

## Programa de residência artística Bolsa Pampulha. A experiência de um museu-atelier

Artist residency program Bolsa Pampulha. The experience of a museum-studio

Celina Figueiredo Lage\*

Rosimary de Freitas Bakir\*\*

**Resumo:** Este artigo trata da curadoria no Programa de Residência Artística do Museu de Arte da Pampulha – MAP, apresenta as características das seis primeiras edições do Programa e discute as singularidades dessa modalidade aqui intitulada pela autora como curadoria de experiência. Foram feitas análises dos editais e da experiência curatorial proposta nas edições entre o período de 2003-2016. O artigo discorre também sobre como a implementação desse Programa por um Museu público foi aos poucos reconfigurando o perfil de um museu-depositário para um museu-atelier reafirmando o potencial da experiência na arte contemporânea como um detonador de reflexões mobilizadoras.

**Palavras-chave:** Curadoria de arte. Residência artística. Museu de Arte da Pampulha – MAP. Experiência.

**Abstract:** This article deals with curating in the Artist Residence Program of the Pampulha Art Museum - MAP, presents the characteristics of the first six editions of the Program and discusses the singularities of this modality here called experience curation. It analyzes the public notice and the curatorial experience proposed in the editions between 2003-2016. The article also discusses how the implementation of this Program by a public museum gradually reconfigured its profile of a museum-depository to a museum-studio, reaffirming the potential of the experience in contemporary art as a trigger for mobilizing reflections.

**Key-words:** Art Curation. Artist residency. Art Museum of Pampulha - MAP. Experience.

### Introdução

Para melhor compreender como se estrutura a curadoria em uma residência artística, esse artigo tece reflexões sobre o programa *Bolsa Pampulha* do MAP. A metodologia, através da qual desenvolvemos a investigação aqui apresentada, se baseou em uma pesquisa no acervo do MAP, incluindo literatura crítica produzida por artistas, curadores, críticos e teóricos ligados ao sistema da arte, dando uma especial

---

\* Programa de Pós-graduação em Artes, Escola Guignard, UEMG. E-mail: [celinalage@gmail.com](mailto:celinalage@gmail.com)

\*\* Artista plástica, curadora e pesquisadora. Mestre em Artes (UEMG.2020) Licenciada em Artes e Bacharel em desenho e escultura (UFMG.2006). Atuação como arte-educadora no magistério indígena (UFMG.2005) e estágio docência (UEMG.2019) Primeiro lugar no edital (LMIC - Fundo – 2018). Dois livros publicados. Participação em exposições e performances (2001 – 2020). Atuação como Gerente de Centro Cultural na Fundação Municipal de Cultura (2011-2017). Curadora em diversas exposições destaque para Linhas Sensíveis (2019), BH Presépios e Folias (2015) e Cartografias Afetivas (2018-2019-2020). Parecerista na lei Aldir Blanc e LMIC-PBH. Atualmente atua como artista plástica em atelier, é curadora da Casulo - Galeria de arte contemporânea em BH. E-mail: [rosifreitasbakir@gmail.com](mailto:rosifreitasbakir@gmail.com)

atenção para os catálogos das seis primeiras edições, que compreendem o período de 2003 a 2016, assim como algumas entrevistas com profissionais e artistas que atuaram no programa.

O artigo trata das inquietações da inteligência curatorial nos processos artísticos coletivos que têm a experiência como elemento fundador, reverberações das inúmeras mudanças que ocorreram nos processos de criação artística à partir da década de sessenta, quando a obra de arte não é mais materializada apenas em objeto, mas está composta de subjetividades e inter-relacionamentos.

Discorre da indissociabilidade e do hibridismo no trabalho curatorial do Programa do MAP, tensionando o campo expositivo como um campo de experiências. Apontando o deslocamento e a coautoria como características fundantes do conceito da curadoria de experiência, elencando o próprio museu como agente ativador dessa modalidade.

### **Características do Programa de residência artística Bolsa Pampulha**

Segundo Sampaio, o programa *Bolsa Pampulha* tem suas raízes estendidas nas edições dos Salões de Arte de Belo Horizonte, sendo sua estrutura fruto das diferentes propostas aplicadas ao longo do tempo de realização desses eventos (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 157). Então, para entendermos melhor como surgiu o *Bolsa Pampulha*, teremos que voltar um pouco no tempo. Em 1937, pelo decreto 130, foi criado o Salão de Belas-Artes, que trazia um novo formato, diferenciando-se dos traços acadêmicos das Exposições gerais de Belas-Artes que aconteciam, em Belo Horizonte, desde os anos 1920. O Salão de Belas-Artes não aceitava nenhum tipo de cópia, estimulando os artistas locais e ensejando a circulação de novos modos operativos da arte, permitindo, também, a participação de estrangeiros.

Notamos que, até hoje, algumas características dos salões permaneceram no programa do *Bolsa Pampulha*, como a publicação de edital e o exame de portfólio. O *Bolsa*, ainda hoje, carrega também como subtítulo a denominação de Salão. Segundo Rodrigo Vivas, foi a partir de 1960 que os Salões Municipais de Belas Artes deixaram de atuar em um viés regional e passaram a ter participação de artistas e críticos de São Paulo e Rio de Janeiro, o que colaborou para a ampliação dos rumos da arte moderna e contemporânea, em Belo Horizonte (VIVAS, 2013, p. 14). Em 1969, quando Márcio Sampaio assume a coordenação, ele propõe uma reformulação do formato dos salões atribuindo mais ênfase à criação, pois queria que fosse gerada uma espécie de laboratório de experiências, dedicando maior relevância para obra-processo. Então,

---

com esse novo enfoque, é realizado o *I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte*.

Relata Marcio Sampaio que, já na primeira edição do Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, a obra polêmica *Territórios* inaugura o *Site-Specific* no MAP (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 35). *Territórios*<sup>2</sup> foi um trabalho emblemático que abdicou o espaço protegido do interior do museu e apropriou-se de seu exterior. O grupo formado por Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão (1969) organizou a proposta do seguinte modo: foram colocadas pedras no mezanino do museu, em cada pedra foi amarrada uma corda ligada a algum objeto, tais como haste, acrílico e nylon, que estava disposto no jardim exterior do museu, conforme vemos na figura 8. O objetivo do grupo era discutir as limitações da instituição museológica, além de criar um percurso para que o público se envolvesse com a obra.

Esse primeiro salão se destacou pela busca da experimentação, como pode ser notado na afirmação de Motta: “[...] a tônica deste certame são as várias obras que solicitam a participação direta do público, para que sejam realizadas integralmente; são as que têm suscitado maiores polêmicas e maior interesse por parte do público” (MOTTA, 1970, n.p). Como exemplo desse manifesto interesse de interação com o público, podemos citar o conjunto de *Caixas Sensoriais*, de José Ronaldo Lima, e a *Máquina de Ninar Criança*, de Jarbas Juarez. Renato Falci, que assumia, na época, a direção do Museu, afirma, no texto de apresentação do catálogo, que o Museu queria abrir as portas para as manifestações artísticas dos jovens, sem preconceitos contra quaisquer correntes.

No início da década de 1970, em Belo Horizonte, abriram-se novas galerias, como a Galeria Guignard, que trouxe importantes exposições para a cidade, e, posteriormente, o Palácio das Artes, apresentando uma programação cultural intensa. Toda essa movimentação da comunidade artística, em pleno período ditatorial, provocou reações, e o *III Salão Nacional* já não carregou em seu nome o termo ‘contemporâneo’ – essa exclusão na nomenclatura era bastante sintomática de um tipo de censura a determinadas formas e estilos artísticos. E, assim, o júri do terceiro *Salão* fez uma seleção e premiação mantendo um equilíbrio entre as linguagens convencionais e de vanguarda. Nos *Salões* subsequentes, foram cada vez mais reduzindo o número de trabalhos experimentalistas.

---

<sup>2</sup> *Territórios* foi uma ação provocativa que, em 1970, prenunciou a manifestação do Corpo à Terra.

No ínterim de 1992 a 2000, o Museu não realizou o *Salão* com a regularidade anual. Em 1992, por exemplo foi realizada uma mostra com o tema O Salão dos Salões que apresentava 23 obras premiadas anteriormente. Segundo Sampaio, a mostra não ter sido realizada da forma tradicional atçou discussões por parte da sociedade artística e do público, sobre a relevância do modelo de *Salões* (SAMPAIO, 2010, p. 124-126). Mesmo em meio a críticas, foi realizado em 1997 o *XXV Salão*, com a temática *O artista e sua obra*, sob a curadoria de Walter Sebastião. A temática teve uma boa receptividade e, nesse *Salão*, o número de inscrições foi um dos maiores, 1.539 inscritos e 53 artistas selecionados. A história dos *Salões* é marcada por muitos formatos estruturais diferentes e por uma constante crítica sobre sua relevância e atuação. Vivas destaca que, para entender a importância dos salões,

É preciso destacar que os *Salões* não se resumem a uma simples seleção de obras premiadas, traz consigo toda uma bagagem de critérios que envolve aspectos tão igualmente evidentes na premiação quanto invisíveis na distinção. Podem ser compreendidos como capazes de articular diversos ângulos da produção artística, sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações e valorização dos artistas"). (VIVAS, 2016, p. 80).

Essas discussões acabaram sendo deslocadas, também, para a função do Museu de Arte da Pampulha como instituição, no contexto cultural de Belo Horizonte. Essas preocupações tomaram corpo e ressoaram novamente a inadequação arquitetônica do museu, que foi projetado inicialmente para ser um cassino. Nesse sentido, o prefeito Pimenta da Veiga, para tentar amenizar o problema, promoveu um edital de concurso para seleção de um anteprojeto para o novo museu que seria construído na Praça da Estação. O concurso foi realizado em 1989 e o anteprojeto ganhador foi engavetado por ser considerado tecnicamente inexecutável.

Em 1993, quando Priscila Freire assumiu a direção do Museu de Arte, em um trabalho de projeção do MAP para além da cidade, recebeu exposições com grandes artistas internacionais, como Salvador Dali (1904-1989) e Camille Claudel (1864 -1943), o que colocou o Museu novamente em evidência. Se a cada ano o sistema de *Salão*, mesmo com inúmeras adaptações, se mostrava não mais inteiramente satisfatório, seria preciso mudar a ótica e colocar em foco o próprio museu. Foi, então, realizada uma considerável reforma no prédio, sendo reinaugurado em 1997, com uma grande exposição retrospectiva do renomado artista Guignard. E, assim, o MAP se tornou, mais uma vez, uma instituição ativa, mantendo uma rica programação, como descrito por Sampaio (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 128).

No ano 2000, foi realizado o *XXVI Salão Nacional*; houve uma mudança importante na postura dos membros de seleção e premiação, que deixaram de atuar como juízes e passaram a ter uma função estritamente curatorial, com a missão de conceituar em função do universo apresentado pelas obras. Essa comissão também criticou a proposição de temas, atribuindo a crítica ao fato de que muitos artistas desviavam de suas pesquisas para se adequarem aos temas. Nessa edição, a exposição das 36 obras selecionadas foi realizada em muitas galerias da cidade e não somente no museu. Novos rumos estavam sendo apontados para o *Salão Nacional de Arte*, com a interlocução criativa do crítico Adriano Pedrosa (n. 1965), a assistência de Rodrigo Moura (n. 1976) e a direção de Priscila Freire. Assim, em 2001, foi criado e instituído o Projeto Pampulha.

Priscila Freire, preocupada em compor uma programação que fizesse com que o Museu não perdesse seu destaque, convidou Adriano Pedrosa para organizar uma mostra coletiva que reunisse três grandes artistas mineiras, sendo elas: Rivane Neuenschawander, Rosângela Rennó e Valeska Soares. Segundo Pedrosa, a “[...] partir daquele encontro, e com a interlocução preciosa das três artistas, iniciamos a formulação de um projeto mais ambicioso para o Museu, que abrangia a programação de exposições, de ações educativas e a reformulação do Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte”. Pedrosa (2004, p. 21), em seu texto *Lembranças da Pampulha*, descreve a importância do Projeto Pampulha. No Brasil, este projeto posicionou o Museu de Arte da Pampulha junto a outras instituições de Arte, do Rio de Janeiro e de São Paulo, que abriam espaço significativo para as mostras de artistas emergentes. Porém, Pedrosa (2004, p. 24) notou que diante das limitações de espaço e de recursos do Museu, a ação mais valiosa que poderiam oferecer aos jovens artistas era o diálogo. Assim, em meio a interlocuções, surgiu um dos programas mais influentes e notáveis do MAP: o *Bolsa Pampulha*.

O programa surge de diálogos e enfrentamentos, buscando dar alternativas para questionamentos inerentes da arte contemporânea. Para Hill, o programa reconduz Belo Horizonte no cenário artístico contemporâneo:

Sem dúvida, a mudança que, a partir de 2003, transformou o Salão da Prefeitura em Bolsa Pampulha incidiu de forma eficiente sobre esse contexto problemático de BH. Com isto, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura empreenderam, junto ao Museu de Arte da Pampulha, um necessário redirecionamento, reconduzindo a cidade ao cenário artístico contemporâneo. Pensada como instrumento de fomento aos artistas, na medida em que seus curadores entendem a prática curatorial como extensão da crítica de arte, visando a formação de um discurso. (HILL, 2004, p. 42).

Pedrosa discorre que, ao elaborarem o *Bolsa Pampulha*, alguns modelos estrangeiros foram analisados, tais como o *Witney Independent Study Program*, do museu nova-iorquino, e o *Core Program*, da *Glassell Scholl of Art*, no Texas (PEDROSA, 2004, p. 24). Todavia, esses programas tinham uma abordagem mais pedagógica com encontros semanais, muitos no formato de conferência. Já o *Bolsa Pampulha* optou por dar mais ênfase à criação, à experimentação e aos encontros individuais dos bolsistas com os críticos e curadores.

O *Bolsa Pampulha* realizou sua primeira edição bienal nos anos de 2003/2004 no seu regulamento, em âmbito nacional, apresentou como objetivo selecionar e conceder bolsa a doze artistas das artes plásticas que se disponibilizassem a fixar residência em Belo Horizonte durante um ano. Durante esse primeiro ano, os artistas bolsistas executavam seus projetos com o acompanhamento de curadores e outros profissionais renomados da área para que, no ano seguinte à residência, fossem realizadas as doze exposições individuais dos bolsistas. Ao final de todo esse processo, seria, portanto, publicado um livro/catálogo com o resultado das atividades desenvolvidas no *27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha*. Essa era a estrutura base para o programa, mas lembremos que, de acordo com Adriano Pedrosa (2004, p. 24), nunca haveria um modelo fixo, seguro e firme para um programa que se diz contemporâneo.

### **Experiências curatoriais**

Através do estudo do Programa de residência artística do Museu de Arte da Pampulha, identificamos o curador como um proponente de práticas experienciáveis, um catalisador das ações criativas e, fundamentalmente, um sujeito aberto e sensível, capaz de compreender o grau de importância da vivência e relevância do processo criativo em percurso. Embasados nas particularidades da forma de atuação dos curadores nesse programa, pudemos compreender quão distinto é o seu trabalho nessa modalidade, e assim foi necessário elaborar um conceito de curador que fosse mais adequado para esse formato de atuação.

Nesse sentido, entendemos que seria possível caracterizar o curador, especialmente aquele que atua em uma residência artística, como um profissional revestido de uma empatia intuitiva, capaz de construir coletivamente, uma vez que conceberia a residência e a exposição resultante como um campo de experiências. Esse tipo de atuação curatorial não tenderia à unanimidade,

mas, em contato direto com o artista e seu processo criativo, friccionaria a teoria e a obra, o fazer e o tempo. Portanto, ao analisarmos a atividade do curador no Programa do *Bolsa Pampulha*, vimos emergir uma atuação singular, que aqui nomeamos como curadoria de experiência<sup>3</sup>. Para exemplificar como se caracteriza, na prática, a curadoria dentro do Programa de Residência do Bolsa Pampulha, apresentaremos algumas proposições curatoriais realizadas nas seis primeiras edições, faremos também uma breve análise de alguns aspectos que consideramos relevantes.

Na primeira edição, que circunscreve os anos de 2003/2004, o grande desafio foi instaurar um programa de arte-residência remodelando o formato dos *Salões* que vigoraram desde 1937. Apesar do formato dos *Salões* ser muito questionado e se apresentar inadequado para seu tempo, acabar com ele significava estancar a principal fonte de ampliação do acervo do MAP, abastecido, principalmente, pelas premiações aquisitivas. Com certeza não deve ter sido fácil a transformação da visão de premiação, que estava embutida nos *Salões*, para chegar em um programa de residência focado no processo, na experiência e na prática artística. Porém, essa atitude ampliou as funções do MAP para além de um museu depositário, passando a ser, também, um museu-atelier, aberto aos artistas emergentes da arte contemporânea brasileira. Segundo Pedrosa (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2004, p. 24), o *Bolsa*, em sua primeira edição, optou por privilegiar os encontros individuais dos bolsistas com os críticos e curadores que compunham a comissão de acompanhamento, sendo que cada um dos cinco membros se reunia duas vezes com cada residente. Além desses encontros, os bolsistas recebiam visitas de artistas convidados. Esse esmero pelo processo dialógico e pela partilha nos leva a entender o alto grau de importância dos valores da experiência e da alteridade no Programa de arte residência do MAP. Essa crença no valor da experiência estética, faz recordar a fala profética de Argan:

Se a sociedade de amanhã ainda considerar que a experiência estética é a única capaz de garantir uma experiência individual livre e reativa com o mundo, e realizar essa experiência com os meios de seu sistema, a arte já não se fará com o pincel ou a argila, mas enquanto memória e pensamento da arte, influirá positivamente sobre os novos modos de experiência estética. (ARGAN, 1992, p. 593).

Possibilitar a experiência, e não o experimento, para o fazer artístico implica buscar construir com o outro uma relação não objetual, pois os objetos podem ser

---

<sup>3</sup> O conceito de curadoria de experiência foi elaborado pela autora Rosimary de Freitas Bakir em pesquisa de pós-graduação desenvolvida na Universidade Estadual de Minas Geras, onde apresenta um estudo aprofundado do Programa Bolsa Pampulha do MAP. (BAKIR, 2020).

manipulados, medidos, classificados – condições necessárias para o experimento –, diferente da experiência, que exige reconhecer o outro como um único outro.

Para a execução dessa 1ª edição do programa *Bolsa Pampulha* foram constituídas três comissões, a saber: Comissão Organizadora, Comissão de Seleção e Comissão de Acompanhamento. A Comissão Organizadora tinha as atribuições de receber as inscrições, conferir toda documentação e constituir as comissões de Seleção e Acompanhamento, e também outras funções administrativas, como o repasse das bolsas e a divulgação do processo seletivo. Essa comissão foi constituída por um representante da Associação Cultural de Amigos do Museu de Arte da Pampulha (AMAP) e um representante do Museu de Arte da Pampulha.

A Comissão de Seleção foi composta pela equipe curatorial do MAP, sendo, na época, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, além de três profissionais com reconhecimento notório na área das artes visuais, a saber: Ivo Mesquita, Lisette Lagnado e Maria Angélica Melendi. O principal objetivo dessa equipe era selecionar os doze bolsistas, analisando seus portfólios de acordo com os critérios estipulados de qualidade, contemporaneidade, relevância estética e conceitual e originalidade. Todo trabalho dessa comissão deveria ser registrado em ata.

A Comissão de Acompanhamento foi formada pelos mesmos profissionais da Comissão de Seleção. Uma das suas funções seria reunir-se duas vezes, individualmente, com cada artista/bolsista ao longo do processo. Notando que, nessa primeira edição, a Comissão de Seleção e Acompanhamento foi formada por cinco críticos e curadores, não tendo a participação de artistas, que foram incluídos na comissão a partir da segunda edição. Destaca-se, ainda nessa edição, que os doze artistas selecionados realizaram suas pesquisas no ano de 2003 e, em 2004, foram montadas as exposições individuais no MAP com duração de 40 dias corridos. Toda a proposta museológica, incluindo a expografia, foi realizada de forma conjunta com o artista/bolsista e a equipe curatorial. As obras, cujos trabalhos de montagem, operação, manutenção e desmontagem exigiram algum tratamento especial, era de responsabilidade do artista.

Por ser um programa dedicado à produção emergente, o artista candidato devia ser nascido após 1969, ou ter realizado apenas uma exposição individual, ou ter até cinco anos ininterruptos de atividade no circuito cultural. Observando que o candidato deveria atender um desses três quesitos, pois eles são excludentes entre si, posto que o objetivo é que o artista seja jovem na idade ou iniciante do circuito cultural e artístico. Quanto à documentação exigida, tinha que preencher uma ficha de inscrição, apresentar

documentos pessoais, *curriculum vitae*, além do portfólio com, no mínimo, dez trabalhos de sua autoria.

Ao final da edição foi produzido um catálogo, que trazia textos de apresentação do então prefeito Fernando Pimentel, textos da Secretária de Cultura, Celina Albano, e de Priscila Freire, que era a diretora do museu. Nesse catálogo, Adriano Pedrosa escreveu *Lembranças da Pampulha*, um texto histórico da sua atuação como curador no MAP e sobre o surgimento do Programa Bolsa Pampulha.

Um destaque dessa primeira edição foi a publicação da conversa gravada, no Museu de Arte da Pampulha, no dia 28 de janeiro de 2004 (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2004, p. 37-44), quando estavam presentes muitos dos agentes envolvidos no Programa, sendo eles: Ivo Mesquita, Maria Angélica Melendi, Priscila Freire, Rodrigo Moura, Yana Tamayo, Laura Belém, Marilá Dardot, Bruno Vieira, Cinthia Marcelle, Cristina Ribas, Járed Domício, Lais Myrrha, Matheus Perpétuo, Paulo Nenflídio, Pedro Motta e Rodrigo Matheus. A publicação dessa conversa acrescenta muito à compreensão de como foi o desenrolar curatorial da primeira edição do *Bolsa Pampulha*.

Esse diálogo revela um pouco da metodologia partilhada das experiências, característica tão cara ao Programa. Rodrigo Moura fala do traço distinto do *Bolsa Pampulha*, que possibilita o estímulo constante, institucionalizado e organizado para que o artista tenha um tempo para troca de experiências. Ivo Mesquita apresenta o museu como desafio para o artista e a residência como tempo para um conhecimento mais aprofundado. A residente Cinthia Marcelle relata como a curadoria de Rodrigo Moura estava criando experiências junto com os artistas. Laura Belém revela que a experiência do *Bolsa* tem seu diferencial ao resguardar tempo para pesquisa, salientando o quanto essa abertura ao erro e às investigações é salutar e necessária à produção artística. O diálogo aberto entre curadores, residentes e instituição corrobora para que o *Programa Bolsa Pampulha* seja um espaço cada vez mais adequado para o debate sobre as práticas da arte contemporânea.

Ainda na primeira edição, queremos destacar um ato curatorial que aglutinou o museu, os curadores e os críticos na execução de uma obra proposta pelos residentes, uma ação que não havia sido prevista no edital. Os bolsistas, ao conhecerem a história do MAP, se sentiram incomodados com a protelação no processo de adequação arquitetônica do prédio para abrigar um museu de arte. Essas inquietações tomaram forma e eles apresentaram ao grupo curatorial uma proposta conjunta que se definia como um concurso de ideias, intitulado *2º Concurso Complexo Pampulha*, fazendo uma

alusão crítica à primeira tentativa de construção do anexo do museu promovida por Juscelino Kubitschek. Sobre esse evento, Moulin faz referência:

Cabe ressaltar que o arquiteto Oscar Niemeyer nunca reconheceu a edificação como museu e, quando convidado para projetar o anexo do Museu, apresentou a proposta de construção de um museu dentro da Lagoa da Pampulha, considerando o Cassino como seu anexo, numa inversão de valores. A obra não foi aprovada pela Prefeitura de Belo Horizonte, que levantou uma série de dúvidas quanto aos problemas museológicos que o novo museu enfrentaria e quanto a perda para o equilíbrio do conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha. Em seguida, o escritório de Oscar Niemeyer projetou um anexo para o Museu no terreno em frente ao edifício, obra não realizada. (MOULIN, 2013, p. 49).

O 2º Concurso Complexo Pampulha, idealizado pelos bolsistas, era uma intervenção hipotética na cidade – um concurso utópico, sem vencedores, nem prêmios, com a pretensão de abrir um espaço de debate e reflexão que propunha uma exposição de ideias. Foram muitos os projetos que se inscreveram, vindo de vários lugares, tais como Barcelona, Brasília e de muitos bairros de Belo Horizonte, como foi relatado por Melendi (2004). Foi montada uma exposição desses projetos na sala Multiuso do MAP.

Essa foi efetivamente uma ação curatorial conjunta que, literalmente, transformou o museu em uma incubadora, em um campo de experiências para pensar a própria função do museu. Ressaltamos que esse tema da construção do complexo do museu é recorrente no trabalho dos residentes nas edições posteriores. Na terceira edição, por exemplo, o artista Bruno Faria, em sua obra, deixa evidente questões que tensionam a construção do espaço reservado para as artes: um cassino que se transforma em museu – um museu projetado e não realizado – um museu idealizado, mas ainda não projetado.

Na segunda edição do *Bolsa Pampulha*, Rodrigo Moura foi o curador responsável até o momento da produção da exposição. A partir daí, em 2006, Marconi Drummond (n. 1964) assumiu a curadoria do MAP, até 2010. O edital da segunda edição teve poucas alterações, dentre elas, o número de bolsistas diminuiu para dez e passou a integrar a Comissão de Seleção e Acompanhamento dois artistas, além dos curadores e críticos.

As exposições individuais teriam a duração aproximada de quarenta dias corridos, sendo realizadas paralelamente com a programação de exposições do museu. As propostas museográfica e expográfica seriam definidas pela equipe curatorial do MAP em diálogo próximo com seus autores; essa metodologia de trabalho em parceria

foi mantida em todas as edições. Todo material de divulgação do *Bolsa Pampulha* seria produzido sem nenhum ônus para o artista.

Na terceira edição do *Bolsa Pampulha*, o MAP estava sob a direção de Martim Francisco Borges de Andrada (n. 1964) e Marconi Drummond permaneceu na curadoria. O edital da terceira edição do programa *Bolsa Pampulha* continuou com o objetivo principal de estimular a produção emergente em artes visuais, em âmbito nacional. Algumas modificações foram acrescentadas no edital, incluindo mais um capítulo – Dos direitos de imagem, autorais e conexos –, isentando os proponentes do programa de serem imputados quanto a direito de autoria, titularidade ou originalidade, colocando os bolsistas como responsáveis únicos por essas questões autorais. Outra novidade foi em relação aos dez portfólios selecionados, que agora seriam incorporados ao acervo do Centro de Referência e Documentação do MAP. Foi, também, instituída uma verba de auxílio de produção, no valor de R\$ 5.500,00 (cinco mil e quinhentos reais), condicionada à apresentação do projeto final, o qual foi também uma inovação. O artista bolsista deveria entregar à curadoria e à coordenação de artes visuais do MAP um memorial descritivo, ao final do décimo segundo mês, contados do início de vigência da residência.

Porém, a maior mudança transcorreu nas ações curatoriais que nortearam o programa. Nessa edição, houve um reposicionamento do museu como espaço público de pesquisa. O catálogo foi elaborado de forma a registrar a amplitude experiencial, sendo o único a ter um encarte com um DVD, onde estão registradas as ações performáticas dos artistas bolsistas pela cidade de Belo Horizonte. Os encontros, nessa edição, foram potencializados e, em meio a tensões e alinhamentos, os agentes envolvidos propuseram a *Mostra Preparatória*, com a intenção de enfatizar a importância processual da residência. Essa mostra apresentou, de modo simbólico, a mesa de trabalho de cada artista, dando, aos bolsistas, a oportunidade de mostrar seu laboratório de experimentações ao público.

Esse recorte curatorial foi estabelecido a partir das indagações e discussões possíveis entre a cidade, o museu e o residente. Fora essa *Mostra Preparatória*, produzida no MAP, todos os artistas realizaram, pelo menos, uma intervenção em um espaço público da cidade Belo Horizonte, assim como estava previsto no capítulo 1 do edital, item c. Todas essas intervenções foram registradas no catálogo através de fotos e textos, além do DVD.

Nessa edição, em articulação com a Rede Nacional Funarte Artes Visuais, foram realizados, com a participação de críticos e curadores convidados, três debates, abertos

à população, acerca da inserção da arte contemporânea nos espaços públicos. O tema do primeiro debate foi *Arte pública: a cidade como território de pesquisa*, com o convidado Rodrigo Moura, além da participação de três bolsistas. Esse tema estava alinhado com os novos dispositivos adotados pela curadoria, que migrou a extensão da ação museológica do MAP para a cidade de Belo Horizonte, a cidade sendo entendida como campo de experimentação. A convidada Lisette Lagnado participou do segundo debate, que tratava das novas plataformas de trabalho e dispositivos de circulação pública. O terceiro debate teve como tema o *Site-oriented: a obra orientada para o lugar*, tendo como convidado especial Rubens Mano. Todas as três mesas de debate foram mediadas pelo curador Marconi Drummond.

A escolha do material a ser publicado nesse catálogo da terceira edição é muito rica, pois mostra a diversidade e multiplicidade de um processo de residência artística que tem a cidade e o museu como espaços expositivos. Traz um relato de Elida Tessler, uma das componentes da Comissão de Acompanhamento, que discorre sobre uma metodologia de diálogo utilizada por ela em seus encontros com os bolsistas.

Na terceira edição, vale destacar a grande equipe envolvida com o *Programa do Bolsa*. A comissão de Seleção foi composta por Jochen Volz, Luisa Duarte, Marisa Mokarzel, Marconi Drummond e Ricardo Basbaum; a Comissão de Acompanhamento, por Maria Angelica Melendi, Ana Maria Tavares, Elida Tessler e Marconi Drummond. Foi, também, criada uma outra equipe de artistas convidados com a função de orientação, sendo eles: Antoni Muntadas, Jorge Menna Barreto e Victor César. Além de Rodrigo Moura, Lisette Lagnado e Rubens Mano, que faziam parte da Rede Nacional Funarte de Artes Visuais e atuaram na realização do Ciclo de debates *Arte pública em debate*.

Segundo o curador Marconi Drummond, devido à escuta permanente, muitos dos dispositivos de pesquisa, dessa edição, foram adotados ou criados ao longo do percurso, pois o objetivo maior da proposta era dar ênfase à pesquisa e ao processo. Devido aos constantes debates, muitas ações mudaram de rumo.

Tessler relata o desejo de criar uma dinâmica de trabalho que promovesse um encontro efetivo, burlando os possíveis meios de escapar ao desafio do enfrentamento com os próprios limites, assumindo, assim, o risco de desacomodar a si mesma e a cada um dos bolsistas (SALÃO NACIONAL DE ARTES DA PAMPULHA, 2010, p. 36-52). Para tanto, Tessler desenvolveu com os bolsistas a metodologia do exercício de estilo. Tessler é artista plástica, doutora em História da Arte, professora da UFRGS, além de ser uma das coordenadoras do Torreão – espaço de produção e pesquisa em

arte contemporânea de Porto Alegre –, sendo que, na terceira edição, participou como curadora na Comissão de Acompanhamento.

Nos encontros com os bolsistas, Tessler, através do exercício de estilo inspirado em Queneau<sup>4</sup>, utiliza da metodologia de pesquisa do meio como o ponto zero<sup>5</sup>. Essa metodologia revela a capacidade de se guiar pelo fluxo. No primeiro encontro, intitulado *Livro das Perguntas*, Tessler começa o diálogo pedindo ao bolsista que abra aleatoriamente o *Livro das Perguntas*, de Pablo Neruda, e leia as perguntas da página escolhida. Eis como se formulou o exercício:

- 1) De olhos fechados, abrir aleatoriamente uma página do *Livro das Perguntas*, de Pablo Neruda;
- 2) Ao abrir os olhos, ler em voz alta as quatro perguntas presentes na página escolhida.

Mas as perguntas não eram para ser respondidas, nem associadas artificialmente ao trabalho em processo, mas eram apenas uma forma de desarmamento de discurso (SALÃO NACIONAL DE ARTES DA PAMPULHA, 2010, p. 36-52). Depois disso, foi proposto ao artista uma oportunidade de prolongamento do tempo de encontro: foi entregue um conjunto de seis perguntas como bagagens que o bolsista transportaria para sua casa e poderiam ser partilhadas a seu tempo. São elas:

- 1) Descrever, o máximo possível, um dos trabalhos que estão sendo realizados neste período. Justificar a escolha deste trabalho;
- 2) Elaborar três perguntas para o trabalho, supondo que ele pudesse responder;
- 3) Elaborar três perguntas para mim, supondo que eu pudesse responder;
- 4) Dizer o tema ou assunto de teu projeto;
- 5) Dizer o embate que o trabalho está apresentando neste momento e como tu reages ao impasse;
- 6) Relatar se há alguma espécie de relação com problemas de trabalhos anteriores.

---

<sup>4</sup> Referência ao livro de Raymond, *Exercícios de Style* (QUENEAU, 2007).

<sup>5</sup> BRITES, Blanca; TESSLER Elida. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. O título do livro é fruto da apresentação do Prof. Jean Lancri, que diz: “De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio dessa ignorância que é bom buscar o âmago do que se crê saber melhor”.

Assim, a partir de aproximações e distanciamentos, Tessler e o artista iam construindo a árdua tarefa de encontrar o foco do trabalho. Pois, segundo ela, é preciso muita disposição para observar aquilo que pode passar despercebido. E, assim, noções iam se transformando em conceitos operacionais sem ações premeditadas, pois um exercício de estilo impõe rigor e liberdade ao mesmo tempo, uma espécie de ponto de equilíbrio entre o um eu e o outro eu.

Nascem, então, três novas perguntas que foram entregues aos bolsistas:

- 1) O que, de repente, apareceu em teu trabalho (e que não estava previsto)?
- 2) O que percebes de mais frágil e fugidio em teu trabalho?
- 3) O que defines como sendo o mais forte e permanente em teu processo de criação?

Depois dos primeiros encontros, Tessler propõe o momento final do trabalho de forma coletiva com a presença de todos os dez bolsistas, além do curador Marconi Drummond e o escritor Eduardo Jorge. Nesse encontro, foi aberta uma roda de debate, sendo que cada artista tinha o tempo cronometrado de dois minutos para relatar o estado atual do seu projeto. Essas falas eram direcionadas para o convidado Eduardo Jorge, que não tinha nenhum conhecimento prévio de nenhum projeto. Ao ouvir todas as falas ele formulava uma pergunta para cada artista, a resposta dessa pergunta deveria ser enviada para ele por email. Tessler relata que essa foi a maneira de Eduardo reagir e que ela não teve nenhuma participação nessa correspondência.

Outra ação curatorial de extrema importância, nessa terceira edição, foi a realização da *Mostra Preparatória*. Vejamos como ela surgiu. Como, na terceira edição, a cidade foi tomada como campo expositivo expandido, ao longo da prática dos doze meses, os artistas bolsistas construíram projetos, propostas de intervenção e ocupação do espaço público da cidade de Belo Horizonte. Reflexões mobilizadoras que assinalavam os caminhos processuais experimentados. Porém, antes de realizar as intervenções pela cidade, os bolsistas, juntamente com a equipe curatorial, propuseram a *Mostra Preparatória*, que foi realizada no mezanino do museu. A mostra foi pensada em três tempos – o que precede as ações públicas, o tempo concomitante das intervenções e o tempo posterior já aglutinando o contato do público com as obras expostas. Cada artista teve, na mostra, um espaço para apresentar seu laboratório de experimentações.

Para encerrar a terceira edição e externar a riqueza das experiências, foram realizados três debates abertos ao público. Esses debates tiveram o formato de seminário com a participação de críticos, artistas e curadores que apresentaram um

conjunto articulado de discussões, estimulando o pensamento crítico sobre as práticas artísticas contemporâneas e suas articulações com as políticas públicas. Essa temática, paralela às intervenções dos bolsistas na cidade de Belo Horizonte, criou um estreito diálogo da atuação da arte no tecido social, resultando em uma proposição que intensifica a potência da inteligência curatorial.

Nesse seminário, houve a participação dos residentes e curadores. Um dos objetivos desse evento era dar voz aos agentes atuantes no *Programa do Bolsa Pampulha*. Na entrevista com o curador Marconi Drummond, concedida à autora, notamos algumas peculiaridades marcantes do seu trabalho. Como curador, ele se coloca também como um sujeito exposto à experiência, estando aberto e atento ao percurso do processo. Demonstra um apreço pela valoração da experiência partilhada e um desejo de pensar museologicamente o programa de residência dentro do contexto das políticas públicas de Belo Horizonte. Essas peculiaridades da curadoria realizada por Drummond foram capazes de aglutinar o artista, o museu e a cidade, inaugurando novos formatos discursivos através da construção em rede.

Na quarta edição do programa, houve uma indicação, no edital, de um zelo maior por questões mais formais, sendo que na documentação obrigatória passou a ser exigida a certidão negativa junto ao município e à Receita Federal. Incluiu-se um capítulo sobre o processo seletivo, abrindo o direito à proposição de recursos e deixando mais transparente todo o processo seletivo, que agora se fazia em duas etapas: uma eliminatória e uma classificatória. Mais um novo capítulo tratava da oferta de um atelier coletivo, no Centro Cultural da UFMG, de uso exclusivo dos bolsistas e sem nenhum ônus para os mesmos. Uma diferença relevante é sobre o período de vigência da bolsa, que foi diminuído para onze meses, e a exposição passou a ser coletiva, com duração de 50 dias, no espaço expositivo do Museu de Arte da Pampulha. Interessante notar que a oferta de um atelier coletivo muito contribuiu na construção de uma exposição também coletiva. A presença dos artistas/bolsistas no processo de montagem e abertura passou a ser exigida, inclusive uma das mensalidades da bolsa estava orientada para garantir essa participação.

Nessa edição, com a curadoria de Ana Paula Cohen, ouve uma grande discussão sobre o potencial formativo do programa para o artista/bolsista, assim como ações formativas para o público. Segundo Cohen (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2011), a possibilidade de uma bolsa de pesquisa mensal para os artistas, desvinculada da aquisição da obra, não apenas serve como experiência para o artista, mas, principalmente, contribui para entender a criação como arcabouço que afirma a

produção artística como patrimônio cultural. Nesse catálogo, foi publicado um texto da diretora do *Program Art, Culture, and Technology*, do *Massachusetts Institut Ute Mera Bauer*, que trata da estreita relação entre as escolas de arte e o mercado nos últimos anos. Além desse texto, foi publicada uma versão editada da conferência realizada como parte das atividades de abertura da exposição. Nessa conferência, Adriano Pedrosa, Mabe Bethônio, Renata Marquez e Rodrigo Moura discutem a formação do artista no *Bolsa Pampulha* e outros programas.

Nessa edição, achamos relevante destacar a ação da curadora Ana Cohen, que produz o *statement* das obras dos artistas residentes publicando uma entrevista realizada com os bolsistas (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2011, p. 60-169). As perguntas foram formuladas para cada artista tendo como ponto de partida a convivência e o desenvolvimento do trabalho durante todo processo. Essa troca de lugar de fala foi uma metodologia muito interessante da curadora, pois, em um processo tão coletivo e vivencial, nada melhor do que dilatar as fronteiras dos papéis estipulados para cada agente. Assim, a curadora, que deveria produzir o texto de apresentação, retorna para o próprio artista a construção dessa teia de significação possível para a obra. Essa possibilidade de acesso à construção do discurso sobre a obra é produto de uma curadoria de experiência alinhada com a concepção de que a fala de todos os agentes envolvidos em um processo de prática artística têm valor.

Tendo em vista a riqueza dessas entrevistas realizadas pela curadora com os residentes, registraremos, aqui, algumas pontuações para nos dar uma visão do Programa através do olhar dos próprios bolsistas. Clara Ianni relata que a maioria dos programas de residência não possibilita espaço para o risco, para a busca do desconhecido. Considera acertada a postura do *Bolsa* de combinar a instância expositiva com os processos investigativos, tudo isso em constante diálogo com críticos, curadores e artistas. Poder errar e arriscar durante todo o percurso da residência foi o maior legado, relata Shima. Daniel Murgel (RJ), diz que, inicialmente, se inscreveu no *Programa Bolsa Pampulha* por achar incrível ter um retorno financeiro pela sua produção artística, coisa não muito encorajada durante seu período de formação na academia. Porém, deixa claro que foi surpreendido ao perceber que, ao longo da residência, o maior ganho foi o amadurecimento da sua atuação como artista e cidadão, possibilidades advindas do convívio com os especialistas das artes.

A importância da experiência e do atelier coletivo foi um ponto ressaltado por quase todos os dez bolsistas que disseram do valor em ter um tempo prolongado para a prática artística dentro de um museu que está continuamente sendo construído.

Rodrigo Freitas afirma que participar do Programa proporcionou um refinamento em sua investigação poética, em um ambiente menos árido que a academia, atitude potencializada pelas discussões e as diferentes visões dos críticos e curadores.

A postura curatorial dessa edição deixa bem evidente a posição do curador também como orientador, a própria Ana Cohen (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2011, p. 17) se intitula como curadora-orientadora, cita que um dos objetivos do programa era a “[...] busca por enfatizar o caráter de formação do Bolsa, em contraste com a maioria crescente de programas envolvendo jovens artistas no Brasil, que tem como objetivo principal a exposição”. Por isso, em sua atuação curatorial, ela buscou estender o tempo de discussão do trabalho, nesse intento realizou um seminário com o tema *A formação do artista no Brasil*. Cohen defende a noção do artista como um cidadão que tem funções históricas, econômicas e simbólicas, inserindo-o, assim, no sistema.

Na quinta edição, houve algumas mudanças que refletiram o debate e as discussões propostas na conferência realizada durante a abertura da exposição da quarta edição. Nesse edital, foi reduzido para cinco meses a obrigatoriedade do artista fixar residência em Belo Horizonte. Uma proposição interessante dessa edição é que, além dos encontros com a equipe curatorial, os bolsistas também tiveram três encontros com outros artistas locais da cidade de Belo Horizonte. Uma novidade, que consta no capítulo 2, foi a exigência de que o artista/bolsista propusesse ações artísticas voltadas para a comunidade dos centros culturais da Fundação de Cultura, como uma espécie de contrapartida social. O item 12.10 do edital dispõe sobre a possibilidade da curadoria indicar obras produzidas no período da residência que o artista deveria doar a título de contrapartida para o museu. Essas ações de contrapartida visavam que os artistas tivessem mais contato com a comunidade local e entendessem que suas pesquisas estavam sendo viabilizadas com verbas públicas. O artista bolsista Alan Fontes (n. 1980) relatou que os residentes fizeram uma ação coletiva, que foi o *Ateliê Aberto*, onde cada um falou para o público o seu processo, além de outras ações individuais abertas à comunidade local. Ele, por exemplo, realizou uma oficina/excursão que começava no Museu de Arte da Pampulha indo até a Casa Juscelino Kubitschek (Casa JK), que era objeto do seu trabalho.

No catálogo da quinta edição, vale destacar o texto de desabafo de Agnaldo Farias, um dos curadores, que relata o descaso do poder público ao fazer, nessa edição, um enxugamento drástico na dotação orçamentária do *Bolsa*, obrigando os organizadores a reduzirem o tempo de residência dos artistas, em BH, para apenas

cinco meses. Farias (2014, p. 24-31) formula que o Programa do Bolsa Pampulha, atualizando o debate e o estímulo à arte contemporânea, o faz instaurando uma tríade dialógica composta por artistas, críticos/curadores e espaço institucional, propiciando a esses elementos uma dinâmica de pesquisa capaz de sustentar a importância da experiência para as artes. Ele fala que há uma carência do nosso tempo, principalmente no meio artístico, de espaços de debate e experimentação. Ao que Ricardo Resende complementa dizendo sobre o privilégio do edital oferecer um tempo para experimentar e divagar na companhia de outros artistas. Nas palavras dele: “Quem ganha com esta experiência, são os curadores e críticos que durante os encontros renovam seu repertório de ideias e conhecimento artístico. A arte pede a informalidade que o Bolsa Pampulha oferece” (RESENDE, 2014, p. 32-34).

Na sexta edição do *Bolsa*, realizada no biênio 2015/2016, permanecem quase todas as proposições da quinta edição, nota-se um esforço da equipe curatorial em não diminuir o número de encontros com os artistas/bolsistas, mesmo tendo diminuído o tempo total do Programa, que inicialmente era de doze meses e agora é de cinco. Percebemos, nas quinta e sexta edições, uma ênfase maior no acompanhamento feito aos residentes pela equipe curatorial durante todo o processo de produção e montagem da exposição, conforme item 13.9, do edital: “as obras serão produzidas e montadas sob a orientação do curador do Programa e a equipe técnica do MAP” (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2015, n.p). Nas edições anteriores, essa ação acontecia, mas não estava explícita no edital.

Alguns capítulos dos editais dessas seis edições tiveram sua redação quase inalterada. Como, por exemplo, o que diz respeito aos requisitos para participação, os critérios de avaliação dos portfólios e currículos, assim como o acompanhamento dos bolsistas por curadores/críticos e artistas, além da exigência de fixar residência em Belo Horizonte. Conclui-se a importância dessas características no propósito do Programa. Podemos resumir em três pontos principais: a) incentivo à produção contemporânea de artistas em início de carreira; b) obrigatoriedade, para o artista/bolsista, fixar residência em BH; e c) metodologia de acompanhamento do processo de produção e exposição ser realizada por curadores/instituição e artistas.

Para uma melhor visualização da análise dos seis editais, apresentamos um quadro comparativo (quadro 1) com os cinco principais aspectos do Programa. Observem que, mesmo nas edições em que o aporte financeiro foi reduzido, o número de encontros dos bolsistas com os curadores e com a equipe de acompanhamento mantiveram-se quase inalterados.

Outro aspecto a ser ressaltado é que o valor total das bolsas concedidas aos artistas residentes vem reduzindo ao longo das seis edições do Programa. Observa-se, no quadro 2, que o valor total corrigido da primeira edição foi de R\$ 379.265,44 e na sexta edição foi de R\$ 161.892,20, o que representa uma queda de 42%, conforme pode ser visualizado no gráfico de linhas do quadro 3. Esse fato é comentado no texto de Agnaldo Farias, componente da comissão de acompanhamento da quinta edição, onde lamenta a diminuição do aporte financeiro que, segundo ele é um sintoma do mau acabamento da política cultural do município de Belo Horizonte nesse período.

Quadro 1 – Quadro comparativo das seis edições do Bolsa Pampulha.

<b>Principais aspectos dos regulamentos (editais) das seis edições do Bolsa Pampulha</b>					
<b>Edição Salão Biênio</b>	<b>Quantidade de bolsistas</b>	<b>Tempo de residência fixa em BH</b>	<b>Principais alterações</b>	<b>Valor total da bolsa por residente</b>	<b>Curadores e equipe de acompanhamento</b>
1ª edição 27º Salão 2003/2004	12	12 meses	---	R\$ 10.800	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adriano Pedrosa</li> <li>• Ivo Mesquita</li> <li>• Maria A. Melendi</li> <li>• Lisette Lagnado</li> <li>• Rodrigo Moura</li> </ul>
2ª edição 28º Salão 2005/2006	10	12 meses	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diminuição de bolsistas</li> <li>• Inclusão de artista na comissão de acompanhamento</li> </ul>	R\$ 12.000	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adriano Pedrosa</li> <li>• Luiza Interlegh</li> <li>• Paulo Schmidt</li> <li>• Rodrigo Moura</li> <li>• Rosangela Rennó</li> <li>• Marconi Drummond</li> </ul>
3ª edição 29º Salão 2007/2008	10	12 meses	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposição realizada nos espaços públicos de BH</li> <li>• Portifólios dos selecionados passam a fazer parte do acervo MAP</li> <li>• Inclusão de auxílio para produção da obra</li> <li>• Registro das obras em DVD</li> </ul>	R\$ 15.600	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marconi Drummond</li> <li>• Maria A. Melendi</li> <li>• Ana M. Tavares</li> <li>• Elida Tessler</li> </ul>
4ª edição 30º Salão 2010/2011	10	11 meses	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Disponibilização de atelier coletivo</li> <li>• Exposição passou a ser coletiva</li> <li>• Inclusão do capítulo sobre a possibilidade de interposição de recursos</li> </ul>	R\$ 14.300	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ana Paula Cohen</li> <li>• Marconi Drummond</li> <li>• Adriano Pedrosa</li> <li>• Ricardo Ohtake</li> <li>• Rosangela Rennó</li> </ul>

5ª edição 31º Salão 2013/2014	10	5 meses	• Inserção da contrapartida social	R\$ 9.500	• Agnaldo Farias • Elisa Campos • Marta R. Espinós • Ricardo Resende
6ª edição 32º Salão 2015/2016	10	5 meses	• Exclusão do capítulo sobre possibilidade de interposição de recursos	R\$11.400	• Cauê Alves • Augusto Fonseca • Luisa Duarte • Mabe Bethônico • Moacir dos Anjos

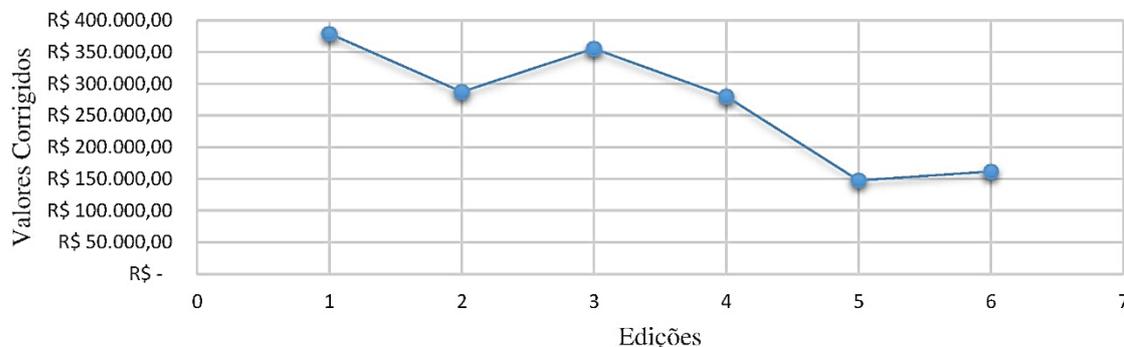
Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Quadro 2 – Valor total pago aos artistas residentes do Bolsa Pampulha por edição.

Edição Ano	Numero de Bolsistas	Valor individual da bolsa	Valor total das bolsas	Índice Correção IGP-M/FGV	Valor total Corrigido
1ª - 2003	12	R\$ 10.800,00	R\$ 129.600,00	2,9264	R\$ 379.265,44
2ª - 2005	10	R\$ 12.000,00	R\$ 120.000,00	2,3950	R\$ 287.396,15
3ª - 2007	10	R\$ 15.600,00	R\$ 156.000,00	2,2789	R\$ 355.503,55
4ª - 2010	10	R\$ 14.300,00	R\$ 143.000,00	1,9597	R\$ 280.239,93
5ª - 2013	10	R\$ 9.500,00	R\$ 95.000,00	1,5536	R\$ 147.596,59
6ª - 2015	10	R\$ 11.400,00	R\$ 114.000,00	1,4201	R\$ 161.892,20
Totais			<b>R\$ 757.600,00</b>		<b>R\$ 1.611.893,86</b>

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Quadro 3 – Gráfico do valor total pago aos artistas residentes por edição.



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Observamos que, apesar da redução do aporte financeiro, o Museu de Arte da Pampulha fez um esforço para que a quantidade de profissionais que acompanham os bolsistas não fosse reduzida, mantendo, assim, a riqueza das experiências, mesmo que para menos residentes. Essa atitude mostra o compromisso da instituição para que a troca de experiência, que é uma característica fundante do programa, seja preservada.

A seguir, consideramos importante fazer um destaque para dois atributos da curadoria no *Bolsa Pampulha* que são basilares: o deslocamento e a coautoria. Percebemos que essas particularidades estão contidas nas características principais do

Programa, quais sejam: a) incentivo à produção contemporânea de artistas em início de carreira; b) obrigatoriedade para o artista/bolsista fixar residência em BH; c) metodologia de acompanhamento do processo de produção e exposição realizada por curadores/instituição e artistas. Considerando que as singularidades da curadoria de experiência em residência advêm da própria metodologia da modalidade de produção artística, simbioticamente as especificações apontadas na residência são, também, características notadas como estruturais para uma curadoria de experiência.

## O deslocamento

Basbaum começa o seu texto *Deslocamento e Imersão*, publicado no catálogo da 6ª edição, com essa frase: “Para um artista ou curador, estar em residência implica deslocamento e imersão” (BASBAUM, 2016, p. 20). Ele disserta sobre a disponibilidade do artista e do curador para sair do seu viver cotidiano e se permitir uma experiência proveitosa, uma experiência que tenha a pretensão de subverter o ritmo de fora para dentro, tão comum à automatização dos corpos habitantes na sociedade de controle, mesmo que essa proposta seja oriunda de um museu ou de qualquer instituição da macroeconomia. Sem juízo de valor, mas apenas valorar a disponibilidade para uma possível produção de múltiplas identidades favorecidas pela característica fluidez de um estado migratório, estado esse tão propício para a produção do novo, tão necessário à arte contemporânea.

Nesse caso, o deslocamento é um propulsor da imersão, vez que o artista e o curador estariam sendo cooptados para vivenciar um tempo criativo e coletivo diante da experiência artística, que notoriamente exigiria o contato e o afetamento. Interessante percebermos que tanto o artista quanto o curador estão sujeitos a essa experiência. Nesse deslocamento imersivo, há algo de impermanência, dado que o objetivo dessa ação não é redimir o real, mas talvez trazer à superfície outras realidades veladas. E um olhar estrangeiro cumpre mais efetivamente esse papel revelador.

Um exemplo de deslocamento imersivo é citado por Cohen, na introdução do catálogo da 4ª edição, quando relata a experiência expográfica construída junto aos artistas/bolsistas, que trazia o conceito de habitar o museu, um gesto de ocupar o edifício em sua arquitetura singular de forma natural, garantindo a cada obra um lugar onde ela pudesse ser compreendida em sua integridade (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2011, p. 16). Esse assunto também aparece na terceira edição,

quando *Intimidade e distância* foi o mote central da argumentação curatorial, como relatam os curadores:

A condição de residir em Belo Horizonte, estabelecida desde a primeira edição, com vistas a fomentar a produção artística na cidade e aproximar os bolsistas oriundos de diversas regiões do Brasil era um ponto a ser considerado ... Em constante estado de fluxo e numa sociedade em trânsito, a cidade se revelou de diversas formas nos trabalhos dos artistas. A percepção do lugar, a intimidade e a distância que as cidades estabelecem com as obras postas em seu espaço público foram problemas enfrentados pelos bolsistas e pelo museu compreendido aqui numa perspectiva ampliada. (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 14).

Assim, o deslocamento, as noções de transitoriedade e as aproximações que essas ações propiciam geram, para a curadoria de experiência, algumas singularidades. O curador, ao atuar conjuntamente nessa rede de agentes, está completamente contaminado pelos tantos deslocamentos favorecidos pela modalidade. Portanto, curar experiências proporcionadas a sujeitos em deslocamento, provoca, na curadoria, uma gestualidade permanente de aproximação e distanciamento. Essas gestualidades nutrem a inteligência curatorial de ramificações e entrelaçamentos impensados em uma curadoria feita para obras prontas, já acabadas.

Além do deslocamento imersivo, há também o deslocamento territorial. Historicamente, em média, 70% dos bolsistas são oriundos de outras localidades e vêm residir em BH, conforme pode ser visualizado no quadro 4, que apresenta o nome dos bolsistas selecionados para cada edição e seus locais de origem, além do percentual de artistas advindos de outras localidades.

Quadro 4 – Bolsistas das seis edições do Bolsa Pampulha.

<b>Bolsistas das seis edições do Bolsa Pampulha</b>		
<b>Edição Salão Biênio</b>	<b>Nome dos bolsistas e seu local de origem</b>	<b>Bolsistas de fora de BH (%)</b>
1ª edição 27º Salão 2003/2004	Bruno Vieira (Recife), Cinthia Marcelle (BH), Cristina Ribas (São Borja/RS), Járed Domício (Fortaleza), Lais Myrrha (BH), Laura Belém (BH), Marilá Dardot (BH), Matheus Perpétuo (Tiradentes/MG), Paulo Nenflídio (São Bernardo do Campo/SP), Pedro Motta (BH), Rodrigo Matheus (São Paulo), Sara Ramos (Madri, Espanha).	67%
2ª edição 28º Salão 2005/2006	Ana Luiza D. Batista (São Paulo), André Komatsu (São Paulo), Débora Bolsoni (São Paulo), João Castilho (BH), Marcellvs L. (Berlim), Marcone Moreira (Marabá/PA), Laerte Ramos (São Paulo), Paulo Nazareth (BH), Ticiano Monteiro (Fortaleza), Waleria Américo (Fortaleza).	80 %
3ª edição 29º Salão 2007/2008	Amanda Melo (Recife), Ariel Ferreira (BH), Bruno Faria (São Paulo), Daniel Herthel (Barbacena/MG), Daniel Escobar (BH), Fabrício Carvalho (Juiz de Fora/MG), Maíra das Neves (Rio de Janeiro), Pablo Lobato (BH), Sylvia Amélia (BH), Yuri Firmeza (São Paulo).	60%

4ª edição 30º Salão 2010/2011	Ana Moravi (BH), Clara Ianni (São Paulo), C. L. Salvaro (Curitiba/PR), Daniel Murgel (Niterói/RJ), Douglas Pêgo (BH), Joacélio Batista (Ponte nova/MG), Rodrigo Cass (São Paulo), Rodrigo Freitas (Franca/SP), Shima (São Paulo), Vicente Pessôa (Ipatinga/MG).	80%
5ª edição 31º Salão 2013/2014	Alan Fontes (BH), Fernanda Rappa (Campinas/SP), Flávia Bertinato (Pouso Alegre/MG), Frederico Filippi (São Carlos/SP), Márcio Diegues (General Salgado/SP), Pierre Fonseca (Araçuaí/MG), Ricardo Burgarelli (BH), Ricardo Reis (Santos/SP), Sara Não tem Nome (Contagem/MG), Tatiana Devos Gentile (Rio de Janeiro).	80%
6ª edição 32º Salão 2015/2016	Adriana Aranha (João Pessoa/PB), Adriele Freitas (Fortaleza), Juliane Peixoto (Brasília), Alexandre Brandão (BH), Efe Godoy (Sete Lagoas/MG), Janaína Wagner (São Paulo), Lucas Dupin (BH), Maura Grimaldi (São Paulo), Pedro Vieria (Poços de Caldas/MG), Thiago Honório (Carmo do Paranaíba/MG), Rafael RG (Guarulhos/SP), Victor Mattina (Rio de Janeiro).	80%

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Nas primeiras edições, esse tempo de deslocamento era de, aproximadamente, um ano e nas últimas se fazem por cinco meses. Artistas vindos de vários estados do Brasil e também de fora do país deixam suas rotinas para construírem, aqui, novos percursos.

Importante ressaltar, neste ponto, outra face do deslocamento, que seria o deslocamento de si mesmo e dos seus próprios modos de ver e fazer. O curador da 6ª edição, Cauê Alves (n. 1977), vê nisso um aspecto ambíguo:

Há uma ambiguidade fundamental que está no interior da residência artística: ela implica a exigência de deslocamento, que de algum modo acompanha a lógica dos capitais financeiros, os fluxos de investimento que rapidamente entram e saem de uma região e que determinam alguns dos trajetos da arte, onde estão os centros artísticos e, simultaneamente, a residência é a possibilidade de interrupção momentânea do deslocamento frenético, um momento de decantação ou mesmo de negação do processo de mobilidade constante, de um circuito veloz e de incontornável aceleração da produção contemporânea. (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2017, p. 12).

Percebemos, nessa fala, múltiplos deslocamentos. No deslocamento físico, tanto mais o artista se distancia de seus afazeres cotidianos, mais diminui os movimentos desfocadores. Porém, esse deslocamento é temporário, pois, à medida que a residência avança, outros tantos interesses são apropriados. Não que o residente se desvincule totalmente do seu atelier de origem, de sua cidade, mas é convidado a voltar seu olhar para outras paisagens. Interessante perceber o deslocamento como sendo um fator de decantação. Ao mesmo tempo em que ele está sujeito a esse momento de decantação, ele é também convidado, pelo convívio com os demais agentes, a escancarar e desafiar o seu próprio processo criativo. À proporção que o residente tem o acompanhamento

próximo de curadores e de outros artistas em sua produção, mais ele se permite distanciar de sua área de segurança.

## A coautoria

No caso de uma atuação curatorial em uma residência artística, é difícil uma demarcação de fronteiras muito delineada. Nessa prática coletiva e colaborativa, é desafiador falar de autoria, portanto vamos falar de coautoria que se apresenta como uma característica marcante na curadoria de experiência. Voltemos nossa atenção para a terceira edição, quando o curador do museu foi responsável por idealização, acompanhamento e proposição expositiva dos trabalhos processuais da residência. Essa é uma edição em que, segundo nosso ponto de vista, a curadoria de experiência se materializou de forma mais completa. Os agentes, aqui compreendidos pelo MAP, curadores, artistas residentes e convidados, foram imbricados de tal forma no processo que os curadores passaram a chamar o museu de 11º residente:

Uma outra questão que permeou todo o processo da residência e as ações expositivas propostas nesta edição foi a necessidade do Museu de Arte da Pampulha se colocar como o 11º residente, experimentando e reagindo às indagações e embates – que não foram poucos, mas necessários e positivos – e os desdobramentos apresentados, submetendo-se ao processo de investigação e pesquisa junto aos demais artistas. (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 15).

Marconi Drummond, em entrevista concedida a autora, chega a mencionar a curadoria como o 12º residente, enfatizando, dessa forma, a relação simbiótica entre os agentes. Fica evidente, nessa terceira edição, a potencialização dos encontros de acompanhamento como novas ferramentas de interlocução criativa e coletiva, onde muitos dos dispositivos de pesquisa foram criados ao longo do percurso. A equipe curatorial estava mais atenta às provocações geradas pelo embate do que aos procedimentos pré-estabelecidos pelo Programa. Dessa maneira, as relações se modelavam em um projeto dinâmico e um sistema elástico, superando as limitações e engessamentos inerentes a toda administração pública.

Na residência, a curadoria se encontra desde a gênese do processo, estendendo suas ramificações sobre as diversas camadas processuais. Nesse percurso, a exposição não é o fim, como também não há uma evidente disputa autoral, mas uma demarcada construção coletiva. A curadora da quarta edição, Ana Paula Cohen, discorre sobre como é evidente a construção compartilhada e coletiva: “[...] a obra de arte – resultante da combinação dos elementos instituição, curador, artista, equipe de

produção, verbas de produção – é a convergência de um trabalho em conjunto para que exista uma exposição” (SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 2011, p. 20). Assim, todos, inclusive a curadoria, vão ganhando características construídas a partir da convivência na prática artística.

Vale ressaltar que não estamos tratando da curadoria autoral, onde o curador seria considerado o autor de uma exposição, mas sim da coautoria que se manifesta nos encaminhamentos processuais curatoriais e nas produções artísticas em uma residência, envolvendo todos os atores. Essa modulação coautoral permeia todas as ações do programa, desde a criação da obra até sua exposição e registro no catálogo. O que está bem claro na fala de Rubens Mano (2008, p. 31) quando diz que a decisão de produzir a *Mostra Preparatória*, na 3ª edição do *Bolsa*, foi uma conquista posterior, fruto de discussões e embates. Essa fala deixa evidente que as distensões são características de processos coletivos, além de mostrar o quanto a escuta e o afetamento produzem um ambiente mutante, provocando um afrouxamento das certezas pré-estabelecidas e uma contaminação dos papéis estipulados. Sendo assim, podemos dizer que as relações coautorais carregariam em si o princípio dialógico do pensamento complexo, como descrito por Morin<sup>6</sup> (2005), fazendo com que o todo seja bem mais do que o somatório das partes. As características do princípio dialógico permitem manter a dualidade no seio da unidade, associando termos complementares, algo comum em um tempo de multicentros. Assim, também no decorrer do processo de residência, a curadoria associa elementos díspares para o contributo formativo da exposição.

A importância da coautoria é notável, visto que, em cada edição o Programa, vai disponibilizando instrumentos mais potentes para a produção coletiva. Essa vocação para a coautoria está presente em vários incisos do edital, como, por exemplo, no que trata da composição da expografia ser sempre elaborada pelo curador em estreito diálogo com os artistas residentes.

As modulações dessa estética relacional talvez busquem, no compartilhamento criativo entre os agentes, novas maneiras mais reflexivas e menos contemplativas de atuarem e construírem conhecimento artístico através da inteligência sensível. Portanto, aqui, as fronteiras são dilatadas e os conceitos hibridizados. Assim, a curadoria de

---

<sup>6</sup> Edgar Morin, no livro *Introdução ao pensamento complexo*, estabelece alguns princípios, complementares e interdependentes, que guiam para pensar a complexidade. São eles: 1) Princípio sistêmico ou organizacional; 2) Princípio "hologramático"; 3) Princípio do anel retroativo; 4) Princípio do anel recursivo; 5) Princípio de auto-eco-organização (autonomia/dependência); 6) Princípio dialógico; 7) Princípio da reintrodução.

experiência ganha ainda mais capilaridade e amplia exponencialmente sua permeabilidade, sendo uma área mediadora e interdependente por natureza. Ao realizar o seu trabalho, o curador de experiência tece uma rede de relações em torno da obra artística, do sistema e do artista, pois, nessa modalidade de curadoria, a obra de arte se faz como uma experiência atualizada no corpo e sedimentada na convivência e nos relacionamentos dos muitos agentes envolvidos no processo.

### **Considerações finais**

Notamos, nos depoimentos dos curadores e profissionais das artes que atuaram no Bolsa Pampulha, a importância de ter um tempo mais dilatado para a experiência e o quanto essa possibilidade enriquece um processo tão dialógico, como é o caso de uma residência artística oferecida por um Museu Público. Essa experiência é importante tanto para o artista residente como para o público, pois a possibilidade de contato direto com a obra em processo é fundamental para que a arte contemporânea seja melhor apreciada e possa propiciar o debate e o interesse de um maior número de pessoas fora do circuito dos profissionais, em um diálogo horizontal, onde o processo artístico é o protagonista e um ampliador do campo discursivo.

Analisando detidamente a atuação curatorial das seis edições, pudemos perceber o quanto o convívio do curador com o artista e seus processos faz com que ele potencialize o atelier como primeiro espaço expositivo. Muitos artistas residentes relataram que a presença periódica do curador e os frequentes debates e embates em um Museu público alargavam exponencialmente o perímetro discursivo da obra. Relataram, também, que muitas vezes o foco na exposição era transformado pelas amadurecidas reflexões do atelier coletivo e pelos exercícios curatoriais propostos. Nesse viés, o curador também agiria como espectador experiente e qualificado, que apresenta ao artista um outro modo de presentificação da obra em processo.

Uma segunda percepção foi que esse tipo de curadoria realizada dentro de um Museu tem muito a colaborar para proposição de um novo formato de produção de conhecimento, pois a experiência nessa modalidade é cotidiana, mediadora e discursiva, sendo a comunicação estética instaurada não só pelo campo da linguagem, mas também pelo campo dos sentidos. Algo entre o *páthos* e o *lógos*, entre o afetamento e o entendimento, sem provocar maior valoração de um em detrimento do outro. Um conhecimento sensível que se constrói no intervalo das polaridades, criando um tipo de zona fértil atratora que capta o que tenta escapar. Quando o curador se aproxima da

obra em seu processo, ele está se ligando também à experiência subjetiva, ultrapassando o limite da periodização e sentindo a arte como um assunto estritamente humano que se manifesta no aqui e agora. Quando o curador se aproxima do sujeito em seu processo criativo em diálogo, essa experiência estética recupera outras dimensões de contato com a realidade, desencadeando novas formas de atuação do ser-no-mundo. Essa nova narrativa sensível rompe com a separação cartesiana de corpo/mente, pois é formulada pela partilha e através do embate e da contestação.

O que torna todo esse processo muito singular é que essa ação de criação, pesquisa e produção em artes visuais se manteve por várias edições dentro de um Museu Público e foi por ele viabilizada. Essa atitude continuada da execução de um programa de residência artística transformou o MAP em um instrumento propulsor do ato criativo através da experiência, do deslocamento e da alteridade. Essa nova proposição de atuação do Museu ultrapassou os limites de uma instituição focada no acervo permitindo que também o curador pudesse lidar não somente com o objeto artístico, mas também com os artistas e seus processos criativos. Alinhamentos esses mais que coerentes e urgentes para os espaços que se dispõem a expor a arte contemporânea.

Nesse contexto, apesar das limitações é importante ressaltar que o *Bolsa Pampulha* é um dos pioneiros no Brasil e o único em Minas Gerais que fomenta a produção da arte contemporânea a partir da oferta de um programa de residência artística há mais de dezessete anos. A criação desse programa ampliou as funções do MAP para além de ser apenas um museu depositário, passando a ser, também, um museu-atelier, voltado aos artistas emergentes da arte contemporânea brasileira.

Todas essas reflexões sobre as experiências do Programa Bolsa Pampulha levam a uma constatação de que o processo de arte residência oferecido pelo MAP é um exercício essencial para o posicionamento crítico dos agentes do sistema da arte contemporânea. O Programa, da forma com que é realizado, reafirma a importância do museu no tecido urbano, introduzindo novos formatos para pesquisa em artes a partir da experiência.

## Referências

BAKIR, Rosimary de Freitas. A curadoria de experiência no programa de residência artística do Bolsa Pampulha 2003 a 2016.2020. 168f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

INVENTÁRIO dos Dossiês de Eventos, Provenientes do Museu de Arte da Pampulha 1952.12.22 - 1992.10.06. Belo Horizonte, 1999. Elaboração: Equipe do Serviço de Arquivos Permanentes, do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOTTA, Morgan. *Salão de Arte Contemporânea, uma exposição de vanguarda*. Minas Gerais, Suplemento Literário, Belo Horizonte, 2 fev. 1970. Não paginado.

MOURA, Rodrigo. *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: MAP, 2004.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Museu revelado*. Belo Horizonte: Editora: MAP, 2013.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte; 1969- 2000*. Textos de Fabíola Moulin, Luciana Bonadio, Marcio Sampaio, Marconi Drummond. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

PEDROSA, Adriano. *Lembranças da Pampulha 2003-2004*. Belo Horizonte: MAP, 2004.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Ed.). *27ª Bienal de São Paulo: como viver junto: guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

RESENDE, José. A formação do artista no Brasil. *Revista Ars*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 23-28, 2005.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 27, Bolsa de Arte da Pampulha, 2003-2004, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2004.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 28, Bolsa de Arte da Pampulha, 2005-2006, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2006.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DE BELO HORIZONTE, 29, Bolsa de Arte da Pampulha, 2007-2008, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2010.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 30, Bolsa de Arte da Pampulha, 2010-2011, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2011.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 31, Bolsa de Arte da Pampulha, 2013-2014, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2014.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PAMPULHA, 32, Bolsa de Arte da Pampulha, 2015-2016, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2017.

VIVAS, R. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2008.

VIVAS, Rodrigo; NEVES, A. Teixeira. Os Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte nos anos 80. *Rev. ANPAP*, Belo Horizonte, v. 23, p. 1578-1593, set. 2014.

---

Data de recebimento: 13.01.2021

Data de aceite: 09.02.2021