman [...] (GARCIA, 24 de março de 1991, p. 23).

A artista Adriana Varejão (1964-), aos 27 anos, fazia parte do time de artistas representados pelo galerista Thomas Cohn e, num cenário de recessão econômica enfrentado pelo Brasil em início dos anos de 1990, sua obra acabara de ser vendida por 10 mil dólares, equivalente às somas alcançadas por Rubens Gerchman, à época um artista laureado e reconhecido no universo da arte brasileira. A crítica de Berredo era de que um artista poderia facilmente perder o controle do valor de suas obras<sup>294</sup>. Pensando no mercado de arte, após a obra de um artista atingir certo valor, este não deveria ter o mesmo reduzido, já que tal redução

<sup>293</sup> À época das entrevistas, Ana tinha 29 anos, quatro anos de carreira e vivia e trabalhava na região Sudeste do Brasil.

<sup>294</sup> Vale dizer que a matéria traz a opinião de Varejão sobre o assunto e ela não indica contrariedade em relação ao valor atingido por seu trabalho.

significaria uma desvalorização de suas obras. Neste sentido, o caráter especulativo e nocivo do mercado, de que tratam as entrevistadas para esta pesquisa, diz respeito também às possíveis valorização e desvalorização de cifras de obras, fato que incidiria diretamente sobre o sucesso de um artista, por assim dizer.

Outros profissionais das artes foram chamados a opinar sobre o caso Berredo x Cohn. Tratando dos *jovens artistas* em um cenário que assistia ao fechamento de galerias institucionais que facilitavam a exibição de obras de artistas em início de carreira, como a do Centro Empresarial Rio, mencionada na matéria, os ditos novatos pareciam a Thomas Cohn “desanimados”. Além disso, vale recuperar outro trecho da reportagem:

[...] “Não há como fugir do marchand se o artista quiser viver apenas do seu trabalho”, confessa Sálvio Daré, contratado da galeria Saramenha. “O acesso do jovem artista ao mercado depende das galerias”, endossa José Roberto Arruda, marchand de Daré, que, em 1978, se juntou ao irmão Victor para dar um passo à frente na vida de simples colecionador de obras de arte e criou a Saramenha. Antes da crise iniciada no ano passado, a galeria chegou a ter mais de 20 artistas contratados – cartel hoje reduzido a menos de uma dezena [...] (GARCIA, 24 de março de 1991, p. 22).

Amantes das artes ou especuladores nocivos do mercado financeiro? Os colecionadores são fundamentais ao funcionamento do universo das artes visuais, seja no Brasil ou no restante do globo. Em tempos em que o ex-governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho (1963-), foi preso por lavagem de dinheiro, que incluía obras de arte<sup>295</sup>, pode se pensar que o mercado de arte apenas alimenta a gana de especuladores financeiros, sonegadores de impostos e políticos corruptos. Todavia, há também colecionadores que parecem se interessar pelas artes e buscar investir neste sistema não apenas visando lucros, mas notoriedade como mecenas das artes. Afinal, ao incentivar um artista ou um movimento artístico, o nome de um colecionador pode entrar para a história. Neste sentido, não faltam exemplos, como os já mencionados Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó. De fato, os interesses de colecionadores de artes são múltiplos e eles são imprescindíveis ao funcionamento do mundo da arte.

Apesar de diferentes posturas e propósitos, galeristas e colecionadores fazem parte do microcosmos social da arte e, ao lado de curadores e críticos de arte, atuam na construção da carreira de *jovens artistas*.

---

<sup>295</sup> Informações sobre a coleção de arte do ex-governador e sua apreensão pela Polícia Federal podem ser encontradas com facilidade na *internet*. Um exemplo é: *Os Luxos de Cabral e Adriana Anselmo*, em matéria do jornal *O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/os-luxos-de-cabral-adriana-ancelmo-21121179>>. Acesso em 18 de janeiro de 2018.

### 8.3 Reconhecimento, Renovação e Novidade: Aspectos do Novo na Arte

Guardadas as diferenças contextuais e de conteúdo das matérias, todos os textos analisados têm algo em comum: a apresentação dos *jovens artistas* ao público, contribuindo para a construção de suas carreiras. Os *jovens artistas* aparecem como consistentes, promissores e inovadores; como artistas que poderiam mudar os rumos das artes visuais no contexto brasileiro, e, ainda, ser um bom investimento para amantes ou especuladores das artes.

Retomando apenas os títulos de algumas das matérias trazidas acima, fica patente o fascínio pelo novo: *Benjamin Silva, Jovem Pintor* (PEDROSA, 24 de abril de 1957, p. 08); *O Jovem Antônio* (LAUS, 18 de dezembro de 1964, p. 05); *Um Nôvo Pintor Mineiro* (AYALA, 26 de junho de 1968, p. 02); *O Impacto do Novo* (AYALA, 22 de agosto de 1973: 02); *O Marchand da 'Nova Arte'* (FORTES, 11 de agosto de 1993, p. 08); e, *Na Fila para Ser Novo* (MARTINS e ABREU, 19 de março de 2000, p. 01-02), aos quais podem ser incluídos os títulos das matérias que abrem o item 5.2 (imagem 4): *Conheça o Jovem Artista Andrey Rossi, uma das Promessas de Novos Talentos da Atualidade* (TOURAIIS, *Guia da Semana*, 24 de fevereiro de 2016); e *Nova Promessa do Mercado de Arte Contemporânea* (FISCHBERG, *O Globo*, 08 de janeiro de 2017). Um fato se torna claro: os *jovens artistas* são notícia – e isto, não é novo. Como discutido acima, os *jovens artistas* são notícia de diferentes maneiras: 1) mostrando seus perfis ao público mediante suas relações familiares ou sua ligação a artistas seus contemporâneos porém já consagrados e, ainda, a galeristas, colecionadores e professores; 2) seja recorrendo a forças de caráter mágico, religioso e/ou astrológico para explicar seu talento; ou ainda, 3) por meio de reportagens que tratam artistas em carreiras iniciais como bom investimento.

Creio ser possível afirmar que os *jovens artistas* corporificam o espectro da novidade que sacia um desejo institucional pela novidade. Isto porque: a) ser responsável pela revelação e apoio da carreira de um(a/x) artista “talentoso” que poderá renovar as práticas artísticas, garante as prerrogativas dos críticos, curadores, diretores de museus, galeristas e colecionadores, os quais, em seu âmbito de atuação, são responsáveis por apoiar e incentivar artistas e linguagens estéticas; b) a revelação e apoio de carreiras artísticas promissoras pode, eventualmente, assegurar um lugar na história da arte aos profissionais responsáveis por tais

descobertas (sejam curadores, críticos, artistas renomados, colecionadores entre outros). Exemplo, neste sentido, é Mário Pedrosa, que dentre suas inúmeras atividades, destacou-se pelo seu envolvimento com a arte concreta, ficando associado à história da arte brasileira pelo incentivo e apoio dado aos *jovens artistas* concretistas e neoconcretistas<sup>296</sup>; c) no mercado de arte, o valor das obras de *jovens artistas* não é tão alto (ou espera-se que não seja) quanto o das obras de artistas consagrados, representando eles, assim, um bom investimento. Aos interessados em lucro financeiro, as obras de artistas jovens podem se valorizar e atingir altas cifras; e aos interessados em prestígio e um lugar na história da arte, seus nomes podem ser atrelados aos artistas de sua predileção, ou mesmo a movimentos estéticos; d) museus, galerias, centros culturais e demais instituições que se voltam para a produção de exposições ou, ainda, empresas patrocinadoras que financiem mostras de arte, ao exibirem/financiarem exposições com obras de *jovens artistas*, cumpririam um papel na revelação de novos talentos, atualizando o cenário artístico e exibindo obras e artistas que poderão, quem sabe um dia, inovar o contexto artístico. Já nos referimos, no início do capítulo, a alguns exemplos neste sentido: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ao ser palco das *JAC's* e outras mostras com foco sobre *jovens artistas*; o Centro Cultural Banco do Brasil que, assim como o MAC/USP, promoveu uma mostra com a produção estética de jovens talentos artísticos; e, o jornal *Folha de S. Paulo* e a Cia Antarctica Paulista ao promoverem a mostra ocorrida em 1996.

Deste modo, a noção de mudança que permeia tais motivações e interações na esfera da arte parece atrelada ao que seriam novidades e renovações necessárias ao funcionamento deste microcosmos social. Isso não quer dizer que não haja regularidade e conservação de prática artísticas. É importante notar que:

[...] As duas forças, a da mudança e a da conservação, estão sempre a atrair indivíduos e coletividades que, indo de um lado para o outro, procuram o melhor juízo para decidir que caminho escolher. Nem sempre chegam a esse julgamento tão decisivo. A complexidade da vida social lhes impõe ambivalências e ambiguidades – deseja-se mudar em algumas esferas da vida e anseia-se pela permanência de outras. As visões do passado e as imagens do futuro são, entretanto, acima de tudo, formas de controle político e social da vida das coletividades da ordem social (VILLAS BÔAS, 2006, p. 16-17).

---

<sup>296</sup> Para mais informações sobre a trajetória de Pedrosa e sua aproximação com a arte concreta, consultar o documentário *Formas do Afeto: Um Filme sobre Mário Pedrosa*, 2010, de Gláucia Villas Bôas e Nina Galanternick. Além do capítulo de livro: *O Ateliê do Engenho de Dentro como Espaço de Conversão (1946-1951). Arte Concreta e Modernismo no Rio de Janeiro* (VILLAS BÔAS, 2008).

Em *Mudança Provocada – Passado e Futuro no Pensamento Sociológico Brasileiro*, Glaucia Villas Bôas analisa como a mudança e a conservação da estrutural social foram debatidas e compreendidas por diferentes pensadores brasileiros, como Gilberto Freyre (1900-1987) e Florestan Fernandes (1920-1995), permitindo o entendimento de que o jogo entre permanência e mudança é, de fato, uma constante da vida social e que há diferentes maneiras de compreender como se conservam ou alteram regras e costumes sociais.

A partir deste entendimento, e analisando o que seria uma *tradição do novo* (ROSENBERG, 2004), torna-se evidente que há uma permanência renovada da arte e dos artistas. Se os críticos de arte perderam espaço no Brasil (TRINDADE, 2008), os curadores de exposições angariaram um lugar importante na estrutura de legitimação de artistas e obras (MARCONDES, 2014). Dentre os *jovens artistas* é possível que alguns personagens ganhem mais força substituindo outros que até então tinham a prerrogativa de divulgar, legitimar e reconhecer artistas e seus produtos estéticos. Ao que parece, existiram, existem e, talvez, existam sempre personagens que atuarão na seleção de seus sucessores e de movimentos estéticos aos quais aderem. Se há permanências, há também mudanças.

Ao tratar de uma *tradição do novo* na arte, focalizo o constante e permanente desejo por novidades que alterem as linguagens estéticas a serem postas em prática no mundo da arte, sendo estas reconhecidas e legitimadas pelos profissionais das artes e pelo público em geral. O desejo pelo novo é, então, compreendido como algo que faz parte da estrutura de funcionamento do universo da arte, o que não significa que as novidades alterem as hierarquias e o papel dos profissionais, que criam, mantêm e regulam as regras da arte. A perda de espaço pelos críticos não se deve às novidades estéticas, mas às mudanças tecnológicas e políticas que ocorreram na imprensa, pois a crítica continua sendo feita, só que em outros suportes e formatos. Hoje como ontem, os artistas se posicionam criticamente em relação a atitudes que julgam tirânicas, seja por parte de curadores e críticos, seja por parte de galeristas e colecionadores, que atuam no mercado de arte. Porém, mantêm relações com todos eles. De fato, há mudanças, mas há permanências.

O chamado *interesse institucional pelo novo*, portanto, parece estar atrelado a forças de permanência, que estariam ligadas à instituições e profissionais legitimadores das artes, como curadores, críticos, galeristas e colecionadores. Enquanto isso, a potência de mudança estaria atrelada aos artistas e suas obras/práticas artísticas. Tal mudança transformadora alcançaria espaço e visibilidade a partir dos interesses dos demais profissionais e instituições artísticas. A constância parece ser de um movimento de mudança e renovação, que para obter

espaço e se efetivar como regra do universo da arte, precisariam ser incorporadas e transmutadas em novas regras do universo artístico, tornando-se, de alguma forma, forças de permanência. O esquema: mudança ↔ permanência ↔ mudança ↔ permanência, e, assim por diante, parece, por conseguinte, ser uma das chaves de funcionamento do universo da arte. O que até ontem era novo e revigorante, amanhã poderá ser encarado como velho, porém consagrado.



## | Considerações Finais

Garimpar novos nomes não é uma tarefa das mais fáceis. Os críticos Fernando Cocchiarale, Daniela Bousso e Angélica de Moraes, curadores do projeto Rumos Visuais, tinham nas mãos 1576 portfólios para avaliar e 84 artistas para escolher, depois de um ano de trabalho visitando ateliês, escolas de arte e recebendo portfólios. “Se desses 84 sobreviverem 15 para a história, já fizemos muito”, diz Cocchiarale. (MARTINS, Ana Cecília; ABREU, Gilberto. Na Fila para Ser Novo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 01, 19 de março de 2000).

A afirmação de Fernando Cochiarale em matéria do *Jornal do Brasil* (2000) deixa claro uma das questões centrais desta tese, sobre como os *jovens artistas* são atualmente *selecionados/recrutados* em certames diversos, como editais para exposições coletivas, residências artísticas e prêmios. Neste trabalho, mostrei quem são e o que fazem os *jovens artistas* para seguirem uma carreira, serem legitimados e reconhecidos. A partir dessa perspectiva, observei as regras atuais às quais os jovens devem se submeter no início de suas carreiras. Em outras palavras, como um *jovem artista* deve conduzir suas ações para se tornar um artista de acordo com as regras do universo artístico? A renovação de gerações de artistas se faz de acordo com regras específicas. Na arte, a busca de jovens talentosos e portadores de novidades parece ser um ponto importante para aqueles que têm a prerrogativa de selecioná-los e acompanhá-los no início de carreira. O trecho da matéria do *Jornal do Brasil* é esclarecedor nesse sentido. Seria importante, daqui a uma ou duas décadas, refazer o presente estudo, a fim de averiguar quais artistas, dentre os aqui analisados, persistiram na pavimentação de suas carreiras, obtendo legitimidade e reconhecimento.

Seria enganoso pensar que na arte tudo é possível e que tudo e todos entrarão para a história através de seus trabalhos estéticos. Não basta que os trabalhos artísticos sejam bons / bonitos / inventivos/ inovadores e que os artistas sejam profissionais sérios e dedicados para seus nomes angariarem alguma atenção por parte de críticos, curadores, galeristas, diretores de museus e/ou colecionadores. É preciso que se relacionem com os demais agentes do mundo artístico a fim de obter seu apoio e contribuição para a construção de suas carreiras.

Desde o início, meu objetivo foi realizar uma pesquisa sobre a legitimação dos artistas no universo da arte brasileira – compreendendo a legitimação como o processo em que um indivíduo obtém o aval social de seus pares para agir em determinada posição social e, assim, partilhar das benesses e obrigadoriedades que a posição ocupada lhe fornece. Contudo, logo ficou claro que era preciso especificar as camadas da investigação. Afinal,

que universo artístico seria pesquisado? Que jovens? Que artistas? Como definir um(a/x) *jovem artista* uma vez que há pessoas com mais de 40 anos que exibem seus trabalhos em exposições para *jovens artistas* ou que se candidatam e são selecionadas para residências artísticas e prêmios voltados para artistas jovens? Qual seria a idade ou faixa etária que definiria o(a/x) *jovem artista*? Diante das muitas perguntas sobre o objeto selecionado para pesquisa, foi preciso especificá-lo. Assim, tomei como objeto os *jovens artistas* que foram selecionados em editais para exposições, residências artísticas e um prêmio entre 2014 e 2017. O objetivo dos editais pesquisados era lançar, revelar, apresentar e enunciar novos artistas com potencial criativo (ver capítulos 4 e 5). Escolhi os anos de 2014 a 2017 por ser o período coetâneo a esta pesquisa e o interesse era compreender o processo atual de legitimação dos *jovens artistas*, além disso, a categoria arte contemporânea aparecia como principal foco das exposições, residências e da premiação pesquisadas.

As questões chave que nortearam o trabalho de tese são: 1) as regras da arte contemporânea que os *jovens artistas* deveriam seguir; 2) o mapeamento de quem são os artistas *selecionados/recrutados* pelos eventos analisados; 3) as estratégias dos *jovens artistas* a fim de obterem *reconhecimento* e *legitimação* no universo artístico brasileiro; 4) o interesse institucional pelos *jovens artistas*.

## 1) Sobre a Arte Contemporânea

A socióloga francesa Nathalie Heinich tem dedicado suas pesquisas à compreensão do mundo da arte contemporânea. A partir da sociologia pragmática, tal qual legada por Thomas Khun, Heinich pensa o universo da arte a partir de *paradigmas* e em sua compreensão a chamada arte contemporânea pode ser pensada como um *novo paradigma artístico*. Heinich propõe uma diferenciação de três modos de praticar e conceber a arte:

Permitam-me recordá-las rapidamente: a *arte clássica* exige que o artista execute o modelo padrão de figuração, seja de forma idealizada ou realística. A *arte moderna* exige que o artista expresse sua interioridade, o que, muitas vezes, significa a necessidade de ultrapassar os padrões da figuração clássica ou até mesmo a própria figuração, como acontece no caso da arte abstrata. A *arte contemporânea* exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como no caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista (2014a, p. 376).

É neste sentido, que Nathalie Heinich propõe a compreensão da arte contemporânea como um novo regime, como um *novo paradigma* do mundo da arte. Pois as linguagens artísticas

nascentes sob o signo deste novo regime estético proporcionariam novas regras e entendimentos não apenas do que seja arte mas, igualmente, das relações entre os atores sociais que fazem parte deste microcosmos social. A figuração realística e idealizada na arte clássica, que tinha de ser bela, já não perduraria, nem mesmo a necessidade de expressão de uma interioridade artística, tal qual apregoavam os moldes da arte moderna. Na arte contemporânea, com a chamada desmaterialização da obra de arte (ver: ARCHER, 2012; BELTING, 2006; BUSKIRK, 2003; e, DANTO, 2006), a interioridade de um artista já não seria suficiente aos trabalhos, que não precisam mais ser esculturas ou pinturas, podem ser performances, vídeos e/ou instalações.

Para tratar da arte contemporânea brasileira, tomei como principal referência o trabalho de Pedro Erber (2015), que torna evidente as transformações empreendidas pelos artistas ditos contemporâneos num processo de desmaterialização das obras, tal qual ocorrido fora do país. No Brasil, artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, frequentemente tomados como responsáveis pelo nascimento da arte contemporânea brasileira (ver: ERBER, 2015), já faleceram há décadas. Mesmo assim, ainda hoje fala-se sobre um estado da arte contemporânea. Portanto, para entender o que seja a arte contemporânea praticada pelos *jovens artistas* analisados nesta pesquisa, foi fundamental trazer imagens de suas obras. Desta forma, é possível perceber semelhanças entre o presente e o passado, sobretudo, em virtude das linguagens utilizadas pelos artistas. Todavia, os trabalhos dos artistas hoje não são os mesmos dos artistas de ontem. As questões políticas, culturais e sociais, além das tecnologias, mudaram no Brasil e no mundo, alterando modos de ação de indivíduos, grupos e sociedades, e especificamente dos artistas visuais.

A arte ainda é chamada de contemporânea, mas os modos de veicular e expressar visualmente as questões estéticas, bem como os objetos de reflexão que são utilizados para referenciar os trabalhos, já não são mais os mesmos. Neste sentido, parece que as regras do jogo mudaram. No caso brasileiro, os efeitos da profissionalização e da internacionalização do mercado de arte, levou a produção estética do país a outro patamar<sup>297</sup>, e é justamente neste contexto mais profissionalizado e internalizado que os *jovens artistas* aqui analisados estão buscando um lugar para construir suas carreiras.

---

<sup>297</sup> Discussão presente, sobretudo, no capítulo 8 desta tese. Para saber mais, ver: BERTOLOSSI, 2015; BUENO, 2005; DURAND, 2009; e, STOCCO, 2016.

## 2) *Jovens Artistas: Quem São? O Que Fazem? O Que Pensam?*

Nesta pesquisa, delineou-se o perfil de 406 artistas em início de carreira entre os anos de 2014 e 2017, através da análise de 464 minibiografias, publicadas em sua maioria nos catálogos das exposições, das residências e do prêmio pesquisados. Foi possível constatar que a categoria *jovem artista* é contruída através do entrecruzamento entre a idade e o tempo de carreira dos artistas. O tempo de carreira em média varia entre 3 e 5 anos e a idade entre 25 e 45 anos, com concentração entre os 25 e os 35 anos de idade. Deste modo, o *jovem artista* que se apresenta nesta amostra é geralmente homem na faixa etária de 25 a 35 anos; mas as artistas mulheres também aparecem em número muito próximo e na mesma faixa de idade. A grande maioria desses artistas, homens ou mulheres, têm curso superior completo e reside na região Sudeste do Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os dados obtidos corroboram outras pesquisas sociológicas que mostram a concentração de artistas em cidades com maior profissionalização do universo artístico, a importância da universidade na carreira dos *jovens artistas* e mesmo a maior presença de artistas homens em instituições culturais<sup>298</sup>. Mediante a seleção em editais, *jovens artistas* têm seus trabalhos exibidos em exposições e, na maioria das vezes, seus nomes e dados biográficos são publicados em catálogos ao lado de imagens de suas obras/práticas artísticas. Esse passo é muito relevante para os artistas, cujos nomes e trabalhos circulam deste modo em esferas do mundo artístico. As instituições que promovem e publicam seus editais para empreendimentos expositivos podem ser públicas ou privadas. Notei que grande parte delas é de natureza privada a exemplo da Galeria de Arte Ibeu e da galeria A Gentil Carioca.

Outra prática que atualmente parece ser um *must*, quase uma obrigação, para os jovens que aspiram a carreira artística é ser selecionado(a/x) em edital de residência artística. As residências são promovidas por instituições públicas e privadas, que oferecem o *deslocamento* dos artistas, isto é, sua estadia em lugar distinto de onde moram e trabalham para que possam desenvolver projetos artísticos em contexto diferente do habitual. As residências oferecem, por exemplo, espaço de trabalho coletivo para os artistas residentes,

---

<sup>298</sup> Não à toa, recentemente as Guerrilla Girls (coletivo composto por mulheres artistas que desde 1985 discute e expõe as desigualdades entre os gêneros masculino e feminino no mundo da arte), em recente exposição no Museu de Arte de São Paulo, questionavam em uma de suas obras: “as mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”, ao que anunciavam/denunciavam: “Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Sobre a exposição, é possível encontrar imagens das obras e um texto de apresentação no site do museu. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/noticias/as-guerrilla-girls-chegaram-exposicao-no-masp-faz-retrospectiva-do-coletivo-feminista/>>. Acesso em 25 de janeiro de 2018.

além do contato entre os *jovens artistas* com profissionais já consagrados das artes (como curadores, artistas e críticos) que acompanham seu processo de trabalho no período da residência. Deste modo, nota-se que as residências artísticas parecem ser complementares à formação dos artistas em início de carreira, além de criarem para eles um patamar de visibilidade.

Os dados obtidos através dos catálogos das exposições, das residências e do prêmio pesquisados, juntamente com as entrevistas realizadas para esta pesquisa, evidenciaram uma grande aproximação do universo da arte contemporânea com a universidade. Se em tempos de arte moderna a academia era vista com distanciamento, e tornar-se artista moderno significava coisa bem diferente de ser artista acadêmico, em tempos de arte contemporânea, os *jovens artistas* buscam no âmbito acadêmico um espaço que não só possibilita a sua formação e a obtenção de bolsas de estudos, mas também a criação de uma rede de contatos. Observei que o acesso ao campo da arte pode ser facilitado por professores dos *jovens artistas*, uma vez que frequentemente são artistas já consagrados, curadores e críticos de arte, fazendo parte do corpo docente de uma universidade.

Foi possível ver que os *jovens artistas* necessitam atuar em diferentes frentes de trabalho para manter seu sustento e perseguir o objetivo de seguir a carreira artística, atuando por vezes como assistentes de artistas ou como professores, entre outras atividades. Esse não é, entretanto, um problema específico de artistas brasileiros. Em sua tese, Bénédicte Martin afirma que na França: “[...] les artistes sont contraints de partager leur temps entre ces deux activités pour obtenir les ressources suffisantes à la poursuite de leur carrière”<sup>299</sup> (2005, p. 245). Vale dizer que, seria necessário investigar de modo mais aprofundado sobre este assunto: se de um lado os jovens reclamam a falta de tempo para se dedicar ao trabalho artístico, de outro lado, percebe-se que a definição de artista, na arte contemporânea, busca ampliar o conceito, reconhecendo como artista aquele que acumula múltiplas funções como, por exemplo, sendo curador(a/x) e artista, artista e professor(a/x), artista e fotógrafo(a/x) entre outras possibilidades (BASBAUM, 2005; PUCU, 2017).

Além disso, no capítulo 6, em que analisei as entrevistas que fiz com 37 artistas sobre o que pensam sobre seu trabalho e suas aspirações, percebi que os *jovens artistas* são críticos ao mundo da arte contemporânea. Muitas são as questões que envolvem desde o próprio sustento, em virtude da mencionada necessidade de atuarem em múltiplas frentes, à quase obrigatoriedade de uso de saberes acadêmicos para referenciar os trabalhos artísticos, e ao

---

<sup>299</sup> Livre tradução do autor: “os artistas são obrigados a compartilhar seu tempo entre essas duas atividades para obter recursos suficientes para prosseguir suas carreiras” (MRTIN, 2005, p. 245).

mercado de arte que para alguns por vezes pode ter um caráter exploratório e prejudicial aos *jovens artistas*. Questões que ajudam a situar e compreender as expectativas e as estratégias tomadas pelos artistas entrevistados a fim de consolidarem suas carreiras artísticas.

### 3) Estratégias para Entrar no Jogo

Harold: *Acho que eu teria tido mais sucesso se fosse mais moderno.*

Maureen: *Você nunca esteve sincronizado com a época.*

Harold: *É verdade, eu era da vanguarda. L. J. Shapiro disse isso de mim.*

Jean: *L. J. vai fazer uma retrospectiva no MoMA.*

Harold: *Vai? L. J. Sempre foi muito politizado. Não é sem talento, mas é um operador muito habilidoso.*

Maureen: *Você não entrou no jogo.*

O diálogo acima é parte do filme *The Meyerowitz Stories (New and Selected)*, de 2017, escrito e dirigido por Noah Baumbach. O filme retrata os dramas da família de Harold Meyerowitz, artista frustrado, casado com Maureen, mulher alcoólatra, e pai de três filhos de três casamentos anteriores. O escultor e professor aposentado tem conflitos insuperáveis com os filhos. Paralelamente, aos conflitos familiares, Harold está questionando a própria obra, que não fez tanto sucesso quanto a de seu amigo L. J. Shapiro que fará uma exposição no MoMA, Museu de Arte Moderna na cidade de Nova Iorque. Ressalto aqui a resposta de Maureen ao insucesso do marido: “Você não entrou no jogo”.

Enquanto o filme discute a carreira de um artista já idoso, que não obteve o reconhecimento por suas esculturas no/pelo mundo da arte nova-iorquino, esta tese discute como artistas ainda em início de carreira almejam legitimidade e reconhecimento no/pelo campo da arte brasileiro. Os *Jovens artistas*, focalizados nesta pesquisa, estão buscando entrar no jogo. Mas, que jogo é esse?

Na segunda etapa do trabalho, procurei pesquisar os espaços onde os jovens circulam para serem vistos e entrarem em contato com curadores, artistas, críticos, galeristas e colecionadores. Os *vernissages*, os ateliês de artistas consagrados e os espaços universitários são lugares onde os artistas circulam e interagem face-a-face com integrantes do mundo das artes que podem, eventualmente, conhecer o trabalho de um jovem e convidá-lo para expor ou ser representado por uma galeria. Nesses casos, o *jovem artista* não se submete a uma prática competitiva com regras definidas por editais, mas torna-se um convidado de um galerista ou curador de exposições. A rede de contatos dos artistas se formam em distintos

espaços, contudo, os ambientes destacados parecem propiciar a construção de redes de sociabilidade e trabalho proíficas às carreiras artísticas em construção. Selecionei ainda os currículos de alguns dos artistas da amostra deste trabalho para verificar os *círculos sociais* (SIMMEL, 1977) onde atuam. Tornou-se, assim, evidente, através da análise destes currículos, a constituição de redes de apoio que promovem a circulação dos *jovens artistas* através de convites de outros profissionais das artes (curadores, críticos e galeristas) ou de instituições (museus e galerias), permitindo a exibição de seus trabalhos através de convites e não da competição por meio de editais. Neste sentido, tais redes de sociabilidade e apoio são compreendidas como igualmente fundamentais para a construção de carreiras artísticas.

#### 4) O Interesse Institucional pela Novidade

Os *jovens artistas* importam às instituições artísticas (museus, centros culturais e galerias) e igualmente aos profissionais que nelas/que para elas trabalham. Mas, porque tal afirmação? Por que as instituições, públicas e privadas, no Brasil e ao redor do mundo, abrem suas portas para que artistas em início de carreira exibam seus trabalhos? Um dos motivos desse interesse é o que chamo de um *interesse institucional pela novidade*. Ao perceber o quão frequentes são os editais voltados para *jovens artistas*, a noção de *tradição do novo*, de Harold Rosenberg (2004), pareceu uma chave para a compreensão das motivações que levam instituições e profissionais das artes a se interessar pela produção dos *jovens artistas*. Tratando dos colecionadores de arte, Rosenberg afirma:

[...] Adquirir uma obra ou é adquirir uma peça que faz parte da história da arte, ou não é adquirir coisa alguma (isto é, além de um objeto de satisfação pessoal, como um gato ou souvenir). Ao assinar o cheque, o colecionador atesta sua convicção de que a obra permanecerá como uma conquista significativa da arte em geral. Mas a história da arte está aberta a qualquer coisa e o mérito da pintura ou escultura escolhida tem – na melhor das hipóteses – apenas a chancela do consenso de hoje. Esse consenso será certamente superado, assim como outros já foram. Em última análise, o compromisso do colecionador com a obra é uma decisão exclusivamente dele. Mediante este ato ele manifesta de maneira corajosa (ou, quem sabe, arriscada) não só um juízo estético, seja qual for sua base, mas também a convicção de ter o poder de prever os rumos que a arte vai tomar. Muitas vezes o orgulho de fazer tal previsão, mais do que sua admiração pela obra, é a principal motivação do novo colecionador, como sugere a prática de comprar sob influência de uma primeira impressão ou mesmo por telefone.

Um colecionador que investiu desde cedo numa tendência artística duradoura obtém o mesmo respeito de um investidor que comprou ações da IBM nos anos 1930. Mas, na verdade, ele ganhou muito mais. Ao fazer a compra, ele se identifica com a obra em seu percurso histórico e ingressará com ela na história da arte. A crescente popularidade do estudo da história da arte contemporânea na América, desde a última guerra, produziu novo paradigma do colecionador como um herói.

Quem desembarcou cedo nas praias do expressionismo abstrato recebe convites para falar sobre seu feito da mesma maneira que um coronel dos fuzileiros navais que participou da primeira invasão da ilha de Iwo Jima – A ilha de Iwo Jima, localizada no Pacífico, foi o local onde os marines americanos, numa das batalhas mais violentas da Segunda Guerra, obtiveram sua primeira vitória contra os japoneses (2004, p. 33-34).

Às afirmativas de Rosenberg podem se somar as palavras de Nathalie Heinich, ao discutir a dependência em relação a *intermediários* na obtenção de reconhecimento no campo da arte:

Essa dependência do reconhecimento artístico em relação aos intermediários institucionais apresenta consequências muito importantes que deveriam ser estudadas de perto para medir toda a sua amplitude. Mencionaremos aqui apenas uma dentre elas, decorrente da grande interdependência desses intermediários que se encontram em situação de forte concorrência pelo acesso a posições de poder e de influência no mundo cultural. Sua competência é medida essencialmente pela capacidade de descobrir, antes de seus colegas, os artistas destinados a certo futuro – esta prioridade pela novidade é ela mesma uma característica primordial do regime de singularidade (2014b, p. 27).

Ao longo das páginas desta tese, é possível perceber o importante espaço que é legado por instituições aos *jovens artistas*. Imaginar que tal espaço seria um interesse de mão única, beneficiando, promovendo e qualificando positivamente somente os *jovens artistas* seria ingenuidade. Descobrir e revelar, adquirir e exhibir as obras dos *jovens artistas* que poderão alterar os rumos da história da arte, seja em nível local, regional, nacional ou global, é uma prerrogativa das instituições culturais e dos atores sociais da arte como curadores, galeristas, críticos e colecionadores; além disso, reservaria um lugar especial às instituições que lhes abriram as portas, bem como aos críticos de arte e curadores que escrevem sobre tais artistas e/ou os convidam para exhibir seus trabalhos em mostras por eles organizadas. No que respeita aos colecionadores ocorre o mesmo. Pode-se lembrar do caso, discutido por Luísa Kiefer (2013: 69-70) sobre o colecionador Charles Saatchi (1943-) e os Young British Artists (YBA's) uma geração de artistas britânicos que inclui Damien Hirst (1965-) e Tracey Emin (1963-), que nos anos 1990 ganharam as páginas dos jornais devido à exposição *Sensation*, organizada por incentivo de Saatchi na Royal Academy of Arts de Londres. Em relação aos museus, o MAC/USP e suas iniciativas expositivas que envolveram os *jovens artistas* parecem seguir o mesmo caminho.

Ao fim e ao cabo, as afirmações de Rosenberg (2004) e Heinich (2014b), acima citadas, que tratam das prerrogativas profissionais de críticos, curadores entre outros e do interesse pela novidade como responsável por reservar um lugar na história da arte aos profissionais e instituições que *recrutam* e *revelam* novos talentos artísticos, podem ser

ampliadas e, num caso, incluir outros profissionais das artes e, em ambos, também as instituições culturais. Exibir / descobrir / desvendar / apresentar / introduzir *jovens artistas* ao universo da arte parece uma via de mão dupla que não apenas insere *jovens artistas* em um circuito de legitimação artística, mas garante as prerrogativas profissionais e reserva um lugar na história da arte aos responsáveis por tais descobertas, sejam curadores, críticos, galeristas, colecionadores, museus, centros culturais ou galerias.

O interesse pela novidade na arte não é novo e os *jovens artistas*, historicamente, corporificam estas inovações. Assim, ao que Harold Rosenberg chama de *tradição do novo* (2004), eu acrescento a ideia de *interesse institucional pela novidade*. Isto porque creio ser preciso localizar a quem diz respeito tal interesse, que parece sempre renovado no universo da arte. Através das exposições e matérias de jornal mencionadas no capítulo 8, foi possível notar que este interesse é nevrálgico para a existência do mundo da arte. Ele constitui uma força motora que: a) permite o recrutamento/a revelação de novos talentos artísticos; b) garante a atuação de profissionais da arte (como curadores, críticos e galeristas) e de instituições culturais (como museus e galerias comerciais); e, c) garante a legitimação de *jovens artistas* ao mesmo tempo em que a sua legitimidade e o seu reconhecimento pode garantir o lugar de seus descobridores (sejam instituições ou profissionais das artes) na história da arte.

---

Como *jovens artistas* constroem carreiras e tornam-se legitimados e reconhecidos pelo mundo da arte? Esta foi a principal questão que guiou este trabalho. Ao final, é possível dizer que se trata de um processo que envolve as *interações* dos *jovens artistas* com os demais profissionais das artes e as instituições artísticas, seja através de vias competitivas (como os editais), seja através da constituição de redes de sociabilidade e apoio. Neste sentido, aos *jovens artistas* é *solicitado* que sigam as regras da arte e invistam tempo em suas produções e formações, criem redes de sociabilidade e apoio, bem como se inscrevam em editais que poderão contribuir para a exibição de seus trabalhos. Deste modo, pavimentam suas carreiras para, eventualmente, se tornarem legitimados e reconhecidos por seus pares do mundo da arte.

## Apêndice 1: Outros Mundos Possíveis

Como referenciado no capítulo 1, esta tese contou com a colaboração de 31 artista que, gentilmente, disponibilizaram imagens de suas obras. A fim de trazer uma aproximação com o conjunto de regras com as quais os *juvencs artistas* lidam em seu dia-a-dia, optei por pensar a apresentação das obras a partir de um formato expositivo, baseado no modelo de editais, os quais são explicitados nos capítulos 4 e 5, assim, fiz uma seleção das obras, trazendo trabalhos que se diferenciasssem em formatos, linguagens e materiais (no caso daquelas que são objetuais). Contudo, todas as imagens e poéticas artísticas recebidas para esta tese poderiam compor a exposição-fictícia imaginada no capítulo 3, por isso, este apêndice conta com as obras dos demais artistas que colaboraram com esta pesquisa.



**Alexandre Wagner**

Cerca

Óleo sobre tela

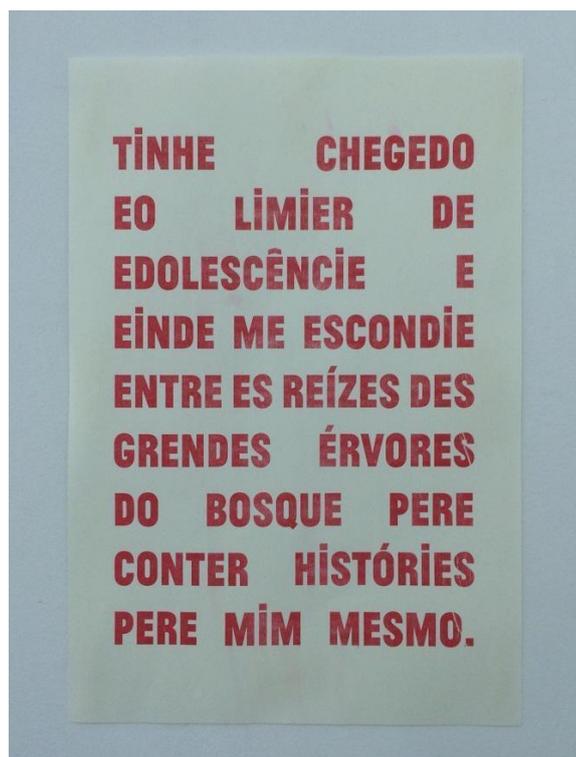
30cm x 40cm

2016



**Dirnei Prates**

Repouso na Fuga para o Egito, da  
série Júpiter, Netuno e Plutão  
Fotografia  
80cm x 120cm  
2015

**Eduarda Estrella**

“Tinha chegado ao limiar da adolescência e ainda me escondia entre as raízes das grandes árvores do bosque para contar histórias para mim mesmo” — ATO 1

Instalação (detalhe).

2016<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> Instalação realizada no decorrer da residência artística de Eduarda Estrella no Hangar Centro de Investigação Artística, em Lisboa, Portugal, entre fevereiro e abril de 2016.



**Fabiana Vinagre**

Imagem Tátil "A Chuva", parte do conjunto "O Olhar de Dentro"

Técnica Mista

30cm x 30 cm

2012



**Felipe Abdala**

Sem título (o uso das coisas)

Instalação

Dimensões variadas

Fotografia: Pedro Agilson

2015

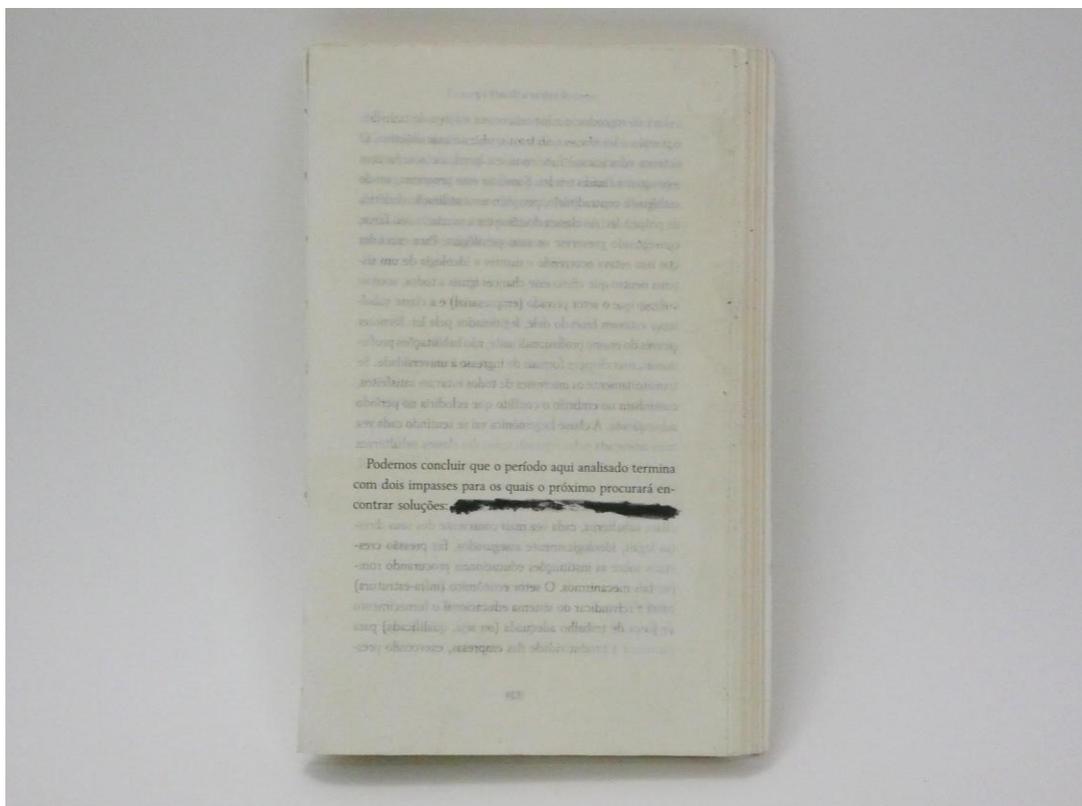


**Felipe Ferreira**

Sem título (tartaruga, polvo e raia), da série Cotidiano (a partir de Wilma Martins)

Fotografia

2017



**Jimson Vilela**

Após

Livro apagado e rasurado

2cm x 21cm x 15 cm

Fotografia: Jimson Vilela

2011



**Lin Lima**

Mina

Instalação

Dimensões variadas

2016



**Luisa Puterman**

Moto Perpétuo

Instalação

2016<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> “O projeto trabalha com a ideia de movimento constante, seus desdobramentos sonoros, suas possibilidades estéticas e sua relação com transformações urbanas ao longo da história. A pesquisa se materializa em uma montagem que busca criar um ambiente imersivo de reflexão através de materiais sonoros – vidro, pedra, areia - ligados à práticas de construção antigas e contemporâneas. Esses sons contidos em um ambiente inóspito convidam o público a repensar certos aspectos ligados a transformações urbanas perenes. A instalação se aproveita da reestruturação em que as cidades se encontram para explorar fronteiras entre começos e fins. O convite a abstração se impõe em um ambiente extremamente claro, que ofusca a razão em busca de uma experiência de imersão atemporal”. [Texto enviado pela artista]



**Marcelo Corrêa**

Penso (amarelo)

Fotografia

2016



**Miguel Penha**

Piquizeiro

Acrílica sobre lona 20 mil

150cm x 344cm

2015





**Rafael Barros**

Experimento #3 (Trilha Colônia)

Registro de ação

2016



**Rafael Salim**

Nossa Senhora de Fátima

Materiais variados

19cm x 17cm x 39 cm  
(Aprox.)

2017



**Renan Marcondes**

Protetor de Proximidade Humana Para Beijos

Projeto continuado em foto, vídeo e escultura

2017



**Renato Pera**

Portas com Bandeiras Arqueadas (séc. XIX)

Papel colado diretamente sobre arquitetura vedando duas portas 15 m<sup>2</sup> (aprox.)

Fotografia: Victor Dias

2015<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Realizado em decorrência da exposição *Abre Alas*, na galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ.



**Rodrigo Moreira**  
Carta ao Leitor II  
Intervenção urbana  
2015



**Tatiana Chalhoub**

Cotovelo, da série Além Terreno

Cerâmica

Dimensões variadas

2017



**Victor Mattina**

Vórtice

Óleo sobre tela

100,5cm x 152cm

2016

## **Anexo 1: Questionário – Jovens Artistas e a Arte Contemporânea**

Nome completo:

Nome artístico:

Cidade natal:

Cidade em que vive:

Idade:

Escolaridade (em caso de ensino superior ou pós-graduação, por favor, informe o curso):

Escolaridade do pai:

Escolaridade da mãe:

Como você se define profissionalmente?

Possui galeria? Caso sim, qual o nome da galeria?

Já concorreu a editais que visam prêmios a artistas, residências artísticas e/ou exposições? Caso sim, quais?

Caso tenha concorrido a editais que visam/contém premiações, recebeu prêmios por suas obras?

Há quanto tempo se dedica ao trabalho artístico?

O que é ser um artista hoje?

Como ser um artista hoje?

A atividade artística é a sua principal fonte de renda?

Caso não, exerce outra(s) atividade(s) com essa finalidade (nesse caso, se possível, especifique que atividade(s) exerce)?

## Anexo 2: Jovem Arte no Jornal

Neste anexo podem ser encontrados na íntegra os artigos do Jornal do Brasil, entre as décadas de 1950 e 2000, selecionados e analisados no capítulo 8 desta tese<sup>303</sup>.

---

**Com Genaro de Carvalho a Tapeçaria Começa no Brasil** (28/ 10/ 1956, Suplemento Dominical, Sem Autoria, página 1).

Existe no parque Campo Grande em Salvador, Bahia, um casarão colonial com grades de ferro nas sacadas e portão alto de lanças, onde nasceu e vem funcionando há cerca de três anos e meio o primeiro atelier de tapeçaria mural criado no Brasil.

Nada menos de trinta e seis tapeceiras estão entregues ao novo “metier”, criado e desenvolvido por um jovem artista baiano.

O pintor Genaro de Carvalho pioneiro da tapeçaria mural do Brasil não tem encontrado sempre um caminho fácil para realizar sua arte. E muitas vezes quase que o desânimo consegue abater e destruí-lo. Houve uma época mesmo que as dificuldades foram tão grandes que o obrigaram a dissolver o atelier, despedindo as tapeceiras. A importação de fios de lã tornou-se praticamente impossível e a formação de operárias especializadas em um “metier” praticamente desconhecido até então era uma tarefa árdua. Muitas das suas auxiliares desistiram no meio do caminho achando que o que Genaro desejava era impossível. Mas ele se dedicara ao seu ofício como quem entra para uma religião.

Sua arte fruto de um trabalho complexo, exaustivo e ininterrupto tão aparentemente simples e fácil tem adeptos fervorosos.

Jean Luçart, quando estêve na Bahia, o procurou para felicita-lo tornando-se um entusiasta de seu trabalho.

Manuel Bandeira quando conheceu algumas tapeçarias do jovem artista baiano na Petit Galerie escreveu-lhe uma coluna de elogios.

Pancetti o considera um dos artistas mais expressivos e de maior significação da nova geração brasileira. Mas estas opiniões não impedem que Genaro tenha também os seus críticos. Uma coisa entretanto todos são unânimes em reconhecer: Genaro de Carvalho é uma força que realiza uma arte pessoalíssima cheia de incessante paixão e sobretudo honesta.

Os seus pássaros são realmente deliciosamente libertos e as suas flores realmente são grandes flores solitárias, como disse o nosso Manuel Bandeira.

### SUA FORMAÇÃO

Paris, Veneza e Bahia tiveram influência capital na formação do tapeceiro Genaro de Carvalho.

Em Paris êle aprendeu com Leger e Lhote e conheceu os segredos do ofício.

---

<sup>303</sup> Os textos aparecem transcritos respeitando a linguagem conforme foram publicados.

Veneza lhe ensinou a grande lição do ornamental, a grande harmonia tão importante para um tapeceiro.

Bahia lhe deu a côr e a inspiração tropical dos seus temas. Nessas três cidades fez Genaro de Carvalho sua formação artística e estabeleceu as bases para a sua carreira de pintor carionista de tapeçaria.

### PROCESSO NOVO

Genaro de Carvalho começou a trabalhar em tapeçaria há três anos e meio logo após seu regresso da Europa. O mercado e as terras livres de artefatos domésticos na Bahia eram laboratórios para a observação do homem e da natureza. Olhando a tecedura das rêdes dependuradas nas barracas, verificou ser ela de um processo de elaboração semelhante ao chamado Canevas, usado na tapeçaria da Idade Média, antes da aplicação dos teares. A única diferença consistia na rudeza das rêdes. Teve Genaro a ideia de usar o método das redeiras na confecção de tapeçarias, aproveitando o grande potencial que representava a tradição das redeiras e bordadeiras do Norte.

A experiência começou com uma tecedora sua conhecida. Genaro conseguiu a diminuição do ponto, produzindo uma trama mais fina e introduziu o desenho, feito em pedaço de talagarça, para servir de guia ao bordado. Convencionou números que corresponderiam a côres o que, aliás, não foi difícil por usar Genaro somente nove côres puras. A crueza dos tons é uma das características de sua arte. A lã a ser empregada foi outro obstáculo. A princípio, importavam-se as quantidades necessárias. Com as crescentes dificuldades de importação, Genaro consultou um químico que aconselhou o uso de lãs nacionais, se aprovadas em teste de resistência. Consiste este teste em mergulhar a lã em formal por vinte e quatro horas. Ao fim dêsse tempo, se não houver largado a tintura, poderá ser usada, pois resistirá a luz em qualquer intensidade.

As primeiras tentativas de Genaro de Carvalho na tapeçaria, ofereceram bons resultados. Hoje, a experiência é uma realidade. Foi bem sucedida a idéia do jovem baiano que, seguindo a rica tradição de artesanato popular da Bahia e do Nordeste, tradição de quase dois séculos, encontra agora uma nova dimensão.

### O TRABALHO

Genaro de Carvalho começa os estudos de suas tapeçarias com aquarelas. Escolhidos os temas, são êles passados em risco de carvão para a talagarça, pano guia. Raramente faz óleos para estudos preliminares, só o fazendo quando deseja obter um efeito novo, um resultado mais complexo.

Completados a aquarela e o desenho no pano, o modelo, entra o trabalho das mulheres. Tôdas baianas, tôdas pretas, tôdas solteiras, todas rendeiras. Essa parte é feita longe do controle direto do artista, em casa de cada operária, que é paga por tarefa. Semanalmente, reúnem-se as operárias e o artista, para que êsse supervisione o trabalho, faça alguma modificação e distribua o serviço.

### PLANOS FUTUROS

Genaro de Carvalho fará, em janeiro de 1957, uma exposição na Galeria Bonino de Buenos Aires, e em fevereiro exporá no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em março no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Espera poder contar com cinquenta trabalhos para realizar, talvez em novembro de cinquenta e seta, uma mostra individual em Paris que será também a primeira mostra de tapeçaria brasileira na Europa.

Assim, o jovem artista baiano tem pela frente um ano de grande intensidade artística.

Que Genaro sirva de exemplo e que o seu valor seja reconhecido e incentivado.

Porque além de realizar uma arte de alta categoria está criando também mais uma nova fonte de trabalho numa região onde a natureza tão pouco pródiga e as intempéries tão frequentes que obrigam

o nordestino a emigrar.

---

**Benjamin Silva, Jovem Pintor** (24/ 04 / 1957, Mário Pedrosa, página 8).

Na sala do D. A. da Escola de Belas Artes expõe um jovem pintor cearense, Benjamin Silva.

Quando Santa Rosa morreu, Silva era seu aluno. Compreenda-se assim a orfandade em que ficou o moço do Ceará, ao perder um mestre como o Santa, tão penetrante, tão seguro na observação, tão atento às pequenas coisas decisivas, tão finalmente fraterno e carinhoso para os amigos e discípulos, se não para todos que tiveram a fortuna de com ele lidar.

A mostra de Silva se compõe de paisagens e naturezas mortas, com algumas figuras. O tratamento que dá, porém, a estas, seja mulher ou homem é o mesmo que trata os objetos neutros de suas naturezas mortas (tirados do repertório cubista) e a paisagem, a natureza, em suma.

E isto é uma qualidade, pois revela estar o pintor sobretudo interessado nos valores plásticos de sua arte. Pouco a pouco, com efeito – e é o que se nota na paisagem de um quadro a outro – aqueles valores se vão superpondo a tudo o mais sobretudo ao gênero do assunto nele só vai encantando progressivamente em tema. E tema é o que são suas telas com gente, ou sem gente.

A pintura que Benjamin Silva nos apresenta é, ainda, naturalmente elementar. O pintor ainda está em começo. E deixa ver, a cada passo, as origens e influências que pesam, ou pesaram, sobre êle. As de Matisse e de Braque preponderam. Não estamos dizendo isso com reprovação. Verificamos o fato e verificamos com êle que Silva é ainda um pintor em formação. Mas com talento.

É claro que nem tudo que está ali merecia ser exposto. Se a mostra fosse mais reduzida, teria ganho em qualidade. Em algumas naturezas mortas, a lição braquiana foi bem assimilada e o artista revela a (*Natureza Morta*, com girassóis e bandolim, nº 14) que pode transpor o velho tema cubista para a tela, através de um bom emprego de seus dons mais palpáveis; um desenho estruturado, uma linha expressiva, em vias de sair do casulo, e liberar-se. Na tela mencionada, os objetos são bem integrados nos diversos planos e padrões, que dividem com certa riqueza a superfície, e definidos por contornos fortes e áreas de cor bem marcadas. O abandono progressivo do volume e do modelado vai permitindo à linha ganhar um desenvolvimento quase que rítmico e não apenas funcional, isto é, quando apenas visa a contornar objetos, ou formas particulares. Assim é que o plano da mesa onde estão os girassóis e o bandolim, de circular e oblíquo como em outros quadros precedentes (a famosa mesa circular da fase cubista de Braque) se transforma num simples plano retilíneo, paralelo à base do quadro. A composição ganha solidez com a simplificação, e as linhas se movem num arabesco expressivo.

Nas paisagens se nota a contradição em que se debate o pintor entre render-se ao natural, que procura vencer por grandes áreas contrastadas e negros contornos, à maneira fauvista, ao construir a sua paisagem, transformando-a em tema, para adequá-la à superfície pictórica, reduzidos os contornos externos em arabescos e os acidentes naturais, janelas, telhados, portar, barcos, folhas etc., num sistema de relações plásticas. Em certas paisagens nota-se, aqui ou acolá, algo de influência ou afinidade com o grande Volpi, pintor de casas.

O jovem artista ainda tem muito que caminhar. E não estamos certos de que êsse caminhar se vá fazer no rumo que talvez o pintor esteja pensando, agora mesmo, em seguir, ou decidido a palmilhar. Essa evolução poderá, muito bem, vir a surpreender a si mesmo, mais do que aos outros. De sua

mostra a impressão que se leva é a de que Silva tende para uma pintura simplificada e despojada, e, portanto, mais afastada da representação naturalista. (Não ponho nesse vaticínio, que amanhã pode não verificar-se, nenhuma apreciação qualitativa). A evolução interna de um pintor é um processo também, e nesse sentido pode – o que não é raro – se desenvolver contra as suas próprias idéias apriorísticas mais arraigadas.

Falta a Silva apurar as cores. Ainda não atinou como tratá-las. Ora as trata como superfície, ora como totalidades, ou como valores atmosféricos. Foge às cores puras, mas a sua mescla ainda é indecisa, e, por vezes, até suja. Se o ímpeto do desenho é nele arrojado e franco, o manejo das cores está muito longe da franqueza convincente do desenhista. Apesar de uma factura viva e sem nitidez, os acordes cromáticos nem sempre são ajustados. Ele quer obedecer à cor local, sem perceber que o cromatismo também precisa, como a linha ou o plano, ser orquestrado na tela.

Benjamin Silva, pintor jovem com possibilidades, ainda não fez sua escolha definitiva. Algum dia terá de fazê-lo. Escolher quer dizer desprender-se, despojar-se, concentrar-se. É duro mas é um tributo que todo artista sincero tem de pagar. Um artista se forma jogando lastro, empobrecendo-se. É a condição para seu enriquecimento interior e ulterior.

---

#### **Krajcberg, Prêmio de nossa Pintura (20/11/1957, Mário Pedrosa, página 6).**

O Júri de Premiação da IV Bienal deu prêmio de pintura nacional a Frans Krajcberg. Era natural que desse, dadas as premissas de que partia. Diga-se desde já que não estranhemos a escolha, nem a achamos fora de propósito ou má. Krajcberg está em condições de receber o prêmio. É um jovem e bom pintor em ascensão.

Na sala consagrada à nossa pintura, sua parede sobressai pela exuberância de seu envio, dos raros, aliás, a não saírem prejudicados pelo alto tom ocre dos painéis onde acharam por bem pendurar os quadros. Os expressivos e violentos pretos de tipografia de sua pintura realça, ao contrário, pelo contraste com a parede do fundo. A sua pintura prende e chama atenção.

Ela destaca-se das outras pinturas ali expostas pela violência dos tons contrastantes, pela eloquência e ímpeto expressionistas. Os juízes internacionais devem ter ficado espantados ao notar a diferença, para eles paradoxal, entre os pintores brasileiros de nascimento, ou de formação que é muito mais importante, e Krajcberg, recém-vindo para o Brasil proveniente da Europa nórdica ou estava, a Europa para além do Elba: Os brasileiros fazendo uma pintura modesta, de tons comedidos, sóbria, preocupados com puros problemas plásticos, e o nativo da Polônia todo entregue a uma pintura temperamental e quente. Certamente aos olhos dos ilustres visitantes estrangeiros, êle era que aparecia como autêntico representante do País dos trópicos, ao passo que um Milton da Costa ou uma Lygia Clark ou um Ivan Serpa ou mesmo um Volpi deveriam ter nascido no pólo norte. A vida, no entanto, é precisamente feita de tais paradoxos.

O artista, em última análise, é sempre consequência ou resultante de seu meio. Mas não o é imediatamente. Ou mesmo num sentido direto. Os mais fortes, os que atingem a maior nível de criação e individualismo, podem ser fruto do meio, mas em sentido inverso, por necessidade de oposição ao mesmo. Ainda agora a pintura americana moderna é a mais brilhante expressão dessa tese: toda ela provém da revolta contra o meio. À maneira brasileira, isto é, quase docemente, e com tanto mais profundidade quanto mais pausada ou silenciosamente, os nossos jovens artistas reagem ao meio, às tradições culturais ou morais aqui predominantes. A reação de um Pollock ou de um Kooning nos Estados Unidos é individualista, anárquica, explosiva. A reação de um Milton da Costa é interiorizada, em busca de um silêncio mágico, mas supremamente protestativo, em busca de uma

ordem ideal da verdade autêntica em face de desordem reinante falsamente temperamental e dos brilhos superficiais.

Sob este ângulo, para nós brasileiros ansiosamente preocupados com a nossa formação cultural e personalidade espiritual extremamente importante, a pintura de Krajcberg é ainda de fora, a despeito de suas excelentes qualidades. O seu caso é, aliás, do maior interesse para nós. Trata-se de uma personalidade forte e de um jovem artista de talento e sério. Se ele ficar por aqui, e é o que desejamos, irá sua arte sofrer modificações sugeridas pelo clima espiritual artístico ora predominando nas nossas paragens? Compreendam-me: não quero, não instituo nem peço que Krajcberg se meta a mudar de maneira. Isto seria estultícia de minha parte. Não direi mesmo que êle ficará “melhor” se assim fizer. O que êle deve fazer acima de tudo é ser o que é, é continuar trabalhando com os talentos e a sinceridade que Deus lhe deu.

O problema é de outra ordem, e nada tem ou terá com a boa ou a má qualidade de sua obra. E só o tempo, a experiência nos darão a resposta: teve ou terá a tendência estética atual dominante nos melhores artistas brasileiros, e que interpreto já como fruto inconsciente de nosso meio cultural e artístico, fôrças ou vitalidade – admitindo que permaneça e vingue – para influir na obra de Krajcberg, para caldeá-la e afinal nacionaliza-la no sentido acima exposto? Eis a questão.

Aliás, pouca familiaridade tinha com a sua pintura. A que vira antes não me dissera grande coisa pela indecisão, indecisão quanto aos temas, indecisão quanto aos meios, indecisão que se reflectia, afinal, numa matéria incaracterística nem mineral nem vegetal e onde sobressaíam uns cinzas e uns verdes que se neutralizavam. Achei, por isso mesmo, sua apresentação à Bienal mais forte, mais límpida e mais franca. Há mais coragem na coloração. Os fundos tomam um colorido primário, ora azul ora amarelo, e manchas brancas conspurcadas em cinza pela fricção são inundadas por vagas de negro brilhante que se espria pela tela como espumas. Os tons negros violentos têm aqui um papel destacado como nas óperas e árias do tenor. O perigo de uma tal pintura é ser uma pintura de impacto, e por isso por vêzes se esgota ao passar a surpresa do efeito.

Seja como for, saúdo daqui Krajcberg, pelo seu triunfo que embora individual, isto é ocasional, dentro da pintura brasileira atual, foi merecido.

---

### **Os Projetos de Hélio Oiticica (25/11/1961, Mário Pedrosa, Suplemento Dominical, página 2).**

Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro, por acolher uma experiência como a dêsse jovem artista de talento, que é Hélio Oiticica. É que os museus de arte contemporâneos, ou aqueles dedicados a êsse mito que é a arte dita moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade – guardar e expor obras-primas. Suas funções são bem mais complexas. São êles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão.

Hélio Oiticica, jovem artista austero, como convém a neto de anarquista ilustre, traz ao nosso museu uma de suas últimas idéias, fruto pessoal do desgarramento coletivo dos concretistas, quando organizaram, sob a liderança Ferreira Gullar-Lygia Clark, o grupo neoconcreto. Hélio, que foi aluno de Ivan Serpa, desde o grupo frente, fêz seu caminho próprio dentro das concepções estéticas neoconcretas. Rompeu com a moldura do quadro, à procura do espaço real, libertou-se do retângulo tradicional, tentou suprimir os últimos vestígios de qualquer suporte para a obra de arte, e criou as placas coloridas suspensas, numa tentativa de chegar ao ideal absoluto, descrito por Ferreira Gullar

como *não-objeto*.

A maquete, que hoje é exposta no MAM (Rio), agrega uma nova idéia às precedentes experiências: a do tempo vivenciado, sob forma de participação do espectador na experiência do criador. Esta idéia foi um desdobramento natural da descoberta poética da noção de tempo que os poetas e artistas neocroncretistas fizeram, ao distanciar-se da ortodoxia espacial serial do concretismo. Dessa descoberta saíram o livro-poema de Reinaldo Jardim, o poema-ação de Gullar, o bicho de Lygia Clark, o livro da criação de Lygia Pape e de Hélio, afinal, o lugar privilegiado para onde quer convidar o transeunte, que passa, a sair do cotidiano.

Para acentuar o caráter inordinário do sítio, o artista lhe dá nomes de constelações nebulosas, e chama o projeto exposto de *Cães de Caça*, um desses seres kandinskianos da Via Láctea.

Tratar-se-ia, digamos, de um jardim abstrato, que lembraria o Rioanji, de areia e pedra, de Kioto, no Japão. Nêlo o pintor reúne o *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, e o *Teatro Integral* de Reinaldo Jardim, entremeados por seus *Penetráveis*, obras suas, onde se entra empurrando ou fazendo girar paredes, subindo escadas ou contornando placas e painéis, caminhando, como num labirinto, para... encarar côres, sentir o reflexo de côres, pisar côres, viver côres. Alguns desses *Penetráveis* são labirintos, outros são cantos e recantos de paredes coloridas movediças. Envolvendo, entretanto, todos esses recintos individuais para solilóquios, existe um labirinto maior que pode abrigar em seu perímetro, mais de uma pessoa, como espaço de iniciação grupal para o solilóquio vivencial das obras, no interior.

Traço curioso e simpático na concepção de Oiticica – e muito moderno – é certo caráter coletivista que sua própria criação comporta, deixando de ser algo puramente individualista e egocentrista. Com efeito, ela pede a colaboração de obras individuais e de outros artistas: nesses projetos se cria uma atmosfera espacial e espiritual propícia à realização de outros projetos ousados de outros criadores, como, no caso, o *Poema Enterrado*, de Gullar ou o *Teatro Integral*, de Jardim.

A participação do espectador na obra já é aqui mais complexa: não é mais a simples participação dêle na obra criada, complementando-a ou integrando-se nela; mas dêle, o observador, com um mundo poético ou mágico que lhe foi dado, com o seu criador fora do recinto. O participante se integraria, libertado do quotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira. Há nisso qualquer coisa daquelas *invitations au voyage* da época romântica: a diferença é que a nostalgia romântica da fuga vem, desta vez, impregnada – pela consciência dos tempos – de uma patética ressonância ética.

Quanto à apreciação artística da experiência, que cada espectador julgue por si mesmo.

---

**O Jovem Antônio** (18/ 12/ 1964, Harry Laus, Cad. B, página 5).

Há dias, conversando com o pintor Franz Krajcberg, mostrava-se êle um pouco desiludido com o movimento das artes plásticas brasileiras, pela falta de um sentido de renovação, de pesquisa de novos meios de expressão mais de acordo com o que se realiza em outras partes do mundo. Estava profundamente decepcionado com o nível do Salão Nacional, onde o sentido de imitação prolifera, os artistas se contentando em atingir um grau de virtuosismo que consiga, de certa forma, aproximar-se, atingir ou mesmo ultrapassar os mestres e guisas de sua inspiração.

Pouco antes, os mesmos pensamentos nos foram expostos pelo crítico francês Pierre Restany, quando

de sua passagem pelo Rio. Vindo de Buenos Aires, pôde comparar os dois centros, em seu sentido artístico, para concluir que o movimento da capital portenha e a obra de alguns argentinos deixa nosso País em estágio inferior.

São duas opiniões respeitáveis as que registramos. Quando apareceu Antônio Dias, com a exposição montada atualmente na Galeria Relêvo, novamente estes dois nomes se aliam para outras conclusões. Restany viu a obra do jovem artista e preparou a apresentação, num atestado da importância que concede a seu trabalho. Krajcberg mostrou-se então mais otimista pois, apesar de reconhecer certas fontes de influência de artistas italianos e espanhóis, também reconheceu a dose de audácia, de independência e sentido de renovação existentes nos quadros de Dias. Falou-nos que se houvessem uns quinze pintores como Antônio Dias poderia ser feito um movimento significativo em nossas artes.

Com efeito, não se pode deixar de louvar as qualidades acima citadas da obra exposta de Antônio Dias e a riqueza de imaginação para a solução do problema proposto para cada quadro, em que pêsse a falta de liberdade cromática, ou a constância do esquema de cores (preto, vermelho, branco, algumas vezes o amarelo), talvez proposital para maior unidade do conjunto e mais bem salientar a já comentada riqueza de imaginação. Seja como fôr, Antônio Dias está na dianteira e, como prova disto, foi recentemente aceito para participar do Salão da Jovem Pintura, em Paris. Sem quereremos fazer vaticínios, o artista, mediante aplicação e muito trabalho, autoriza-nos a muito esperarmos dê-lo. Pelo menos, sua juventude nos enche de esperança. A não ser que o sucesso de sua carreira incipiente venha perturbar a humildade de criação que deve presidir a construção da obra de todo artista.

Thomas Mann escreveu uma quadrilogia: *O Jovem José, José no Egito, José e seus Irmãos e José o Provedor*. Temos confiança de que o jovem Antônio Dias chegue no último volume de sua obra.

### **Um Nôvo Pintor Mineiro** (25/ 06/ 1968, Walmir Ayala, Caderno B, página 2).

Hoje na Galeria Giro (Francisco Sá, 35, sobreloja 201) exposição de guaches de Sebastião Januário. Januário nasceu em 1939 na cidade de Dolores de Guanhanes, em Minas Gerais. Expôs no Salão dos Pintores Novos, Copacabana Palace (1963); São da Pontifícia Universidade Católica, Rio (1964); I Salão Esso de Artistas Jovens, MAM (1965). Viaja em 1965 para a Europa, fase de observação e visita a museus. Expõe em 1966 na Galerie des Arts, em Paris. Participa de coletiva na Galeria Gemini, em 1966, no Rio. Em 1967 participa do XXII Salão Municipal de Belas-Artes de Belo Horizonte.

Januário é um primitivo hoje tão refinado, quanto o era, em seu tempo, o pintor do paleolítico. Refiro-me a primitivo naquele sentido anterior a tudo o que é história e cultura, e que confeccionava o homem, por uma aptidão de magia, ou supersticiosa sensibilidade, a reproduzir e fascinar. Fascinar: aprisionar e caçar (julgo moral). Januário é autodidata e foi observando coisas do Brasil e do mundo – mas tôdas as revelações, desde as aulas de Ivã Serpa, até o contato com a obra de Chagall e afrescos da Capela Sistina, foram vertidos numa apaixonada intuição de criação plástica, ao lado de um repúdio à sistemática da teoria. Por isso me referi a um primitivismo. Nê-lo é um comportamento. Sua pessoa é discreta e espantosamente rica de vida interior. Com aquela disponibilidade com que o homem da caverna amou pintando seu bisonte, hoje Januário se põe a captar o tempo de secagem de um guache que reproduz uma cabra, um peixe, um gato, um estranha e espantada cara humana. Se um acidente intercepta esta contemplação em seu atelier, e danifica o trabalho, ei-lo incapaz de corrigir sobre o amadurecimento interrompido. Guarda aquele e começa outro no dia seguinte. Porque o gozo de criar não tem remendo. É uma pequena fábula mas define um comportamento implacável. Abandonou todos os cursos no princípio, e não perdeu com isso. Aproximou-se de quem sabia fazer e deixou-se fecundar, com aquela clareza cortês de mineiro de Dolores de Guanhanes, onde

não há televisão nem jornal, e onde apenas começa a ter luz elétrica.

Januário já foi garçom, cozinheiro e funcionário público. Poeta, compositor e desenhista casual desde 1961. Até mesmo a qualidade escultórica de seus guaches aproxima-o daquela experiência do artista das priscas eras, que sobre a rocha desuniforme, com as côres da terra e os sumos da natureza, retratava o seu ato obrigatório de sobrevivência. As nuances e diluições de suas tintas nos dão esta sensação de relevos, de côr primeira e crua, de tensa e muda religiosidade. O relacionamento natural com os temas, a deformação, também uma tendência à simplificação, a ilusória asperidade da superfície plástica, a sensação de antiguidade imperecível de seu depoimento, são armas desta cultura vivencial de seu coração primitivo no bom sentido. Esta mostra nos revela um inegável artista, pintando paciente e sincero o seu bisonte. Enquanto as experiências ditas avançadas banalizam a tinta e tentam tirar disso uma lição dramaticamente superficial, Januário verticaliza a sua experiência, adensa e restaura a matéria verdadeira, capaz de apodrecer, cristalizar-se, fossilizar-se e ser, um dia, verdadeira sobrevivência. Matéria respirada e transpirada. Januário não tem medo de ser, nem pressa de situar-se. Por enquanto é um jovem artista sobre o qual depositamos as nossas mais caras experiências.

---

#### **O Difícil Diálogo** (19/ 08/ 1973, Walmir Ayala, Caderno B, página 2).

Amanhã às 21 horas, inaugura-se no Rio mais uma galeria de arte, a Internacional (Rua Maria Quitéria, 42). Mantida pelo complexo financeiro do banco Intercontinental, a nova galeria abre suas portas lançando um jovem artista goiano: Siron Franco. Premiada na extinta Bienal da Bahia, Siron revela-se um descendente de Bosch, um revisor, em certa fase, da fantasia de Grassmann, acrescentando a tudo isto um toque muito especial (e atual) sobretudo à comunicação e ao difícil diálogo do homem contemporâneo comprimido pela máquina e o desastre. Sem fazer literatura com esse tema difícil, Siron revela-se um técnico do mais alto nível, um inventor de atmosferas mágicas e massacrantes, cuja figuração leva irreversivelmente a uma sadia reflexão sobre a condição humana. Sobre a galeria podemos adiantar que nasce com muitas ambições, dirigidas especialmente em favor do artista. Lança inicialmente o impacto, o desafio do novo, propondo-se manter, como lema, nível qualitativo dentro de uma programação não tendenciosa. A galeria e toda a abertura que vai propor ao mercado de arte local, deve-se à iniciativa de Istvan Lantos. Vernissage amanhã, às 21 horas.

---

#### **O Impacto do Novo** (22/ 08/ 1973, Walmir Ayala, Caderno B, página 2).

A Galeria Intercontinental (Rua Maria Quitéria, 42) inaugurou segunda-feira com uma individual de pintura de Siron Franco, jovem artista de Goiás. Como toda a organização que se preza, a nova Galeria pensou numa inauguração de impacto e chegou-se à conclusão de que nenhum impacto seria maior do que a apresentação de um valor novo. Mesmo o debate possivelmente surgido em torno dos critérios de uma programação que inclui a seguir, nomes consagrados como Rebolo e Aloísio Carvão e mesmo jovens consagrados como Pietrina Checcacci. A maioria dos grandes artistas do passado está queimada, ou por esvaziamento expressivo de sua própria produção, ou pelo jogo do mercado nem sempre compensador para quem cria. Assim, a Galeria Intercontinental propõe à crítica e ao público da Guanabara o pintor Siron Franco, nascido em Goiás Velho, cidade primitiva do Estado

goiano. Em 1968, com apenas 20 anos, Siron era premiado na Bienal da Bahia. Ao recomendá-lo, estamos certos de estar participando de um impacto de criatividade equivalente ao surgimento de um Darcílio Lima, anos atrás.

A ordem imaginária de seu mundo compõe-se de elementos por demais conhecidos, ou facilmente identificáveis, no contexto social, político e humano de nossos dias. Uma pintura de protesto, mas nada circunstancial. Um protesto que atinge as raízes da questão, que interpela o absurdo mesmo dos conflitos. Através de uma simbologia de fácil leitura e grave interpretação, ausculta o profundo desamparo do homem (diálogos de paz e pós-guerra) e o sentimento perecível da vida, mesmo quando pinta simplesmente um animal solitário. Uma pintura pungente, sensível e sombria, cheia de um intimismo que não dilacera, mas despe o erro de qualquer simulação, e deixa o homem mais responsável, apesar de vítima de sua própria pusilanimidade. Neste sentido uma arte construtiva, de alto teor ético, sem desespero e niilismo, apenas responsabilizante e judicativa. Um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional, as questões mais pertinentes com a realidade existencial do mundo contemporâneo. Descendente artístico de um Bosch ou de um Grassmann, não possui nem a perversidade orgíaca do primeiro nem a natureza de puro sonho do segundo. Coloca-se num meio termo: delata a alma deformada do homem, lobo do homem, e situa na pura realidade na luta em campo aberto, a condição soturna e mártir de sua carne em ruína. Sem apelar para a violência da figuração ou qualquer outro excitante mental, Siron usa uma luz baixa, deixa passar as sombras, não se preocupa em defini-las, compõe com pura matéria pictórica uma atmosfera de grande originalidade e raro vigor em nossa arte contemporânea. É de se refletir – num tempo de tantos happenings ingênuos, à procura do novo sabor para o apetite saturado de uma geração insatisfeita – sobre a inquietante mensagem deste jovem goiano, cuja pintura deixa ainda no coração do espectador uma ponta inconfortável de insônia e susto. É o milagre da criação que não se esgota, que tende a voltar cada dia por seu caminho certo, que está isento da pirotecnia dos impostores e permanece invisível e preservada nos verdadeiros recipientes, nas reservas primitivas da tradição e da intuição que liga qualquer aldeia brasileira ao mais remoto sonho universal da invenção e da memória.

---

**Paulo Laender** (08/ 12/ 1978, Jorge Pontual, coluna: foco sobre, página 6).

Numa época de tão raras revelações e/ou confirmações de talentos novos entre nós, a presença cada vez mais frequente da obra do escultor mineiro Paulo Laender ganha realce especial. Bem mineiramente, com pequenos passos calculados, ele foi garantindo uma subida à cena ininterrupta e segura, primeiro lá na terra de origem, onde começou os estudos e trabalho por volta de 1962, e, agora, a nível nacional. Terá sido, assim, um dos poucos artistas brasileiros, na faixa de idade – entrando há três anos na casa dos 30 – a ir consolidando nos últimos tempos uma marca nítida de linguagem. Não que se trate já de compactada madureza. Pelo contrário, nas duas exposições individuais que realizou até hoje no Rio – uma em 1977, na Galeria Graffitti, e a outra neste instante, na Galeria Ipanema – pudemos observar indecisões ainda, na multiplicidade de idéias e rumos assumidos por ele. Mas o que importa é a verificação de um inegável progresso a cada nova vez que nos defrontamos com os seus trabalhos. Prefere manter-se abrindo e investigando um leque amplo de hipóteses, mesmo que isto signifique a persistência de uma dose acentuada de dispersão nos resultados.

O artista, porém, tem clara consciência da alternativa a que se apegou. Lembro-me de como foi enfático, enquanto conversávamos no recinto de sua mostra atual na Galeria Ipanema: “O que está me fascinando hoje é a mistura. A variedade sai natural. Não sei onde isto ou aquilo terminará dando. Mas é boa esta sensação de ir naturalmente”. O primeiro sintoma de prazer pelo vário aparece no

interesse por aproveitar as peculiaridades matéricas de diferentes madeiras, em termos de cor, peso, textura e docilidade. O roxinho, o mogno, o cedro, o vinhático, o bálsamo, o pequi-amarelo, a juerana, a canela, os compensados que parecem pinho-de-riga, e outras espécies mais, são as madeiras que Paulo Laender convoca para obter efeitos macios ou ásperos ao tato ou para propor configurações sempre mais tendentes ao monumental. Quanto a este último aspecto, o trabalho atual do mineiro Laender – sempre tão mineiro também pela insistente aproximação com as coisas de seu solo – segue três vertentes mais imediatamente diferenciáveis. A primeira busca referências simbólicas, possibilidades de armar significados sucessivos a partir da abertura de comportas do inconsciente. Resulta em formas fálicas, vaginais, percursos de entrada ou de saída na madeira geralmente lisa. A segunda vertente, como que no lado oposto, é de feição arquitetônica, dando à escultura uma atmosfera construída: mesmo aí, no entanto, a estrutura totêmica e a absorção da religiosidade (algo entre o resíduo africano e os cultos mineiros do Divino) esquentam emocionalmente peça a peça. Por fim, a terceira vertente anotável no conjunto de obras que Paulo Laender agora mostra reflete sinteticamente características vegetais, orgânicas: são exuberantes florações, lento desabrochar que o acúmulo de madeiras propicia. Somando tudo isto, eis um jovem artista de marca pessoal e interesse crescente. Se a sua exposição no momento ainda denuncia indecisões, é menos por displicência ou fraqueza do artista, do que por sua deliberada vontade de testar potencialidades. Se a mostra tem quantidade demasiada de peças para um espaço pouco propício à dimensão de cada uma delas, é também porque o autor quis registrar não um caminho único de seu trabalho, mas a verdade de um prazer por múltiplos caminhos. E se a sua obra mantém evidentes pontos de contato com as de Franz Krajcberg e José Zanine, a proximidade, no caso, não se dá por preguiça ou subserviência de Paulo Laender, e sim porque a ele igualmente interessa um veio de recuperação ecológica, no qual a riqueza expressiva da madeira constitui o ponto de partida.

---

**Estamos Apresentando Nelson Porto Jovem e Promissor Artista Brasileiro** (02/ 10/ 1981, Antonio Besada, 1<sup>o</sup> Caderno, página 03).

Rio. (Urgente) – A decisão do Diretor da Iberia, Antonio Besada, de prestigiar um jovem pintor brasileiro, coincide com os trinta e cinco anos que a empresa aérea da Espanha está comemorando de serviços e intercâmbio com o Brasil. O artista é Nelson Porto, cuja trajetória de sucessos tem merecido destaque, como se referiu o próprio Presidente da Iberia, Felipe Cons Gorostola quando declara ser sua obra “um mundo pessoal e ao mesmo tempo coletivo; brasileiro e universal na linguagem sem fronteiras da arte”. Críticos como Flavio Aquino, Janez Gartnar, Paschoal Carlos Magno e outros já aplaudiram o jovem artista. A exposição de Nelson Porto será inaugurada, hoje, às 21 horas, no Caesar Park Hotel, na Avenida Vieira Souto, nº 400.

---

**Em Osso de Peixe, Raras e Estranhas Esculturas** (30/ 10/ 1984, Bárbara Oliveira, Caderno B, página 06).

Porto Alegre – Carioca, radicado em Florianópolis, 33 anos, ex-publicitário, o artista plástico Silvino Goulart utiliza matéria-prima no mínimo estranha para montar suas peças: ossos de peixes, principalmente garopa, melro, boto e até leão marinho. Foi por utilizar esse material e pela

criatividade das peças, que Silvino chamou a atenção de um marchand brasileiro radicado na Itália, que promete apresentá-lo à Europa e também aos brasileiros.

Há um mês e meio, o marchand e antiquário José Laurentino Neto veio procurar um artista brasileiro para lança-lo com uma exposição individual no Centro de Estudos Brasileiros, que é ligado à Embaixada do Brasil em Roma. Já havia encontrado a pessoa que procurava quando conheceu, num bar em Florianópolis – onde foi descansar por uns dias – Silvino e suas peças de ossos. Encantado, conforme relata numa carta enviada há duas semanas, José Laurentino preferiu levar o artista de Florianópolis, se responsabilizando pelas despesas com a promoção e expedição de convites.

Pedi que Silvino não fizesse nenhuma exposição no Brasil até voltar da Europa, porque assegura que seus trabalhos, num total de 60, já estão todos “praticamente vendidos”. Outros convites foram feitos, para expor no centro Pompidou, em Paris, e no Cassino San Rafael, em Punta del Este.

Publicitário (contato) durante 15 anos, Silvino sempre se interessou por artes plásticas. Chegou a trabalhar em óleos quais (tem mais de 100 prontos), surrealistas. Mas em 1981, numa tarde quente de verão, quando o amigo Eduardo Marques, o Dudu, preparava um caldo de garopa, Silvino descobriu que os ossos do peixe que se amontoavam no chão formavam uma figura. Com aquelas peças, ele montou seu primeiro trabalho: Esotérica.

Suas peças são guerreiros, animais, bailarinas, pássaros, e a motivação é a liberdade, a música, e a própria ilha de Florianópolis, pela qual é um apaixonado e onde mora com a família, a mulher, Sibila, e duas crianças.

Silvino Goulart ganhou o primeiro lugar do IV Salão do Jovem Artista, realizado em Santa Catarina no ano passado, concorrendo com 420 trabalhos. A peça vencedora era uma homenagem ao líder do grupo de rock Rolling Stones, Mick Jaeger, e tem um metro de altura. No III Salão do Jovem Artista em Porto Alegre, ele ganhou o terceiro lugar entre 620 obras, com Iório – o obscuro. Participa ainda da exposição A Arte de Santa Catarina – 1984, que se realiza em Florianópolis até 15 de novembro, com três peças; e em setembro último, juntamente com outros três artistas locais, expôs no Centro Integrado de Escultura.

Silvino, ou Barão-mor, como é conhecido entre os amigos, leva um dia para montar uma peça, utilizando ossos de todos os tamanhos e às vezes com apenas um osso monta uma escultura. Diariamente os pescadores se comprometem a telefonar avisando da disponibilidade de ossos grandes de peixes para Silvino trabalhar. A secagem dos ossos e o tratamento para eliminar o odor levam de 15 a 20 dias. E ao final, quando a peça está montada, recebe uma camada de verniz como acabamento final.

A única coisa que está faltando para que Silvino Goulart embarque para a Itália é o dinheiro para a passagem de avião e transporte de peças, que ele está tentando junto aos bancos no sul.

---

**A Fada do Efêmero – Nas mãos da jovem artista plástica Jac Leirner os despojos do consumo adquirem transcendência** (28/ 10/ 1989, Roberto Comodo, Caderno B, página 05).

São Paulo – Como outros artistas de sua geração, a paulista Jac Leirner tem idéias brilhantes, é rápida, articulada e super-informada. Aos 28 anos, Jac faz arte com despojos de consumo, trabalha com o efêmero, uma realidade que logo vira ficção. Como a inquietante ideia de um pulmão formado por embalagens vazias de cigarros ou uma série de esculturas compostas com cédulas usadas, e já fora de circulação, de cem cruzeiros antigos, a pura ficção do dinheiro brasileiro.

Uma das jovens artistas escolhidas para participar da representação nacional da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, aberta no último dia 14, Jac Leirner forrou uma sala com 2.500 sacolas plásticas do mundo todo, criando uma babel de grifes, um caos visual de formatos, marcas e cores. A sua presença na Bienal, os recentes convites para expor no exterior e o primeiro e bem cuidado catálogo completo de sua obra, com apresentação do respeitado crítico inglês Guy Brett (o divulgador de Lygia Clark e Hélio Oiticica na Inglaterra) são marcos numa trajetória especial, a de uma artista com brilho próprio.

“Jac desenvolve um bom trabalho já há algum tempo – na Bienal passada a Comissão de Artes também pensou no seu nome. E nesta 20ª Bienal a sua escolha foi unânime”, diz Stella Teixeira de Barros, curadora da representação brasileira na mostra. “Sua obra é sutil, plasticamente bem resolvida e acabada”, elogia Stella, ressaltando que o critério usado para a escolha dos artistas nacionais não privilegiou tendência específica, mas as obras com linguagens contemporâneas. “Nesse sentido, acho que ela é uma das artistas mais promissoras e inventivas de sua geração”, aposta a curadora da Bienal.

Jac não se sente incluída em nenhuma geração, nem mesmo na famosa Geração 80, que nasceu no Rio e englobou artistas paulistas. Ela até teve uma vivência marginal e *underground*. O fato marcante mesmo é que Jac nasceu numa tradicional família de artistas. Seu pai, um industrial do setor têxtil, dono da confecção Tricolã, é um grande colecionador de *art déco* e de arte brasileira da década de 50, principalmente dos movimentos concreto e neoconcreto. Sua tia-avó, Felícia Leirner, é escultora; e o pintor Nelson Leirner e a crítica Sheila Leirner são primos em segundo grau de Jac, que ainda tem uma irmã, Betty, poetisa, e uma tia, Janete Musati, artista plástica.

“Convivi com a arte desde criança, mas era uma coisa que reverberava mais nos sentimentos e sensações de quem está descobrindo o mundo”, reconhece Jac, na bela e espaçosa sala de sua casa, no bairro Pacaembu, que foi a de sua infância, com móveis projetados pelo modernista John Grass. Jac começou desenhando aquarelas, mas, adolescente, não saía da sala da Cinemateca, das livrarias e de perto de seu toca-discos. “Meu negócio era música, queria estudar regência e canto lírico”, conta, “mas desisti quando vi que não teria mais tempo para viver o mundo”. A artista preferiu, então, fazer outra coisa em que pudesse ouvir música o tempo inteiro.

Jac optou pelas artes plásticas. Entrou, em 1979, num curso na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), mas antes e durante o curso experimentou outras linguagens. Fez rádio, um programa intersemiótico em que recitava versos na rádio USP; foi atriz (“péssima”, confessa) do curta-metragem *Muêrdame Morenito*; e fez a pauta cultural de um programa da TV Gazeta, em São Paulo. “Eu estava interessada nas artes, independentemente do corpo que elas podiam tomar”, diz. Um interesse que a levou durante um ano a integrar, como baixista, a banda de *punk-rock hard core U.K.C.T.*, tocando para plateias da periferia onde era aclamada como a “musa do desvio”.

Mas foi na FAAP, onde teve o primo Nelson Leirner como professor de escultura, que Jac se concentrou no seu trabalho de artes plásticas. “Fui bem brigona e acabei fazendo meu próprio curso”, conta a artista, que acabou a faculdade em 1984, onde é hoje professora de desenho e projeto. Antes, em 1980, ela já tinha participado de sua primeira mostra, com uma obra em xerox e palavra. Em 1982, fez sua estréia individual, na galeria Tenda, em São Paulo, com objetos montados a partir de vários materiais.

Jac Leirner participou da 17ª Bienal de São Paulo, em 1983, e de diversas exposições. Mas a explosão de sua obra no circuito de artes plásticas ocorreu em 1987, com duas fortes mostras individuais. *Os Cem*, na Petite Galerie, no Rio, apresentando trabalhos com as notas usadas de cem cruzeiros; e *Pulmão*, na galeria Millan, de São Paulo, com os invólucros vazios de cigarros. Durante três anos, ela desenvolveu as duas séries de obras simultaneamente, fazendo uma relação entre o tempo e a economia inflacionária brasileira.

Em *Os Cem*, Jac percebeu que o valor das cédulas de cem cruzeiros era inferior ao do papel em que eram impressas. Comprou, então, 70.000 notas usadas em agências de ônibus e passou a furá-las.

Separou as notas grafitadas por temas (política, sexo, religião) e, desdobrando o dinheiro em várias séries, criou quadros, esculturas, objetos e até um confete de dinheiro, que é uma síntese da proposta. Em *Pulmão*, apelidado por Jac de “escatologia industrial tabagista”, ela guardou as embalagens de 1.500 maços de Marlboro, que fumou durante três anos, transformando todos os elementos do invólucro – o celofane, o selo e o papel laminado – em obras de arte.

“Acho que ela é um dos bons valores da sua geração, ela faz um trabalho inteligente e com referências à história da arte”, diz o artista carioca Cildo Meirelles, 41 anos. De fato, Jac reconhece a esparsa influência subversiva do dadaísmo e de Marcel Duchamp, assim como do alemão Joseph Beuys, mas não se sente fazendo parte de nenhuma turma. “O fazer de sua obra é meio na contramão, de forma isolada dos artistas de sua geração”, comenta o escultor José Resende, 44 anos, que acrescenta: “Ela brigou por uma produção inteligente, diversa da ação espontânea e pouco reflexiva que surgiu nesta década. Sinto que, agora, Jac busca a definição de uma poética própria”.

Para destacar este singular perfil de Jac Leirner, o crítico Casimiro Xavier de Mendonça usa a imagem de um pêndulo entre a reflexão e a intuição. “Ela conseguiu um espaço original, ela reflete, o que pode dar rápida solidez a sua obra”, observa. Um comentário que não impede uma colega de sua geração, a artista Leda Catunda, também de 28 anos, de tecer rasgados elogios a essa reflexão. “Ao recriar os objetos, Jac faz um trabalho muito rico, super-interessante e talentoso”, diz Leda.

#### Um Palavra Amiga

“Jac Leirner, já que Leirner chega na esquina com as esquinas nos bolsos, quando aberto, tal bandeja se equilibram. No ar, endurecido a sua lâmina de punhal. Trazendo para o ar as visíveis consíguas. Lezama Lima retificado pelo amigo Tunga para Jac”.

#### Mapa Astral

A artista plástica Jac Leirner nasceu no dia 4 de julho de 1961, em São Paulo, aos cinquenta minutos. Sem saber de quem se tratava, o astrólogo Pedro Tornaghi traçou seu mapa astral: “É Câncer com ascendente em Áries e Lua em Peixes. Dois signos de água e um de fogo. Sendo água o elemento emocional e fogo o impulsivo, tem tendência a compulsão emocional. Pessoa de inspiração e sensibilidade, aprende com facilidade, sendo capaz de compreensão profunda. Com forte talento sonhador e extrema capacidade de dedicação profissional, trabalhar é o que pode colocá-la na terra e adequá-la à realidade. Tem enorme talento, mas muita dificuldade de dimensionar esta sua energia e de levar seus projetos até o fim. Pode levantar idéias geniais, com entusiasmo, mas pode deixá-las se dissolverem no ar”.

---

#### **Independência ou Arte – A briga do pintor Hilton Berredo com seu marchand agita as galerias (24/ 03/ 1991, Sérgio Garcia, páginas 22-23).**

Dias atrás, o mercado de arte contemporânea saiu do marasmo em que foi jogado desde a implantação do Plano Collor, em março do ano passado. A agitação não passou pelas galerias, que continuam desertas. O que esquentou o panorama artístico do Rio foi o anúncio da separação de Hilton Berredo do marchand Thomas Cohn. “As nossas divergências eram muitas”, diz o pintor. Um dos expoentes da Geração 80, um grupo de novos pintores e escultores que reúne gente do quilate de Daniel Senise e Luiz Pizarro, Berredo há tempos vinha se digladiando com a forma da política de internacionalização da arte brasileira promovida pelo marchand. “O Cohn fica exportando a produção nacional, mas o que aparentemente parece positivo acaba sendo ruim, porque o artista perde o controle do valor de sua obra”, diz Berredo, que agora pretende expor suas obras em galerias de

menor expressão e escapar ao cabresto dos marchands.

Mais do que uma manifestação de rebeldia, a decisão de Berredo de pôr fim a um relacionamento profissional que já durava seis anos coloca em evidência duas questões do mercado brasileiro de artes plásticas que são muito mais que rascunhos superficiais sobre tela virgem. A primeira, porque desvenda o grau de dependência de pintores e escultores à figura do marchand. A segunda, porque abre a perspectiva de uma maior liberdade do artista para aquilo pelo qual ele está incluído nesta categoria profissional: fazer arte.

“Não há como fugir do marchand se o artista quiser viver apenas do seu trabalho”, confessa Sálvio Daré, contratado da galeria Saramenha. “O acesso do jovem artista ao mercado depende das galerias”, endossa José Roberto Arruda, marchand de Daré, que, em 1978, se juntou ao irmão Victor para dar um passo à frente na vida de simples colecionador de obras de arte e criou a Saramenha. Antes da crise iniciada no ano passado, a galeria chegou a ter mais de 20 artistas contratados – cartel hoje reduzido a menos de uma dezena.

Anjo ou Demônio. De uma ponta a outra do mercado, a imagem do marchand pode variar de anjo da guarda a demônio. Independente do ponto de vista, porém, o certo é que há muito eles deixaram de ser apenas mercadores de arte. “ Nossa função é abrir espaços para o artista, além de orientar e aconselhar os compradores”, resume Thomas Cohn, dono da galeria de Ipanema que leva seu nome. O agente Paulo Fernandes, uma espécie de marchand sem galeria, vai mais além. “O marchand, assim como o comprador, é co-autor da obra de arte”. Não chega a ser um exagero, pelo menos neste caso: diariamente, é ele quem visita os clientes, busca patrocínios para livros e catálogos e planeja exposições. “É assim que o artista vende”, receita Fernandes.

Em época de crise, como a de agora, nem assim vende. É quando a dependência do artista ao poder do marchand aparece ainda com maior nitidez. Principalmente depois do fechamento de galerias institucionais, como a do Centro Empresarial Rio, que serviam de vitrine para os artistas jovens e de veio para os marchands, que garimpavam ali novos talentos. Sem elas, a saída do jovem artista é bater direto na porta de um marchand para tentar seu lugar ao sol. Num quadro borrado por uma recessão capaz de fazer o mercado de arte amargar uma redução de 50% no volume de obras vendidas em relação ao ano passado, que já não foi grande coisa, mesmo esse contato tem despencado em queda livre. “Os novatos estão desanimados”, constata Cohn.

Nem todos. Recém-chegado da Espanha, onde foi o único brasileiro, apesar de nascido na Alemanha, com estande na Arco – importante feira de arte contemporânea em Madri –, Thomas Cohn voltou com a bagagem mais leve. Ele deixou lá um quadro de Adriana Varejão, comprado por cerca de U\$\$ 10 mil. “Em época de recessão, a única saída para o artista contemporâneo brasileiro é o mercado exterior”, exulta a jovem pintora. Trata-se, porém, de uma faca de dois gumes. Para equiparar os preços da arte nacional aos do mercado internacional, onde o trabalho de qualquer iniciante vale mais de U\$\$ 10 mil, o marchand geralmente supervaloriza as obras. Transpostos para o mercado brasileiro, os U\$\$ 10 mil pagos pela tela da novata Adriana Varejão equivalem, por exemplo, a uma obra com a assinatura renomada de um Rubens Gerchman.

Coragem. “Se o artista não alcança sucesso lá fora, quando volta ao Brasil fica com o preço de seus quadros defasados. E o pior é que não há como baixar essa cotação de exportação”, avisa Hilton Berredo. “Como se sentirá um comprador que tenha adquirido a tela de um pintor por U\$\$ 15 mil e dois anos depois descobrir esse mesmo artista vendendo obras por U\$\$ 2 mil?”. Esse problema não parece perturbar Adriana Varejão, muito menos Thomas Cohn, o único marchand carioca que exporta arte contemporânea. “Quem trabalha com o Cohn tem que ter coragem e auto-confiança”.

Além de um bom acordo. Os tratos com marchands são invariavelmente tão variados quanto pinacoteca de novo rico. O mais comum é a entrega de obras em consignação a uma galeria. Em caso de venda do trabalho, o marchand fica com algo em torno de 33% a 50% do valor pago. Quando a época é de abundância, o galerista costuma comprar as obras do artista que serão expostas e,

dependendo do sucesso, conseguir uma valorização de até 1.000% do dinheiro empregado. O pagamento de salários em troca de um determinado número de obras é outro acordo corriqueiro em tempos de *vacas gordas*.

Os termos variam em muitos sentidos, menos num: a exclusividade que o marchand exige do artista. “Nossos contratados estão proibidos de vender obras no Rio”, confirma José Roberto Arruda. “Não faz sentido você ter um concorrente dentro do seu próprio estado”, endossa Cohn. “Em nome da ética, o artista tem que comunicar ao marchand sobre vendas no ateliê”, ensina Ana Paes Barreto, a caçula dos galeristas cariocas, dona da 110 Arte Contemporânea.

Foram situações como essas que criaram embaraços para o pintor Berredo. “Eu não podia sequer fazer uma obra para doar a um amigo. Tinha que vende-la ao Cohn”, diz o pintor. “Prefiro eu mesmo negociar as minhas obras”, avisa o escultor Ascânio MMM, que só tem galerista em Portugal e é um dos pioneiros na produção de arte livre da camisa de força dos marchands. “O artista não está morto para o mundo sem marchand”, reforça Cristina Canalle, outra representante da Geração 80.

---

**O Marchand da ‘Nova Arte’ – Jay Jopling circula por galerias brasileiras e elogia Zerbini e Barrão** (11/ 08/ 1993, Márcia Fortes, página 8).

Jay Jopling, o marchand e galerista inglês está visitando o Brasil. “De férias, absolutamente”, garantiu Jopling no Hotel Internacional Rio. O marchand, que tem apenas 30 anos e está à frente da chamada “nova arte inglesa”, representando artistas como Damien Hirst e Marc Quinn (os dois jovens ingleses mais comentados no mercado internacional de arte), partiu no domingo para o sul da Bahia, onde estará colecionando apenas novas sardas durante esta semana. Depois, volta ao Rio por mais alguns dias, antes de pegar o avião e retomar o dia-a-dia na sua nova galeria, a White Cube, que exhibe no momento o minimalismo *cool* das esculturas do jovem artista Marcus Taylor.

Jopling aterrissou no Rio há 10 dias e, apesar das férias, já andou perambulando pelo mundo da arte brasileira: na quinta-feira passada, esteve no jantar que o galerista Macantanio Vilaça ofereceu, em São Paulo, ao artista plástico Luiz Zerbini e sua mulher, a atriz Regina Casé. O marchand conversou com o artista carioca Barrão, com os paulistas Jac Leirner e José Resende, e com o diretor da Bienal de São Paulo, Nelson Aguilar. Jopling foi também visitar o MASP, e considerou “surreal, definitivamente original” a maneira que o museu exhibe sua coleção permanente, em chapas de vidro. No Rio, Jopling falou ao JORNAL DO BRASIL.

- O que você veio fazer no Brasil?

- Vim de férias, para me encontrar com amigos, aproveitar o sol que a gente nunca tem em Londres e ver um pouco da arte local. Os brasileiros são as pessoas mais felizes e *sexies* do mundo. Também começo a apreciar a música brasileira. Fui apresentado ao Caetano Veloso em Londres, e adorei descobrir a música suave de João Gilberto.

- Você conhece a arte brasileira?

- Muito pouco. Existe muito pouco diálogo, em termos de exposições, com a cultura contemporânea da América do Sul, pelo menos na Europa. Conheço o trabalho de Jac Leirner, de que gosto muito. Tem intimidade e universalidade, apresentadas de uma maneira escultórica formal. Vi em São Paulo a exposição do Zerbini, bastante intrigante. O modo dele de pintar é muito inovador, usando tinta acrílica como se fosse aquarela. E conheci o Barrão, que me pareceu charmosíssimo. O único trabalho que vi dele era muito espirituoso.

- Você tem planos de trabalhar com o Brasil?

- Quero mostrar meus artistas no Brasil, e gosto de pensar que levarei alguns artistas brasileiros para Londres, para fazer projetos específicos na White Cube, num futuro próximo. Acho que os artistas brasileiros vão saborear a oportunidade de estabelecer um diálogo com artistas da Europa e dos EUA.

- A obra desses artistas brasileiros é muito diferente do tipo de arte com que você trabalha...

- Todos os artistas têm preocupações diferentes, lidam com questões distintas. Mas quando olho para uma obra de arte, tento não manter nenhum preconceito. Sou interessado em arte sobre a vida, arte que me força a olhar o mundo de uma maneira diferente. Os trabalhos de Damien Hirst e Marc Quinn, por exemplo, não têm medo de lidar com os temas da vida e da morte. Dizem que Damien é obcecado com a morte, mas ele é um artista que abraça as contradições da vida, e uma das contradições mais básicas é a de que vamos terminar mortos. Gosto da arte dele porque ele não é didático, não tenta explicar nossa existência, mas atrai nossa atenção para os paradoxos da vida.

- Damien é um dos artistas mais polêmicos da atualidade. A vaca cortada ao meio, na Bienal de Veneza, o tubarão que o colecionador Charles Saatchi comprou, ambos animais reais imersos em tanques de formol, causaram enorme sensação. Como você conheceu Damien?

- Nos conhecemos em um bar. Lá pelo final da noite bêbada, ele veio para mim e disse: "Você sabe o que eu mais gosto na vida?" Eu disse: "Não, me diga." E ele respondeu: "Tudo." No dia seguinte, começamos a trabalhar juntos.

- Qual é o seu critério para decidir investir em um artista?

- Eu vejo muita arte todo dia. Recebo, por semana, slides de 40 ou 50 artistas de todo o mundo. Se algum atrai minha atenção, faço uma visita ao atelier. Também vejo as exposições de formatura das faculdades de belas artes. Mas, em quatro anos, só escolhi representar cinco artistas. Damien Hirst, Marc Quinn e Marcus Taylor já estão internacionalmente estabelecidos. Espero que os dois mais jovens, Gavin Turk e Itai Doron, sigam o mesmo caminho. Prefiro trabalhar com espaços independentes para cada exposição, dependendo do tamanho e da natureza de cada projeto. Já apresentei arte em uma fábrica no subúrbio de Londres, em uma casa antiga em Manhattan, em um apartamento com vista para o rio Tâmisa etc. Assim, os artistas apresentam suas idéias da melhor maneira possível, sem as restrições formais de uma galeria.

- Por que então a White Cube?

Porque a responsabilidade de um *art dealer* para com seus artistas é, primeiro, apresentar a arte da maneira mais perfeita possível e, depois, vender o trabalho. Abrindo uma galeria no centro de Londres, ao lado da casa de leilões Christie's, ganhei muito mais tráfego de colecionadores. Vendo mais. E sinto que, mais e mais, os colecionadores e curadores internacionais estão reconhecendo que Londres está produzindo a mais excitante nova arte no mundo atualmente. Com a White Cube, mantenho um contínuo programa de exposições e vendas, mas vou continuar a organizar mostras em espaços independentes, como a recente instalação que apresentei, de Itai Doron, recriando um cenário de filme B de ficção científica em um galpão do tamanho de um campo de futebol oficial.

---

**Lista Deixa Dois de Fora** (10/ 02/ 1994, Paulo Reis, Caderno B, página 06).

Pelas declarações do curador Nelson Aguilar, a 22ª Bienal Internacional de São Paulo, a se realizar

em outubro, caminha para “a explosão do suporte tradicional”. Questões de espaço, intenção e finalidade são os fundamentos que regem as obras atuais. Não por acaso, as homenagens serão para Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel, identificando-os como o começo da arte contemporânea brasileira.

Também a escolha dos artistas internacionais participantes – Robert Rauschenberg, Goran Petercol, Richard Long, Per Kirbey e Jesus Soto – deveu-se, de acordo com o curador, a algumas coincidências históricas. A lista, anunciada juntamente com a participação brasileira, confirma a vocação da mostra de reunir artistas mais ligados aos movimentos contemporâneos. Iberê Camargo, Tunga, Antonio Dias, Ivens Machado, Tunga, Saint-Clair Semin, Paulo Pasta, Rosângela Rennó e Fernanda Gomes trabalham, de formas diferentes, questões de materialidade em suas obras. Mesmo a *clássica* pintura receberá um tratamento diferenciado nessa Bienal. Os organizadores pretendem apresentar trabalhos, nessa área, menos preocupados com abstração ou figuração e mais com a transfiguração pictórica.

A relação dos participantes brasileiros traz uma grata surpresa. A inclusão de Fernanda Gomes, uma jovem artista – pode ser considerada uma artista dos anos 90 – já bastante respeitada por antigas e novas gerações. Trabalhando com intervenção, normalmente utilizando tudo o que encontra no espaço em que intervém, Fernanda constrói um pensamento plástico extremamente contemporâneo.

Se a questão fundamental da Bienal é o suporte e se a curadoria resolveu localizar Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel como os *iniciadores* da arte contemporânea brasileira, ainda ficaram faltando Amilcar de Castro e Manfredo Souzanetto, que deram uma enorme contribuição para a compreensão da passagem entre a bi e a tridimensionalidade.

---

**Na Fila para Ser Novo – Artistas, curadores e galeristas discutem o difícil caminho dos iniciantes até a primeira exposição** (19/ 03/ 2000, Ana cecília Martins e Gilberto Abreu, Caderno B, capa e página 02).

Então o sujeito decide ser artista e ocupa um cômodo da casa com suas idéias para o que, um dia, poderá ser arte. Chama os amigos, mostra esboços. Na maioria dos casos, a chance de que um especialista e descobridor bata à porta é remota. É a hora da fita demo, da edição caseira, do vídeo experimental. Mas se a escolha foi nas artes visuais, a saída é encarar a imensa e extenuante peneira da primeira exposição coletiva, do salão de novos, da mostra de novíssimos. Num mercado onde os limites para a criação são cada vez menores, o desafio é abrir o caminho. Pavimentá-lo é só o segundo problema.

Com o fim dos salões Carioca e Nacional de Artes Plásticas e com a transferência para Brasília do Salão Macunaíma, o caminho das pedras para os artistas plásticos em início de carreira no Rio ficou ainda mais estreito. Mas continuam firmes as exposições de novos nomes em galerias. E a peneira institucional mostra seus resultados. No currículo de grandes artistas brasileiros quase sempre se encontra o primeiro carimbo dado por salões de arte e exposições dirigidas aos novatos. Na fila para o reconhecimento, os talentos ainda incipientes torcem para que a participação em mostras como a *18 Novos*, que será aberta amanhã, no Sesc de Copacabana, seja a chance de entrar no mercado.

Criador do projeto 18 Novos em 1998, o curador Marcelo Frazão é responsável por parte dessa garimpagem. Há três anos, ele visita escolas de arte e ateliês em busca de revelações. “Um currículo de artista vai ficar sempre em branco se não dermos a ele a primeira oportunidade”, afirma.

A artista plástica Dora Basílio sabe disso desde os anos 80, quando abriu as portas da Galeria Contemporânea, no Leblon para os novos. No começo dos anos 90, passou a fazer o mesmo no

Parque Lage. “Esse início de carreira é quando muitos se perdem. Os que sobrevivem a tantas dificuldades têm uma crença profunda na arte”, diz Dora, que revelou nomes como Alexandre da Costa e Lia do Rio.

Marcelo Catalano, 32 anos, um dos novos do Sesc este ano, foi parar na arte com aulas no Parque Lage, em 1998, para exorcizar um divórcio. “A arte era uma catarse”, diz. Um ano mais tarde a coisa ficou mais séria: recebeu o Prêmio Heineken Arte, no Museu da República o que lhe rendeu prestígio e dinheiro – reinvestido em material.

Elisa Landa, outra promessa do Sesc, define a hora de passar na peneira. “É realmente uma mudança muito grande sair de uma pintura solitária e caseira. Não sei o que as pessoas vão achar do trabalho”, diz ela, que no dia 4 monta a primeira individual na Galeria Cândido Mendes, no Centro.

E vale tudo para continuar entre os novos. O grupo de escultores G-7, formado por Cecília Cotrim, Dalila, Erysmar, Lury Coutinho, Rosa Martignoni e W. Palumbo, se reuniu na primeira edição do *Novos*, há três anos, para desenvolver um trabalho diferente: eles criaram uma única peça a 14 mãos. “Já tivemos nosso batismo, mas precisamos continuar juntos. Assim temos mais força”, diz Lury Coutinho. O G-7 está até o dia 12 de maio no Espaço Cultural dos Correios.

“Sempre rejeitei os salões de arte. O reconhecimento no meu caso bateu à minha porta”, diz Edson Barros, pescado pelo Rumos Visuais – projeto do Itaú Cultural que mapeia a nova produção nacional – depois de oito anos no anonimato. “Agora recebo convites”, diz o pernambucano que já tem obras no acervo da Casa Triângulo, em São Paulo. “Mas ainda não penso em vender, porque vídeo-instalação é pouco comercial. O reconhecimento já me satisfaz”, diz Edson.

O jovem pintor Fabio Faria, 26 anos, também experimentou o doce sabor do reconhecimento artístico. No ano passado teve uma obra selecionada para o 6º Salão da Bahia e para o projeto *Portas Abertas*, lançado pelo galerista Thomas Cohn com objetivo de revelar novos nomes. Na última sexta-feira, o artista inaugurou sua primeira individual na galeria. Responsável pelas primeiras exposições de Leda Catunda, Edgard de Souza, Adriana Varejão e Lia Menna Barreto nos anos 80, Thomas sintetiza a idéia: “O *Portas Abertas* possibilita aos que nunca fizeram uma exposição não só realizem uma individual, mas também terem suas obras expostas em feiras internacionais de arte”, explica o galerista, que também lançou nomes como Félix Bressan e Beth Moisés.

No segundo semestre, mais promessas na mostra *Novíssimos* do Ibeu. Um dos mais tradicionais salões para a mostra de novos talentos, o *Novíssimos* é também um dos mais concorridos. Lançado em 1962, já revelou nomes como Anna Bella Geiger e Ascânio MMM. Helen Pomposelli participou da mostra em 1994 e, em seguida, apresentou suas colagens em uma individual do Museu Nacional de Belas Artes. Apenas quatro anos depois veio sua primeira individual no exterior, no Centro Franco-Brasileiro, em Paris. Em 1996, a curadora Esther Emílio Carlos convidou para a mostra do Ibeu o então obscuro Rodrigo Saad, hoje conhecido como Cabelo. “Mostramos a arte de Cabelo um ano antes de sua seleção para a Documenta de Kassel, na Alemanha”, comemora a curadora.

Nomes como Jefferson Svoboda, Walter Goldfarb, Lígia Teixeira, Ana Durães, Pedro Pelegrino, Márcia X, Sálvio Daré, Leila Danzinger e Otávio Avancini também foram lançados no mercado através da mostra do Ibeu. “Os novíssimos são os que ainda não estão no mercado, apesar do trabalho de qualidade. Não nos importa se vêm da Escola de Artes Visuais ou da Escola de Belas Artes”, diz Glória Howard, diretora da galeria.

Mas participar de uma mostra de novos artistas não é garantia de sucesso. “Setenta por cento dos artistas que passaram pelas duas edições do 18 Novos ainda estão trabalhando com arte, mas em todos os casos ainda é cedo para dizer quem vai dar certo ou não”, avalia Frazão.

## Uma Peneira Cada Vez Mais Fina

Garimpar novos nomes não é uma tarefa das mais fáceis. Os críticos Fernando Cocchiarale, Daniela Bousso e Angélica de Moraes, curadores do projeto Rumos Visuais, tinham nas mãos 1576 portfólios para avaliar e 84 artistas para escolher, depois de um ano de trabalho visitando ateliês, escolas de arte e recebendo portfólios. “Se desses 84 sobreviverem 15 para a história, já fizemos muito”, diz Cocchiarale.

Para chegar aos 18 embriões deste ano, Marcelo Frazão, do Sesc, teve de avaliar o portfólio de 159 artistas. O processo seletivo de uma exposição de novos nomes não exige currículo recheado, nem que o artista desembolse um tostão. “O que conta é uma certa maturidade no trabalho, o domínio técnico e a sensibilidade”, explica.

O processo seletivo do Ibeu é dos mais simples. O candidato deve encaminhar à instituição um portfólio que reúna currículo e reproduções fotográficas das obras, sejam, pinturas, esculturas, objetos ou gravuras. Somente no ano passado foram analisados mais de 140 portfólios. “Apenas 15 foram selecionados”, lembra Glória.

---

A Nova Geração Veio dos Salões – Revelados em seleções competitivas hoje podem valer até R\$ 25 mil

Na opinião de artistas que já passaram por salões e hoje são reconhecidos no circuito, a experiência é fundamental para dar uma vivência da obra de arte fora do ambiente em que foi produzida e uma dimensão de seu impacto junto ao observador, seja ele o público, o crítico ou, por sorte, o colecionador. O quesito prêmio é um capítulo à parte: com ele, o artista novo pode não apenas dar prosseguimento às pesquisas como ter uma primeira noção do quanto vale a sua obra.

Walter Goldfarb já pintava há cinco anos quando entrou pela primeira vez nos extintos salões Macunaíma e Carioca. “Foi quando percebi que minha obra já estava no caminho que intencionava”, lembra o artista, ex-Novíssimos em 1997. Ter participado dos salões deu a ele a visibilidade que precisava. “O Thomas me conheceu por causa de um salão e hoje trabalhamos juntos”, disse o artista, cuja obra hoje custa em torno de R\$ 25 mil.

Também revelada em salões, Rosana Palazyan diz que financeiramente os salões eram muito importantes para um jovem artista. “Não ganhava dinheiro com arte quando comecei a trabalhar e meu salário ia todo para desenvolver minha obra. O salão é bom também para os críticos poderem acompanhar, num único lugar, a criação daquele período”, avalia a artista, que fez no Salão Macunaíma a sua primeira individual. Naquela época, era tão nova no circuito que sequer tinha ideia do preço de sua obra, hoje avaliada entre os R\$ 10 e 20 mil.

A ausência de salões no Rio de Janeiro tem feito com que muitos artistas residentes na cidade migrem esporadicamente para o nordeste do país, onde acontece o Salão de Arte da Bahia, promovido pelo Museu de Arte Moderna, em Salvador. Além de reunir o melhor da produção contemporânea nacional, o salão edita um catálogo, premia em dinheiro os melhores trabalhos e incorpora as obras ao acervo da instituição.

Edgar Filho, do Museu de Arte Moderna da Bahia, é quem organiza o Salão de Arte da Bahia, com coordenação técnica de Adélia Xavier. O evento conta anualmente com a participação de críticos brasileiros e internacionais, como os franceses Jacques Leenhardt e Catherine David, curadora da 10ª Documenta de Kassel, e o português Alexandre Mello, de Lisboa.

Nomes já estabelecidos como Efrain Almeida, Maurício Ruiz, Rosana Palazyan, Brígida Baltar, Ricardo Ventura e Enrica Bernardelli, entre outros, já fizeram parte do salão baiano. “É uma seleção

rigorosa, porque o corpo de jurados é sempre atuante. Como tem um bom prêmio e um bom júri, o nível dos artistas é maior. O jovem artista que é selecionado pode encarar o salão como uma espécie de certificado de qualidade”, diz Efrain Almeida, que em 1995 recebeu o prêmio de aquisição no valor de R\$ 5 mil. Hoje, sua obra custa em média o dobro.

Premiado no Nacional de 1994, Maurício Ruiz sempre foi beneficiado pelos salões. Ganhou o segundo prêmio no Salão Carioca de 1992, o prêmio de aquisição do Museu de Arte Moderna da Bahia de 1997 e o prêmio Brasília Artes Visuais, onde todo mundo que entra tem a obra adquirida. “O problema do salão é o rigor, porque o trabalho às vezes tem que ser criado para um tema específico, que não necessariamente é o que o artista está fazendo no momento”, diz Ruiz.

---

#### Outros Artistas de Salão

- Brígida Baltar – Premiada no Salão Carioca de 1986, a artista tem presença constante em coletivas.
- Courtney Smith – Vivendo hoje nos Estados Unidos, a artista contratada da Galeria Camargo Villaça alcançou visibilidade participando dos salões Carioca e Nacional.
- Daniel Feingold – Ouro exemplo de artista que se mudou para Nova Iorque e surgiu em salões.
- Eliane Duarte – Premiada no Salão Nacional, é hoje um dos destaques do elenco da Galeria Anna Maria Niemeyer.
- Jarbas Lopes – Também revelado no Salão Carioca, quando este acontecia no Parque Lage, o artista ainda não obteve do mercado o devido reconhecimento.
- José Bechara – Fez salões Carioca e Nacional. Hoje é destaque na produção carioca.
- José Damasceno – Premiada nos salões Carioca em 93 e no Salão da Bahia em 97, é uma das promessas da Galeria Camargo Villaça.
- Raul Mourão – O trabalho começou a ter visibilidade a partir de um prêmio obtido no Salão Carioca. Presença constante em coletivas.
- Rosana Palazyan – Premiada no Salão Nacional de 1993, abriu dois anos depois sua primeira individual na Galeria Thomas Cohn.

---

**Criando em *Bytes e Pixels* – Artista apresenta infogravuras em mostra na 508 Sul** (08/ 11/ 2003, João Paulo Gomes, D8).

Na arte de Cirilo Quartim, pincel, tela e tinta dão lugar aos *bytes* e *pixels* no monitor de um computador. O resultado das experiências eletrônicas do jovem artista brasileiro pode ser visto na exposição *Olhômetro*, que fica até o dia 16, na praça central do Espaço Cultural Renato Russo, na 508 sul.

A mostra recebe dez obras que Cirilo chama de infogravuras – peças originadas na tela do computador, em programas como o Corel Draw, e depois impressas em superfícies com mais de 1,20 m de largura.

Segundo ele, o interesse pela mistura entre arte e informática surgiu na adolescência, quando começou a conhecer e brincar com programas de desenho e manipulação visual no computador. O interesse cresceu quando entrou para o curso de Artes Plásticas, na Universidade de Brasília, e começou a ter aulas de arte eletrônica.

Apesar de já ter transitado pela escultura e pintura em acrílico, Cirilo gosta mesmo é de explorar novas técnicas que se utilizem da informática. Segundo ele, uma das vantagens do método eletrônico está na facilidade que se tem para testar o uso de uma gama de cores bastante ampla.

- Além disso, eu não fico sujo de tinta – brinca.

Nas obras que compõem a exposição, o que chama a atenção é o uso de cores fortes e chapadas para criar sensações de volume e profundidade na composição. Além disso, o artista usa formas conhecidas para criar paisagens ambíguas, quase surreais, que ficam entre o figurativo e o abstrato.

Deixando o *mouse* de lado, Cirilo resolveu pegar no pincel para transportar uma das infogravuras para a fachada de 110 m<sup>2</sup> do Espaço Cultural, na Avenida W3. Durante os sete dias de trabalho, debaixo de sol e chuva, os amigos apareceram para ajudar, carregando escadas e tintas. O processo foi registrado em vídeo e em fotografias, já disponíveis na página do artista na internet ([www.olhometro.cjb.net](http://www.olhometro.cjb.net)).

- Queria trazer a arte para fora da galeria e mostrar que pode-se conseguir o mesmo efeito à mão livre – explica.

### **O Fenômeno das Coisas Mundanas – Felipe Barbosa, destaque da nova geração, atrai a atenção de colecionadores ilustres** (12/10/2008, Clara Passi, Caderno B, página 2).

O fotógrafo Mario Testino, o colecionador de arte Gilberto Chateaubriand, o banqueiro José Olympio Pereira, a socialite Andrea Dellal, o presidente da empresa petrolífera Mariano Marcondes Ferraz e a prestigiosa coleção Cisneros, da Venezuela – a maior coleção de arte da América Latina – já têm os seus. Galerias em Nova York e em Lisboa, assim como a paulistana Casa Triângulo, as cariocas Laura Marsiaj, em Ipanema, e a Arte em Dobro, no Leblon, se apressam em comprar seu passe. O alvo de apostas desde que despontou em coletivas organizadas no Paço Imperial e no MAM em 2002 é o niteroiense Felipe Barbosa, de 30 anos. Prestes a enviar trabalhos para a Latin American Art Fair, em Nova York, e recém-chegado do Japão, onde participou de uma coletiva, Barbosa expõe 10 de seus mais recentes objetos a partir de quarta-feira, dia 16, na mostra *Condomínio*, na Arte em Dobro.

O nome da mostra faz alusão ao modo como o artista empilhou casas de passarinho de MDF, compradas de um marceneiro e pintadas com tinta acrílica, ao modo dos conjuntos habitacionais dos centros urbanos. Uma das peças, com referências sutis à geometria de Volpi, chama-se Casa de João; casas de João de Barro acrescidas de um “segundo andar”, um *puxadinho* de argila, com um minitanque e varanda.

O humor, a simplicidade desconcertante de seus trabalhos e o fascínio por coisas cotidianas que dão cor a esta fase acompanham Barbosa desde os primórdios e despertam interesse de compradores e curadores ilustres.

- Quis questionar a forma como o ser humano impõe sua noção de conforto e moradia ao animal – explica. – A casa que o dono monta para um cachorro tem o mesmo formato que a de uma pessoa. A de um passarinho, que, na natureza, não passa de um amontoado de palha, o homem constrói imitando as da cidade e a coloca sobre uma árvore.

Com influência pop – de quadrinhos, música (“resquícius de adolescência”) – e preocupação com o rigor geométrico, Barbosa alcançou fama com objetos como um homem-bomba feito de bombinhas de São João e um urso de pelúcia revestido com 200 mil estalinhos. A série de bolas de futebol, desde

2004, a mais bem cotada entre os famosos, consiste em bolas de várias cores abertas e remodeladas. O método de trabalho de Barbosa tem a premissa de sempre respeitar a essência do material. Quer atingir um grau máximo de economia visual num objeto simples, mas que subliminarmente guarda poética e complexidade artística.

- Felipe é um estudioso, não tem ansiedade de vender. Nunca pediu para apresentá-lo a colecionadores – comenta Luciana Carvalho, galerista da Arte em Dobro, que escolheu levar a série de bolas para a feira de arte em Nova York. – Ele nem gosta de futebol, mas é atraído pelo formato dos gomos hexagonais que encaixam perfeitamente.

As obras mais caras do artista, revela ela, chegam à marca dos R\$ 28 mil. Sem pistolão, filho de médico e professora de literatura e formado há apenas sete anos em pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Barbosa foi agraciado com uma bolsa de estudos em Madri durante a faculdade. Tão logo se formou, participou do projeto Rumos Visuais, do Itaú Cultural, antes de ganhar mais uma bolsa para estudar em Paris. Saiu da UFRJ com diploma nas mãos e aliança nos dedos: casou-se com a também artista plástica Rosana Ricalde, com quem divide um ateliê em Santa Teresa.

- Antes de expor no MAM (na exposição anual das novas aquisições de Gilberto Chateaubriand) e no Paço, em 2002, já tinha um trabalho amadurecido. Vendia no ateliê, as pessoas se viravam para achar meu telefone. Quando a galeria Laura Marsiaj me procurou, em 2003, já entrei com alguns trabalhos esgotados.

Barbosa não consegue explicar como um jovem artista egresso da faculdade, como tantos outros, consegue furar a casca de um circuito, à primeira vista, insular e impenetrável.

- Artistas têm diversas estratégias. Só conheço o trabalho. Diploma não garante nada. Tenho muito foco, nunca tive emprego, sempre vivi de arte pelas beiradas, não necessariamente de vender obras – conta o ex-assistente do ateliê de Carlos Zílio, que hoje gerencia funcionários em seu próprio ateliê.

Apesar da crise institucional por que passam os museus e centros culturais, Barbosa avalia com otimismo o panorama para novatos. O circuito, diz ele, é muito amplo, não faltam prêmios, salões, projetos alternativos a serem explorados e galerias ávidas por novos talentos:

- O mais importante nas artes plásticas não é conseguir preços milionários em leilões ou figurar no ranking dos 10 mais. Legal é poder levar vida de artista, viajar para fora do país cinco, seis vezes por ano.

## | Referências Bibliográficas

ABRAMO, Helena (Org.). **Estação Juventude: Conceitos Fundamentais** – Ponto de Partida Para Uma Reflexão Sobre Políticas Públicas de Juventude. Brasília: Secretaria Nacional de Juventude, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário. O Movimento Modernista. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). **Mário de Andrade Hoje**. São Paulo: Editora Ensaio, 1990.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea** – Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Manoel. **Retrato do Artista Quando Coisa**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

BASBAUM, Ricardo. Amo os Artistas-Etc. In: MOURA, Rodrigo (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BECKER, Howard S. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, [1982] 2008.

BECKER, Howard S. e PESSIN, Alain. A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. In: **Art Worlds**. BECKER, Howard S. (Org.). Berkeley: University of California Press, [1982] 2008.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BERGER, P. L. & LUCKMAN, T. **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e Abusos da História Oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 183-191, 2006.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas** – Sobre a Teoria da Ação. Campinas/SP: Papyrus Editora, 2011.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. **O Amor pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e seu Público**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.

BUENO, Maria Lucia. O Mercado de Arte no Brasil em Meados do Século XX. In: BUENO, Maria

Lucia (org.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: SENAC São Paulo, pp. 75-95, 2012.

\_\_\_\_\_. A Condição de Artista Contemporâneo no Brasil - Entre a Universidade e o Mercado. In: QUEMIN, ALAIN e VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). **Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França**. OpenEdition Press, 2016.

BUREN, Daniel. Função do Ateliê. In: LOOCK, Ulrich (Org.). **Anarquitectura de Andre a Zittel**, Público/Fundação de Serralves, Porto, pp. 48-53, 2005. Disponível em: <[http://www.academia.edu/8736584/Daniel\\_Buren\\_-\\_A\\_Funcao\\_do\\_Atelie](http://www.academia.edu/8736584/Daniel_Buren_-_A_Funcao_do_Atelie)>. Acesso em: 26 de dezembro de 2017.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Lucio. Prefácio. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa, **Salão de 1931**. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

DA SILVA, Ítalo Mazzoni. “75° Aniversário do IBEU”. In: REINALDIM, Ivair e MACHADO, Renata Pinheiro (Orgs.). **Instituto Brasil-Estados Unidos, 1937-2012** - Uma Instituição e suas Histórias de Dedicção às Artes. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 2013.

DABUL, Lígia. **Um Percorso da Pintura** – A Produção de Identidades de Artista. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2001.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte** – A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DAHRENDORF, Ralf. **Class and Class Conflict in Industrial Society**. Stanford University Press, 1959.

DIJK, Teun A. Van. **Discurso e Contexto: Uma Abordagem Sociocognitiva**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção** – Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855-1985. São Paulo: Perspectiva, [1989] 2009.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. **Da Divisão do Trabalho Social**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Norbert. **Mozart – Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ERBER, Pedro R. **Breaching the Frame – The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan**. Califórnia: University of California Press, 2015.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 159-185.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso – Aula Inaugural no Collège de France Pronunciada em 02 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HABERMAS, Jürgen. Estruturas Sociais da Esfera Pública, in HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública – investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Presente, 1984.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: EDUSC, 2008.

\_\_\_\_\_. Como Tornar-se um Artista Contemporâneo. [Tradução: Daniela Stocco]. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, de OLIVEIRA, Cláudia, ROUCHOU, Jöelle e VELLOSO, Monica Pimenta (Orgs.). **Criações Compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014b.

INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS. **60 Obras Seleccionadas em 60 Anos com Muita Arte**. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1997.

\_\_\_\_\_. IBEU nas Artes Plásticas 60 anos - Começo e História. In: REINALDIM, Ivair e MACHADO, Renata Pinheiro (Orgs.). **Instituto Brasil-Estados Unidos, 1937-2012 - Uma Instituição e suas Histórias de Dedicção às Artes**. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. Disponível em: <[http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb\\_Norte.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_Norte.pdf)> e <[http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb\\_Sudeste.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_Sudeste.pdf)>. Acesso em 08 de Maio de 2017.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**. Tradução: Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999.

LAGNADO, Lisette. Bolsa Pampulha: O Meio e a Formação do Artista Hoje. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

LUZ, Angela Ancora. **Uma Breve História dos Salões de Arte** – Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. (Coleção: Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MANNHEIM, Karl. O Problema Sociológico das Gerações. In: FORACCHI, Marialice M. (Org.). **Karl Mannheim: Sociologia**. São Paulo: Ática, p. 67-95, 1982.

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MILLS, C. W. **A Imaginação Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURA, Rodrigo. Outras Lembranças da Pampulha. In: Museu de Arte da Pampulha (Org.). **Bolsa Pampulha 2013-2014**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

NUNES, Kamilla. **Espaços Autônomos de Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

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

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2005.

\_\_\_\_\_. Genealogias do Contemporâneo – Caminhos da Arte Brasileira. In: QUEMIN, ALAIN e VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). **Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França**. OpenEdition Press, 2016.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAIVA, Luciana. Sobre a (In)Formação dos Artistas nas Universidades: A Discussão sobre o Mercado de Arte e a Oposição entre Teoria e Prática. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.). **LONGITUDES: A Formação do Artista Contemporâneo no Brasil**. São Paulo: Funarte, 2014.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no Século XIX e Início do XX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Angela Ancora da (Orgs.). **História da Arte no Brasil: Textos de Síntese**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

QUEMIN, Alain. **Les Stars de l'Art Contemporain - Notoriété et Consécration Artistiques dans les Arts Visuels**. Paris: CNRS Éditions, 2013.

\_\_\_\_\_. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo. In: QUEMIN, ALAIN e VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). **Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França**. OpenEdition Press, 2016.

\_\_\_\_\_. The Sociology of Art. In: KORGEN, Kathleen Odell (Org.). **The Cambridge Handbook of Sociology** volume 2. Cambridge, Londres: Cambridge University Press, 2017.

RAMIRO, Mario. A Profissionalização do Artista ou o que Torna um Artista Profissional. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.). **LONGITUDES: A Formação do Artista Contemporâneo no Brasil**. São Paulo: Funarte, 2014.

REIS, Paulo e PRADILLA, Ileana. “IBEU nas Artes Plásticas 60 anos - Começo e História”. In: REINALDIM, Ivair e MACHADO, Renata Pinheiro (Orgs.). **Instituto Brasil-Estados Unidos, 1937-2012 - Uma Instituição e suas Histórias de Dedicção às Artes**. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 2013.

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. **Conversas com Curadores e Críticos de Arte**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a Memória do Futuro – Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.

SENNETT, Richard. **Autoridade**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Memórias Insuspeitas de uma Artista Brasileira: Julieta de França e a Escrita de Si. In: BARON, Lia; REIS, Nara (Orgs.). **Julieta de França – Lembrança de Minha Carreira Artística**. Rio de Janeiro: Coletiva Projetos Culturais, 2014.

\_\_\_\_\_. **Modernismo no Brasil: Campos de Disputa**. In: BARCINSKI, Fabiana (Org.). **Sobre Arte Brasileira da Pré-História aos Anos 1960**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

SIMMEL, Georg. **Sociología: Estudios sobre las Formas de Socialización**. Madrid: Ediciones Castilla, 1977.

\_\_\_\_\_. **Questões Fundamentais da Sociologia: Indivíduo e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: Uma Biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

VASCONCELOS, Ana. Apontamentos para a construção de um programa Funarte de residências artísticas. In: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (Orgs.). **Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Novo Tempo Nova Temporalidade. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Nova Arte Nova**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

VELHO, Gilberto. Introdução. In: **Sociologia da Arte** volume 1. VELHO, Gilberto (Org.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

\_\_\_\_\_. **A Utopia Urbana**: Um Estudo de Antropologia Social. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

\_\_\_\_\_. Observando o Familiar. In: \_\_\_\_\_, **Individualismo e Cultura**: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **Mudança Provocada** – Passado e Futuro no Pensamento Sociológico Brasileiro. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro. In: BOTELHO, A., BASTOS, E.R., VILLAS BÔAS, G. (orgs). **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

\_\_\_\_\_. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana (Org.). **Sobre Arte Brasileira da Pré-História aos Anos 1960**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

\_\_\_\_\_. Pequena Memória de um Programa de Pesquisa em Sociologia da Arte. In: VILLAS BÔAS, Gláucia (Org.). **Um Vermelho Não É Um Vermelho**: Estudos Sociológicos sobre as Artes Visuais. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Economia e Sociedade**. Brasília: UNB, 1999, vol. 1.

\_\_\_\_\_. A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). **Max Weber**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

ZANINI, Walter. **Walter Zanini** – Escrituras Críticas. In: FREIRE, Cristina (Org.). \_\_\_\_\_. São Paulo: Annablume, 2013.

ZÍLIO, Carlos. Iberê Camargo: Um Episódio, Um Comentário e Algumas Considerações. In: Salzstein, Sônia (Org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

ZOLBERG, Vera. **Para uma Sociologia das Artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

## | Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes USP, São Paulo, 2007.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. **Arte Enquadrada e Gambiarra**: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (anos 80 e 90). Tese (Doutorado) – USP FFLCH-PPGAS, São Paulo, 2015.

CORPAS, Flavia. **Arthur Bispo do Rosario: Do Claustro Infinito à Instalação de um Nome.** Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia da PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2014.

FERREIRA, Daniela Stocco. **O Mercado Primário de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

FORMIGA, Tarcila Soares. **Instituto Brasil-Estados Unidos: Uma Experiência no Campo Artístico Carioca.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. **À Espera da Hora Plástica: O Percurso de Mário Pedrosa na Crítica de Arte Brasileira.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

Kiefer, Luísa Martins Waetge. **Jovem Artista: A Construção de um Duplo Mito.** Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

MARCONDES, Guilherme. **Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

MARTIN, Bénédicte. **L'Évaluation de la Qualité sur le Marché de l'Art Contemporain – Les Cas des Jeunes Artistes en Voie d'Insertion.** Tese (Doutorado), Departamento de Sciences Économiques da Université de Paris X-Nanterre, 2005.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Discursos e Práticas: A Institucionalização dos Coletivos de Artistas.** Dissertação (Mestrado), Programa Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ, 2014.

MORAES, Marcos José Santos de. **Residências Artísticas: Ambientes de Formação, Criação e Difusão.** Tese (Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2009.

PIMENTA, Melissa de Mattos. **“Ser Jovem” e “Ser Adulto”:** Identidades, Representações e Trajetórias. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2007.

PUCU, Izabela. **Arte como Trabalho (e Vice-Versa).** Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de pesquisa em História e Crítica de Arte da UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

TRINDADE, Mauro. **Transformação: A Crítica de Artes Visuais nos Jornais Cariocas nos anos 90.** Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RAMOS, Alexandre Dias. **A Função Social dos Vernissages no Campo da Arte.** Tese (Doutorado).

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

REINHEIMER, Patrícia. **A Singularidade como Regime de Grandeza**: Nação e Indivíduo como Valores no Discurso Artístico Brasileiro. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2008.

## | Referências de Periódicos

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de; GONÇALVES, Maria Lívia C. M. Ramos. Gabinete de Curiosidades: O Paradoxo das Maravilhas. **Educação: Teoria e Prática**, v. 2, n. 40, mai./ago., 2012.

ANDRADE, Isabela. Jovens Artistas Conquistam Espaços em Grandes Galerias da Cidade. **Correio Braziliense**, Brasília, 09 de maio de 2016. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/05/09/interna\\_diversao\\_arte,530960/jovens-artistas-conquistam-espacos-em-grandes-galerias-da-cidade.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/05/09/interna_diversao_arte,530960/jovens-artistas-conquistam-espacos-em-grandes-galerias-da-cidade.shtml)>. Acesso em 06 de janeiro de 2016.

AYALA, Walmir. Um Nôvo Pintor Mineiro. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de junho de 1968. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. O Diálogo Difícil. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 19 de agosto de 1973. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. O Impacto do Novo. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 22 de agosto de 1973. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

BARRETO, Umbelina. *Formação e Mudança em Artes Visuais na Contemporaneidade*. Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 8, n. 2, p. 104 - 117. – mai./ago. 2015.

BECKER, Howard S. A Dialogue on the Ideas of “world’ and “field” with Alain Pessin. **Sociological Forum** 21, p. 275–86, 2006.

BESADA, Antonio. Estamos Apresentando Nelson Porto Jovem e Promissor Artista Brasileiro. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, p. 03, 02 de dezembro de 1981. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

BORGES, Taynara. Anápolis Abre Suas Portas. **O Popular**, 27 de Julho de 2013. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/an%C3%A1polis-abre-suas-portas-1.364927>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

BOTTERO, Wendy e CROSSLEY, Nick. Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and Structures of Social Relations. **Cultural Sociology**, Inglaterra, v. 5, p. 99-119, 2011.

BUENO, Maria Lúcia. O Mercado de Arte de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e

Rio de Janeiro nos Anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, v. 20, n. 02, p. 377-402, 2005.

\_\_\_\_\_. Do Moderno ao Contemporâneo: Uma Perspectiva Sociológica da Modernidade nas Artes Plásticas. **Revista de Ciências Sociais**, v. 41, n. 01, 2010.

BUENO, M. L.; SANT'ANNA, S. M. P.; DABUL, L.. Sociologia da Arte: Breve Histórico da Construção de uma Disciplina. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 6, p. 266-289, 2018.

CADERNOS DO PROARQ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, vol. 12, 2008. Disponível em: [http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos\\_proarq/cadernos-proarq12.pdf](http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos_proarq/cadernos-proarq12.pdf)>. Acesso em 12 de julho de 2017.

CESAR, Marisa Flório. O Ateliê do Artista. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 16-29, 2002.

COMODO, Roberto. A Fada do Efêmero. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 05, 28 de outubro de 1989. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

COSTA RIBEIRO, Carlos Antonio. Desigualdades nas Transições para a Vida Adulta no Brasil (1996 e 2008). **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 433-473, 2014.

CYPRIANO, Fabio. Mostra no Rio Reúne Quantidade e Qualidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3011200820.htm>>. Acesso em 13 de janeiro de 2018.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 257-278, junho 2008.

**DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO**. PORTARIA MINISTERIAL N.º 388 – DE 18 DE AGOSTO DE 1944. Dispõe sobre o Salão Nacional de Belas Artes, em 1944. Rio de Janeiro, p. 27-28, 28 de agosto de 1944. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2484362/pg-27-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-28-08-1944>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

\_\_\_\_\_. DECRETO-LEI N.º 8.153 – DE 29 DE OUTUBRO DE 1945. Estabelece as bases de organização do Salão Nacional de Belas Artes, e dispõe sobre outras medidas de proteção às artes plásticas em todo o país. Rio de Janeiro, p. 01-03, 6 de novembro de 1945. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2550399/pg-2-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-06-11-1945/pdfView>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

FIORAVANTE, Celso. Documenta vê o Brasil de Hélio, Lygia, Tunga e Cabelo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 de junho de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/05/ilustrada/1.html>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

FISCHBERG, Josy. Nova Promessa no Mercado de Arte Contemporânea. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/nova-promessa-no-mercado-de-arte-contemporanea-20743645>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

FONSECA, Rui Pedro. Carreira, Arte Feminista e Mecenato: Uma Abordagem à Dimensão Econômica do Circuito Artístico Principal sob uma Perspectiva de Gênero. **Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP**, Porto, v. XXVI, p. 113-137, 2013.

FORTES, Márcia. O Marchand da 'Nova Arte'. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 11 de agosto de 1993. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

FORTUNA, Maria. Festa na Rua Inaugura Exposição da Gentil Carioca, no Centro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 2017. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/festa-na-rua-inaugura-exposicao-da-gentil-carioca-no-centro.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2017

GARCIA, Sérgio. Independência ou Arte. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 22-23, 24 de março de 1991. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

GOMES, João Paulo. Criando em *Bytes* e *Pixels*. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 08, 08 de novembro de 2003. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, p. 373-390, 2014a.

HEINICH, Nathalie e SHAPIRO, Roberta. Quando há Artificação? **Revista Sociedade e Estado**, v. 28, n. 01, jan./abr., 2013.

ISTOÉ DINHEIRO. O Homem que deu Asas para a Red Bull. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20101119/homem-que-deu-asas-para-red-bull/31210>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2018.

JOHNSON, Andrew. There's Never Been a Great Woman Artist. **The Independent**, Londres, 5 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/theres-never-been-a-great-woman-artist-860865.html>>. Acesso em 07 de Abril de 2017.

JORNAL DO BRASIL. Com Genaro de Carvalho a Tapeçaria Começa no Brasil. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 01, 28 de outubro de 1956. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

LAUS, Harry. O Jovem Antonio. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 05, 18 de dezembro de 1964. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

LUZ, Angela Ancora. Salões Oficiais de Arte no Brasil – Um Tema em Questão. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 13, 2006.

MANNHEIM, Karl. El Problema de las Generaciones. [Tradução: Ignacio Sánchez de la Yncera], **Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)**, n. 62, pp. 193-242, 1993.

MARCONDES, Guilherme. Autoridade e Discurso: Uma análise da trajetória de Mário Pedrosa. **Revista Habitus**: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 01, p. 62-79, agosto 2011.

\_\_\_\_\_. O que Representam os *Vernissages*. **Revista A!**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, p. 65-82, 2014b.

\_\_\_\_\_. Sobre o cotidiano da arte contemporânea: Os artistas e os editais. **Arquivos do CMD**, vol. 4, n° 1, 2016, disponível em: <<http://www.culturaememoria.com.br/revista/index.php/cmd/issue/view/Mem%C3%B3ria>>. Acesso em 12 de julho de 2017.

MARTINS, Ana Cecília; ABREU, Gilberto. Na Fila para Ser Novo. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 01-02, 19 de março de 2000. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

MOREL, Regina Lúcia de Moraes. Evaristo de Moraes Filho: Produto e Produtor da Universidade. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 05, n. 01, p. 299-314, 2015

NAVES, Rodrigo. Um Azar Histórico: Desencontros entre Moderno e Contemporâneo na Arte Brasileira. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 64, p. 5-21, nov. 2002.

NUNES, Brasilmar Ferreira e WELLER, Wivian. A Juventude no Contexto Social Contemporâneo. **Estudos de Sociologia**, Pernambuco, v. 9, n. 2, p. 43-57, 2003.

OLIVEIRA, Bárbara. Em Osso de Peixe, Raras e Estranhas Esculturas. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 06, 30 de outubro de 1984. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

O GLOBO. Os Luxos de Cabral e Adriana Anselmo. **O Globo**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/os-luxos-de-cabral-adriana-ancelmo-21121179>>. Acesso em 18 de janeiro de 2018.

PAIS, José Machado. A Construção Sociológica da Juventude — Alguns Contributos. **Análise Social**, v. XXV, p. 139-165, 1990.

PAPPÁMIKAIL, Lia. **Juventude(s), Autonomia e Sociologia**: Questionando Conceitos a Partir do Debate Acerca das Transições Para a Vida Adulta. **Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP**, Porto, v. XX, p. 395-410, 2010.

PASSI, Clara. O Fenômeno das Coisas Mundanas. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 12 de outubro de 2008. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

PEDROSA, Mário. Benjamin Silva, Jovem Pintor. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 08, 24 de abril de 1957. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

(<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. Krajcberg, Prêmio de nossa Pintura. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 06, 20 de novembro de 1957. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

\_\_\_\_\_. Os Projetos de Hélio Oiticica. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, p. 02, 25 de novembro de 1961. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

PÉQUIGNOT, Bruno. La Sociologie de l'Art et de la Culture en France: Un État des Lieux. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 1, p. 297-301, maio/ago. 2005.

PONTUAL, Jorge. Paulo Laender. **Jornal do Brasil**, Serviço, Rio de Janeiro, p. 06, 08 de dezembro de 1978. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

QUEMIN, Alain. The Impact of Nationality on the Contemporary Art Market. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 05, n. 03, p. 825-855, 2015.

REDAÇÃO. "Outras Notas". **DASARTES**, Rio de Janeiro, v. 51, agosto de 2016.

REIS, Paulo. Lista Deixa Dois de Fora. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 06, 10 de fevereiro de 1994. Acesso através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>).

RESENDE, José. Formação do Artista no Brasil. **ARS**, São Paulo, v.3, n.5, p. 22-29, 2005.

REVISTA SELECT. Abre Alas. **Revista Select**, São Paulo, 04 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.select.art.br/abre-alas-2/>>. Acesso em 17 de novembro de 2016.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Musealização, Crítica de Arte e o Exercício Experimental da Liberdade em Mário Pedrosa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, jul./dez., 2011.

\_\_\_\_\_; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi Miranda. Arte e Política: A Consolidação da Arte como Agente na Esfera Pública. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 07, n. 03, p. 825-849, 2017.

SCOTT, Joan. Genre: Une Catégorie Utile D'analyse Historique. Genève: **Cahiers du GRIF**, Paris, p. 125-153, 1988.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 50, p. 143-159, 2003.

\_\_\_\_\_. Souvenir de Ma Carrière Artistique. Uma Autobiografia de Julieta de França, Escultora Acadêmica Brasileira. **Anais do Museu Paulista**, v. 15, n. 1, p. 249-278, 2007.

\_\_\_\_\_. A Díficil Arte de Expor Mulheres Artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 375-388, 2011.

RACY, Sonia. Como a Cubana Mabel Poblet, que Participa da SP-Arte, Vê a Abertura do Mercado de seu País. **Estadão**, São Paulo, 09 de abril de 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/como-a-artista-cubana-mabel-poblet-que-participa-da-sp-arte-ve-a-abertura-do-mercado-de-seu-pais/>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

SCOVINO, Felipe. A Vontade Poética no Diálogo com os Bichos: O Ponto de Chegada de uma Arte Participativa no Brasil. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 27-35, 2003.

SHAPIRO, Roberta. O que é Artificação? In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, 2007.

STOCCO, Daniela. SP ARTE E ARTRIO: Duas Feiras de Arte no Brasil, Dois Perfis. **Arte y Sociedad Revista de Investigación**. Espanha, 2012.

TEIXEIRA, João Gabriel. Apresentação. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 1, p. 297-301, maio/ago. 2005.

TOKARNIA, Mariana. Após corte de verbas, CNPq tem recursos para pagar bolsas apenas até este mês. **EBC Agência Brasil**, 03 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2017-08/apos-corte-de-verbas-cnpq-tem-recursos-para-pagar-bolsas-ate-este>>, acesso em 12 de outubro de 2017.

TOURAI, Nathália. Conheça o Jovem Artista Andrey Rossi, uma das Promessas de Novos Talentos da Atualidade. **Guia da Semana**, São Paulo, 24 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/arte/noticia/conheca-o-jovem-artista-andrey-rossi-uma-das-promessas-de-novos-talentos-da-actualidade>>. Acesso em 06 de janeiro de 2016.

VILLAS BÔAS, Gláucia. Arte e Geopolítica: A Lógica das Interpretações. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 26, n. 03, p. 487-500, 2011.

\_\_\_\_\_. Change, Time and Sociology. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 06, n. 01, p. 111-128, 2016.

\_\_\_\_\_. Como a Arte (Contemporânea) se Apresenta? Sobre a Atualidade de *A Moldura* de Georg Simmel. **Revista Novos Rumos Sociológicos**, Pelotas, v. 5, n. 7, jan./jul, 2017.

VISITA DE S. M. E ALTEZAS IMPERIAES À ACADEMIA DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro, **Jornal do Comercio**, 13 de dezembro de 1840.

VOGEL, Carol. Colecionadores Britânicos Apostam em Jovem Artista Colombiano. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 de março de 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1430356-colecionadores-britanicos-apostam-em-jovem-artista-colombiano.shtml>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Oeiras (Portugal), n. 48, p. 115-121, maio de 2005. Disponível em:

<[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65292005000200008](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292005000200008)>.

Acesso em 07 março de 2018.

WELLER, Wivian. A Atualidade do Conceito de Gerações de Karl Mannheim. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 25, nº 2, pp. 205-224, mai./ago., 2010.

ZÍLIO, Carlos. Artista, Formação do Artista, Arte Moderna. **Revista do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ**. Rio de Janeiro, p. 73-78, 2º semestre, 1998.

ZOLBERG, Vera. Incerteza Estética como Novo Cânone: Os Obstáculos e as Oportunidades para a Teoria em Arte. Dossiê artes e humanidades. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, Seropédica, vol. 31, janeiro/junho, 2009.

\_\_\_\_\_. Outsider Art: From de Margins to the Center?. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 05, n. 02, p. 501-514, 2015.

### | Textos de Anais de Congressos

LOUZADA, Heloisa Olivi. VI JAC: Experimentação na Construção Institucional da História da Arte Contemporânea Brasileira Durante a Ditadura Militar. **VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP**, 2011.

LUZ, Angela Ancora da. A Escola Nacional de Belas Artes: Porões e Salas ou Modernidade e Tradição. **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte (CBHA)**, 2002.

PEQUENO DA SILVA, Fernanda. Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações. **Anais do 56º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Rio de Janeiro, p. 59-73. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda\\_pequeno\\_da\\_silva.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf)>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.

SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: **18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2009, Salvador. 18º Encontro da ANPAP: Transversalidades nas artes visuais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

### | Referências da Internet:

A GENTIL CARIOCA. Exposição Abre Alas 10. Disponível em <<http://agentilcarioca.com.br/exposicao/abre-alas-10/>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Regulamento Abre Alas 13. Disponível em <[https://gallery.mailchimp.com/370b5324ab78cd39fe357860f/files/ABRE\\_ALAS\\_13\\_outubro.2016.pdf](https://gallery.mailchimp.com/370b5324ab78cd39fe357860f/files/ABRE_ALAS_13_outubro.2016.pdf)>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

A HISTÓRIA DA \_RTE. Disponível em: <<http://historiada-rte.org/>>. Acesso em 07 de setembro de 2017.

ARRABAL, Jonas. Currículo do artista disponibilizado online. Disponível em: <<http://jonasarrabal.com/JONAS-ARRABAL-1>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca Digital. Ferramenta de pesquisa online. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso entre 07 e 16 de 2018.

BIENAL DE VENEZA. Leão de Prata. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/art/2017/awards-biennale-arte-2017>>. Acesso em 07 de janeiro de 2018.

BRASIL. CNE/CES nº 280/2007, aprovado em 6 de dezembro de 2007, que serviu como base para a criação das Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais, bacharelado e licenciatura. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces280\\_07.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2007/pces280_07.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais**, resolução nº 1, de 16 de janeiro de 2009. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2009/rces001\\_09.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2009/rces001_09.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

CACCURI, Vivian. TabomBass. Disponível em: <<http://viviancaccuri.net/TabomBass>>. Acesso em 26 de setembro de 2017.

\_\_\_\_\_. Currículo da artista disponibilizado online. Disponíveis em: <<http://agentilcarioca.com.br/artista/vivian-caccuri/?aba=curriculo>> e <<http://galerialeme.com/en/artist/vivian-caccuri/?section=bio>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

CISNEROS FONTANALS ART FOUNDATION. Cisneros Fontanals Art Foundation. Disponível em: <<https://www.cifo.org/index.php/collections/the-efc-collection>>. Acesso em 18 de janeiro de 2018.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. *Documento de Área: Área 11 - Artes/Música*. Brasília, Ministério da Educação. Disponível em: <[http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos\\_de\\_area\\_2017/11\\_arte\\_docarea\\_2016.pdf](http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/11_arte_docarea_2016.pdf)>. Acesso em 21 de Abril de 2017.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2013. Verbete do termo dedicação. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/dedica%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. Verbete do termo despertar. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/despertar>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. Verbete do termo guilda. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/guilda>>. Acesso em 25 de dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. Verbete do termo Juventude. Disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/juventude>>. Acesso em 20 de Abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Verbete do termo Jovem. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/jovem>>. Acesso em 20 de Abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Verbete do termo revelar. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/revelar>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbete sobre Donato Ferrari. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15142/donato-ferrari>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES (Funarte). Edital da 12ª edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais em sua 12ª. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/07/Edital-Rede-Nacional-Funarte-Artes-Visuais-12%C2%AA-Edi%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2018.

FEOFILOFF, Paulo. O que é um grafo?. Disponível em: <[https://www.ime.usp.br/~pf/algoritmos\\_em\\_grafos/aulas/grafos.html](https://www.ime.usp.br/~pf/algoritmos_em_grafos/aulas/grafos.html)>. Acesso em 30 de dezembro de 2017.

FONDAZIONE PRADA. When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013. Disponível em <<http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS. IBEU Cultural. Disponível em: <<http://ww2.IBEU.org.br/sou-IBEU/galeria-de-arte/>>. Acesso em 21 de janeiro de 2017.

\_\_\_\_\_. Edital Novíssimos 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B4jKmpqQp-E3LW5tQ0d4MW1RNkk/view>>. Acesso em 23 de janeiro de 2017 e em 02 de fevereiro de 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Estimativas da População Residente no Brasil e Unidades da Federação com data de referência em 1º de julho de 2016. Disponível em: <[ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas\\_de\\_Populacao/Estimativas\\_2016/estimativa\\_dou\\_2016\\_20160913.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_dou_2016_20160913.pdf)>. Acesso em 11 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Nomes no Brasil. Ferramenta de pesquisa online. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search>>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

HUMANIDADES DIGITAIS USP. Análise e Visualização de Redes: O Gephi. Disponível em: <<https://humanidadesdigitais.org/2013/08/16/analise-e-visualizacao-de-redes-o-gephi/>>. Acesso em 26 de dezembro de 2017.

MICHAELIS ON LINE. Verbete do termo Lançar. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=lan%C3%A7ar>>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Verbete do termo Apostar. Disponível em

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=apostar>>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

MONTELLI, Eduardo. Gif's do Eduardo. Disponível em: <[www.gifs-do-eduardo.tumblr.com](http://www.gifs-do-eduardo.tumblr.com)>. Acesso em 26 de setembro de 2017.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. 1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional. Disponível em: <[www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf](http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf)>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. 1ª Exposição da Jovem Gravura Nacional. Disponível em: <[www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf](http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf)>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. Primeira Jovem Arte Contemporânea. Disponível em: <[www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf](http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/projetos/publicacoes/1963/cdmam.swf)>. Acesso em 11 de janeiro de 2018.

MUSEU GUGGENHEIM DE BILBAO. Richard Serra. The Matter of Time. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/richard-serra-2/>>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

ORTINS, Maíra. Currículo da artista disponibilizado online. Disponível em: <<https://mairaortins.wordpress.com/curriculo/>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

PENHA, Miguel. Currículo do artista disponibilizado online. Disponível em: <[https://docs.wixstatic.com/ugd/0ce41a\\_a37c78c908b94829a0794844cd8e771f.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/0ce41a_a37c78c908b94829a0794844cd8e771f.pdf)>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

PERA, Renato. Currículo do artista disponibilizado online. Disponível em: <<https://www.miguelpenha.com.br/sobre>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

PRÊMIO INVESTIDOR PROFISSIONAL DE ARTE. Comitê de Indicação PIPA 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/02/comite-de-indicacao-2017/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. Conselho PIPA 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/conselho-2017/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. Conheça o Perfil dos Participantes Indicados ao PIPA 2010 e 2011. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2011/12/conheca-o-perfil-dos-participantes-indicados-ao-pipa-2010-e-2011/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. PIPA 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pipa-2017/>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. PIPA Online 2010. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/pipa-online-2010/>>.

Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. PIPA Online 2016. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pipa-online-2016/>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. Regulamento PIPA 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/regulamento-do-premio-pipa-2017/>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. Regulamento PIPA 2010. Disponível em: <[http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA\\_SITE.pdf](http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/04/REGULAMENTOPIPA_SITE.pdf)>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. Sobre o Prêmio. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

RED BULL STATION. Conheça o Red Bull Station. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/conhe%C3%A7a-o-red-bull-station>>. Acesso em 15 de março de 2017.

\_\_\_\_\_. Edital da 11ª edição da Residência Artística Red Bull Station (2015). Disponível em: <[http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital\\_11\\_pt.pdf](http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital_11_pt.pdf)>. Acesso em 09 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. Edital da 12ª edição da Residência Artística Red Bull Station (2016). Disponível em: <<http://www.redbullstation.com.br/inscricoes-para-12a-residencia-artistica-comecam-dia-22/>>. Acesso em 15 de março de 2017. E, disponível em: <[http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital\\_12\\_pt.pdf](http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital_12_pt.pdf)>. Acesso em 09 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. Edital das 13ª e 14ª edições da Residência Artística Red Bull Station (2017). Disponível em: <[http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital\\_13\\_14\\_pt.pdf](http://www.redbullstation.com.br/inscricoes/uploads/edital/edital_13_14_pt.pdf)>. Acesso em 09 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. Residências Artísticas. Disponível em: <<http://www.redbullstation.com.br/residencias/14a-edicao/>>. Acesso em 15 de março de 2017.

SALÃO ANAPOLINO DE ARTE. 22º Salão Anapolino de Arte. Anápolis. Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/paginas/sessaoexpirada.jsf>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Candidaturas Homologadas 2016. Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/files/homologadas.pdf>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Regulamento 2016. Disponível em: <<http://www.consultas.anapolis.go.gov.br/salao/files/Regulamento.pdf>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Divulgação das Inscrições para o 22º Salão Anapolino de Arte, na página do Salão no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salaoanapolino/#>>. Acesso em 14 de Abril

de 2017.

WAGNER, Janaina. Currículo da artista disponibilizado online. Disponível em: <<http://www.janainawagner.com/JANAINA-WAGNER>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

ZUPI. Lançamento da 10ª Residência Artística Red Bull Station. Disponível em: <<https://zupi.com.br/inscricoes-abertas-para-10a-residencia-artistica-red-bull-station/>>. Acesso em 09 de março de 2018.

## | **Imagens em Movimento**

**Formas do Afeto: Um Filme Sobre Mário Pedrosa.** Direção: Glaucia Kruse Villas Bôas e Nina Galanternick, 2010.

**Ja Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee Nee.** Joseph Beuys, 1968. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=py\\_uEHL-la4](https://www.youtube.com/watch?v=py_uEHL-la4)>. Acesso em 27 de setembro de 2017.

**Melhores Momentos – Oficinas e Abertura da Mostra Ponto de Convergência.** Encontrado na página de Facebook do Salão Anapolino de Arte. Disponível em: <<https://www.facebook.com/salaoanapolino/>>. Acesso em 14 de Abril de 2017.

**PIPA 2015 Artistas Indicados – Cristiano Lenhardt.** Produzido por Matrioska Filmes para o PIPA 2015. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/cristiano-lenhardt/>>. 09 de março de 2017.

**The Meyerowitz Stories (New and Selected).** Escrito e dirigido por Noah Baumbach. Distribuição pela Netflix, 2017.

**30 Anos - Galeria Antônio Sibasolly.** Roteiro de Camila Oliveira, Edição de Sandro Cecílio. Disponível em: <<https://vimeo.com/50373713>>. Acesso em 11 de Abril de 2017.

## | **Letra de Música**

BELCHIOR. **Roupa Velha Colorida**, 1976.

GONZAGA, Chiquinha. **Ô Abre Alas!**, 1899.

## | **Palestras**

ABDALA, Felipe; BALDAN, Luiza; CHAVES, Marcos; JOBIM, Elizabeth; MIGUEL, Bruno; ZÍLIO, Carlos. O Ateliê na Formação do Artista, Hoje. Seminário internacional: Ensino da Arte, Hoje, Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 27 de abril de 2017.

QUEMIN, Alain. The Superstars of Contemporary Art: Globalization, Institutional Visibility and Economic Success on the Market. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Rio de Janeiro, 07 de abril de 2015.

| **Catálogos de Exposições, Residências Artísticas e Prêmio**

A GENTIL CARIOCA.

**Abre Alas 10.** Distribuído pela galeria. Rio de Janeiro, 2014.

**Abre Alas 11.** Distribuído pela galeria. Rio de Janeiro, 2015.

**Abre Alas 12.** Distribuído pela galeria. Rio de Janeiro, 2016.

**Abre Alas 13.** Distribuído pela galeria. Rio de Janeiro, 2017.

BORGHI, Paula; SHEIK, André; VAREJÃO, Adriana. Apresentação. In: **Abre Alas 12.** Rio de Janeiro, 2016.

FAINZILIBER, Mara; FAINZILIBER, Márcio; LAET, Maria; DE SOUZA, Bernardo. Apresentação. In: **Abre Alas 13.** Rio de Janeiro, 2017.

FLORES, Livia; MANGRANÉ, Daniel Steegmann; SOMMER, Michelle. Apresentação. In: **Abre Alas 11.** Rio de Janeiro, 2015.

ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA.

**Antarctica Artes com a Folha.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FIORAVANTE, Celso. Artistas do Antarctica Artes com a Folha – A Nova Geração da Arte Brasileira. In: **Antarctica Artes com a Folha.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LAGNADO, Lisette; MAMMI, Lorenzo; PEIXOTO, Nelson Brissac; de BARROS, Stela Teixeira; JUNGLE, Tadeu. Considerações dos Curadores. **Antarctica Artes com a Folha.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SUZUKI JR., Matinas. Por um Mapeamento do Brasil. **Antarctica Artes com a Folha.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA PAMPULHA.

**Bolsa Pampulha 2010-2011.** Belo Horizonte, 2011.

**Bolsa Pampulha 2013-2014.** Belo Horizonte, 2015.

**Bolsa Pampulha 2015-2016.** Belo Horizonte, 2017.

COHEN, Ana Paula. Introdução. In: **Bolsa Pampulha 2010-2011.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2011.

EDITAL BOLSA PAMPULHA 2010-2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/38605/edital-bolsa-pampulha-2010.pdf/10a0e224-861e-45a0-8ad0-959ff598a3f8>>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

FÉRES, Luciana; MAFRA, Michelle. Apresentação. In: **Bolsa Pampulha 2013-2014**, Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

MOURA, Rodrigo. Outras Lembranças da Pampulha. In: **Bolsa Pampulha 2013-2014**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.

PEDROSA, Adriano. Excerto de seu texto para o catálogo Bolsa Pampulha 2003-2004. In: **60 Anos, Museu + Residência**. Folder informativo de exposição. Belo Horizonte, 2017.

GALERIA IBEU.

**Novíssimos 2014**. Distribuído pela galeria. Rio de Janeiro, 2014.

**Novíssimos 2016**. Distribuído pela galeria. Rio de Janeiro, 2016.

FILHO, Péricles Memória. **Apresentação**. In: Catálogo Novíssimos, 2014.

KUNSTHALLE.

**Live in your Head: When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)**. Berna, Suíça, 1969. Disponível em: <<http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA.

**Casa B – Residência Artística**. Distribuído pela instituição. Rio de Janeiro, 2017.

PRÊMIO PIPA.

**PIPA 2010**. Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2010.

**PIPA 2011**. Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2011.

**PIPA 2012**. Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2012.

**PIPA 2013**. Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2013.

**PIPA 2014**. Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2014.

**PIPA 2015**. Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2015.

**PIPA 2016.** Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2016.

OSORIO, Luiz Camillo. PIPA 7 Anos. In: **PIPA 2016.** Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2016.

VINHAES, Roberto. Carta 2016. In: **PIPA 2016.** Distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro, 2016.

SALÃO ANAPOLINO DE ARTE.

**22º Salão Anapolino de Arte.** Galeria Antônio Sibasolly, Anápolis, 2016.

**22º Salão Anapolino de Arte – Ponto de Convergência.** Galeria Antônio Sibasolly, Anápolis, 2016.

SILVA, Paulo Henrique. O Salão Anapolino de Arte É o Hoje e o Agora. In: **22º Salão Anapolino de Arte.** Galeria Antônio Sibasolly, Anápolis, 2016.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA.

**64º Salão de Abril – Mostra Nacional 2013.** Fortaleza, 2013.

#### | Entrevistas<sup>304</sup>

ABDALA, Felipe. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 02 de novembro de 2015. Data de Recebimento: 23 de novembro de 2015.

ALBUQUERQUE, Daniel. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 02 de novembro de 2015. Data de Recebimento: 12 de janeiro de 2016.

ARRABAL, Jonas. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 02 de novembro de 2015. Data de Recebimento: 26 de novembro de 2015.

BARROS, Rafael. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 17 de outubro de 2016. Data de Recebimento: 21 de outubro de 2016.

CACCURI, Vivian. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 25 de abril de 2016. Data de Recebimento: 08 de maio de 2016.

CADETE, Tiago. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 25 de abril de 2016.

CARVALHO, Eloá. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 02 de novembro de 2015. Data de Recebimento: 11 de agosto de 2016.

---

<sup>304</sup> Conforme explicitado ao longo deste trabalho os artistas que concederam entrevistas para a realização desta pesquisa tiveram seus nomes reais alterados.

CHALHOUB, Tatiana. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 25 de maio de 2017.

CORRÊA, Marcelo. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 17 de outubro de 2016. Data de Recebimento: 21 de outubro de 2016.

ESTRELLA, Eduarda. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 15 de março de 2017.

FERREIRA, Felipe. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 28 de abril de 2016.

HORTIDES, Ana. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 18 de março de 2016.

JABLONSKI, Daniel. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 08 de março de 2016.

LIE, Daniel. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 14 de março de 2016.

LIMA, Lin. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 13 de março de 2016.

MARCONDES, Renan. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 07 de março de 2016.

MATTINA, Victor. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 07 de março de 2016.

MONTELLI, Eduardo. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 12 de março de 2016.

MOREIRA, Rodrigo. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 17 de março de 2016.

MOURÃO, Alexandre. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 08 de março de 2016.

ORTINS, Maíra. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 08 de março de 2016.

PENHA, Miguel. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 08 de março de 2016.

PERA, Renato. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março

de 2016. Data de Recebimento: 18 de maio de 2016.

PRATES, Dirnei. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 13 de março de 2016.

PUTERMAN, Luisa. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 08 de março de 2016.

REDIN, Mayana. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 05 de junho de 2016.

ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 25 de abril de 2016.

SALIM, Rafael. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 11 de março de 2016.

SARGENTELLI, Lucas. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 09 de março de 2016.

SEIXAS, Álvaro. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 26 de abril de 2016.

SIMÕES, Lucas. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 07 de abril de 2016.

TOMÉ, Piti. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 17 de março de 2016.

VERSIEUX, Raquel. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março 2016. Data de Recebimento: 07 de abril de 2016.

VILELA, Jimson. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 15 de março de 2016.

VINAGRE, Fabiana. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 17 de outubro de 2016. Data de Recebimento: 17 de outubro de 2016.

WAGNER, Alexandre. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 07 de março de 2016. Data de Recebimento: 27 de abril de 2016.

WAGNER, Janaina. Entrevista realizada por e-mail através de questionário. Data de envio: 16 de março de 2016. Data de Recebimento: 06 de junho de 2016.