

AUTONOMIA SOCIAL DA ARTE: O CASO DO MAM-SP



IV SICCAL

[GT 2 - COMUNICAÇÃO, CULTURA E DIVERSIDADE]

Luis Carlos Barbosa

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo propõe uma reflexão acerca do funcionamento de um mecanismo de política pública, a Lei Rouanet e seus impactos no funcionamento de um campo de produção simbólica, o das artes visuais, sobretudo no âmbito dos museus de arte. A partir da teoria dos campos de produção simbólica proposta por Pierre Bourdieu, questiona-se a interferência de atores de outras esferas na dinâmica própria do campo das artes visuais em função do *modus operandi* do mecenato, o mais importante dos mecanismos de financiamento à cultura postos em funcionamento pelo Pronac, instituído pela Lei.

Palavras-chave: Políticas públicas. Cultura. Artes visuais.

This article proposes a reflection on the functioning of a public policy mechanism, the Rouanet Law and its impacts on the functioning of a field of symbolic production, the visual arts, especially in the context of art museums. From the theory of fields of symbolic production proposed by Pierre Bourdieu, the interference of actors from other spheres in the dynamics of the field of visual arts is questioned due to the patronage *modus operandi*, the most important of the mechanisms of financing for culture in operation by Pronac, established by Law.

Keywords: Public policy. Culture. Visual arts.

Este artículo propone una reflexión sobre el funcionamiento de un mecanismo de política pública, la Ley Rouanet y sus impactos en el funcionamiento de un campo de producción simbólica, las artes visuales, especialmente en el contexto de los museos de arte. Desde la teoría de los campos de producción simbólica propuesta por Pierre Bourdieu, la interferencia de actores de otras esferas en la dinámica del campo de las artes visuales se cuestiona debido al patrocinio *modus operandi*, el más importante de los mecanismos de financiación de la cultura en funcionamiento por Pronac, establecido por la Ley.

Palabras clave: Políticas públicas. Cultura. Artes Visuales.

Introdução

A Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida pelo nome do então Secretário da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com o objetivo de canalizar e captar recursos para o setor cultural. Para alcançar tal finalidade, implementou três mecanismos de financiamento à cultura: o *Fundo Nacional de Cultura* (FNC), através do qual o Governo Federal viria a apoiar projetos culturais diretamente, por meio de prêmios e editais de fomento à produção, difusão e consumo de bens culturais; os *Fundos de Investimento Cultural e Artístico* (Ficart), por meio dos quais seriam apoiadas as iniciativas culturais consideradas comercialmente viáveis (este nunca saiu do papel); e o incentivo a projetos culturais, que ficaria conhecido como mecenato. O mecenato acabou por transformar-se em carro-chefe do financiamento público à cultura no país (tendo em vista a quantidade de projetos apoiados e os valores envolvidos), ao sistematizar a renúncia fiscal como principal instrumento de obtenção de incentivos a projetos da área.

De acordo com as regras do mecenato, pessoas físicas e jurídicas podem apresentar ao Ministério da Cultura projetos de caráter cultural. Uma vez aprovados pelos técnicos do MinC, porém, o projeto depende de apoiadores, públicos e/ou privados que destinem os valores às iniciativas de sua preferência. Esses valores podem ser posteriormente abatidos de suas declarações de Imposto de Renda apresentadas à Receita Federal, de acordo com os limites estabelecidos pela

própria Lei Rouanet – uma das críticas mais comuns à Lei Rouanet é justamente a de que através do mecenato, eleita, ainda que indiretamente, a principal modalidade de apoio à cultura, o Estado brasileiro teria delegado à iniciativa privada o poder de decisão sobre os investimentos públicos no setor.

A questão que proponho neste artigo é outra: tomando como objeto de análise o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM-SP, uma das mais importantes instituições culturais do país cuja manutenção atualmente se faz em grande medida com recursos oriundos da Lei, e na esteira do pensamento de Pierre Bourdieu e de sua teoria dos campos de produção simbólico, refletir sobre o grau de interferência que essa nova dinâmica possibilitou, aos agentes dos campos econômico e político, sobre o funcionamento, e conseqüentemente sobre a autonomia, do campo da produção de bens simbólicos.

O MAM-SP

No processo de formação do campo das artes visuais em São Paulo, os anos de 1950 são uma espécie de período áureo, especialmente no que tange à criação dos museus de arte. De fato, neste período, a cidade assistiu ao nascimento de uma nova fase do mecenato nas artes, sob o comando de dois empresários: Assis Chateaubriand, o Chatô, empresário ligado às comunicações e um dos homens mais influentes de seu tempo, e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, industrial

de origem italiana e presidente perpétuo da Fundação Bial. Esses dois homens tornaram-se uma espécie de estereótipo do novo mecenas, que buscava projeção no mundo econômico por meio de suas incursões no mundo dos empreendimentos culturais de cunho internacional (OLIVEIRA: 2001). A razão desse internacionalismo está na própria conjuntura: com o final da Segunda Guerra, fazia-se necessária uma outra postura das classes dirigentes e de seus intelectuais e artistas diante da nova ordem mundial em jogo. Neste contexto, as demonstrações de simpatia de Getúlio Vargas à Alemanha nazista fizeram do Brasil uma prioridade do Departamento de Estado dos Estados Unidos e seu projeto de política cultural pan-americana. No âmbito “dessa proposta de intercâmbio cultural, criou-se a União Cultural Brasil-Estados Unidos”, com o objetivo de ensinar a língua inglesa, além de “promover o relacionamento intelectual entre os dois países e sustentar a democracia como regime político pan-americano” (SALA, 2001-2002).

Neste contexto é que nasce o Museu de Arte de São Paulo. Há alguns anos, Ciccillo iniciara uma coleção particular com o intuito de formar um acervo de arte moderna que se tornasse o núcleo de um futuro museu, a ser inaugurado nos mesmos moldes da instituição patrocinada pelos Rockefeller, o Museu de Arte Moderna (MoMA). A ideia era que o Departamento de Cultura da cidade apoiasse a iniciativa, o que não aconteceu. Assim, foi preciso que uma articulação ocorresse para que o futuro museu saísse do papel: através de um ex-funcionário do Inter-American Affairs Office em São Paulo, Carlton Sprague Smith (que

seria, futuramente, diretor do MoMA), Sérgio Milliet conseguiu atrair a atenção de Nelson Rockefeller que, antes mesmo da fundação do museu paulistano, faz à embrionária instituição uma doação de treze obras que incluía trabalhos de Marc Chagall, Fernand Léger e Max Ernst. Por sua vez, Chateaubriand criava, com Pietro Maria Bardi, o Museu de Artes de São Paulo (MASP) cujo núcleo do acervo constituía-se de obras de grandes mestres do passado. Assim, dividia-se o mecenato do grande empresário paulistano: de um lado, os de postura mais liberal aglutinaram-se em torno de Ciccillo; de outro, os mais conservadores uniam-se à Chateaubriand (SALA, 2001-2002).

Finalmente, em 1948, constitui-se formalmente o MAM-SP. Inicialmente, funciona de forma improvisada nas dependências da Metalúrgica Matarazzo, até que se inaugura oficialmente sua sede no 3º andar do prédio dos Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, onde também funciona o MASP. E em 8 de março de 1949, inaugura-se oficialmente o Museu para o público com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. Os primeiros anos do MAM-SP foram dedicados à organização de mostras retrospectivas de artistas nacionais e estrangeiros e, em 1951, é criada a Bial do Museu de Arte Moderna, embrião da futura Bial Internacional de São Paulo – entre 1951 e 1961, são organizadas seis Bienais de arte e arquitetura, além de duas Bienais de teatro (1959 e 1961). Em 1958, o MAM-SP é transferido para o Parque do Ibirapuera, e passa a ocupar o prédio do atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, sede da Fundação Bial. Depara-se, então, com

os problemas na organização do acervo: além da falta de uma reserva técnica para o correto acondicionamento das obras, havia a dificuldade de se distinguir o que era doação de Ciccillo e Yolanda Penteadó, esposa do empresário, o que pertencia efetivamente ao Museu e, finalmente, o que estava apenas depositado no MAM-SP, não sendo fruto de nenhuma doação.

Apesar do forte apoio dos meios intelectuais e artísticos, a verdade é que o Museu nunca conseguiu encontrar uma saída para o financiamento de suas atividades, continuando indefinidamente vinculadas as finanças da instituição às de seu fundador. Com o crescimento da importância das Bienais no cenário político, o Museu vê sua existência ameaçada, até que, em 1963, seu presidente decide por sua dissolução. O acervo que o constitui é doado à Universidade de São Paulo e este núcleo daria origem ao futuro Museu de Arte Contemporânea (MAC).

O Museu continuaria a existir juridicamente “para o efeito de executar os passos e atos necessários à regulamentação das subvenções em favor da Fundação”. Ou seja, a instituição continuaria a existir até que fossem tomadas as providências no sentido de tornar a futura Fundação Bienal apta a receber as subvenções públicas necessárias à realização de suas atividades, quando seria definitivamente dissolvida – podendo, inclusive, a denominação “Museu de Arte Moderna” ser adotada pela Universidade de São Paulo na constituição de seu museu. Alguns dos sócios, capitaneados por Arnaldo Pedrosa D’Horta, se insurgiram contra a extinção do Museu e, naquele mesmo ano, decidiram pela criação de uma Comissão de

Reestruturação do MAM-SP. A Comissão inicia suas atividades com duas frentes: de um lado, pretendem a anulação da doação feita à USP, o que se pleiteia através de uma ação coletiva; de outro, intenta-se manter vivo o Museu, com exposições de obras emprestadas de membros da própria Comissão e de outros colecionadores. Nesta fase, o MAM-SP existe de forma improvisada, sem acervo próprio, e funciona em espaços diversos: uma sala no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista; um escritório alugado no Edifício Itália, entre outros. Até que, de acordo com as palavras de Fernando Oliva, em 1967, “um conjunto de 81 pinturas, gravuras e desenhos transformou o MAM-SP novamente em um museu com patrimônio artístico”. Era a doação de um de seus sócios, Carlo Tamagni que, ao falecer, deixou sua coleção para a instituição. Ainda sem sede, o MAM-SP exhibe seu novo acervo em um saguão no Conjunto Nacional. É apenas em 1969 que o Museu se muda para aquela que seria sua sede até os dias atuais, novamente no Parque do Ibirapuera.

Atualmente, o MAM-SP é um dos 26 museus da cidade dedicados (não exclusivamente) às artes visuais, num total de 125 instituições museológicas. Dentre os 26 primeiros, 14 deles – cerca de 53% – são administrados pela iniciativa privada – através de associações, empresas e fundações. Os demais se dividem entre instituições geridas pelos poderes municipal (1 museu), estadual (8 museus) e federal (1 museu). Como se vê, a forte presença da iniciativa privada no campo das artes visuais da cidade continua sendo uma realidade. A pesquisa também revelou a existência

de duas instituições cuja administração é mista, dividida entre o governo do Estado e uma associação privada – é o caso da Pinacoteca do Estado e do Museu da Casa Brasileira, instituições públicas (estaduais) cuja gestão é realizada por organizações privadas através de contratos assinados com Secretaria de Estado da Cultura – aparentemente, esse sistema possibilita uma desburocratização no que tange à administração dos recursos a elas destinados, mas aponta para uma tendência de crescimento da participação da iniciativa privada na administração das instituições museológicas na cidade. Apenas para efeito de comparação, na cidade do Rio de Janeiro a pesquisa identificou a existência de cerca de 41 instituições dedicadas (não exclusivamente) às artes visuais. Dessas, 29 – ou seja, 70% – são administradas pelo poder público, divididos entre as esferas municipal (10%), estadual (28%) e federal (62%). Além desses, atuam em São Paulo, no sentido de divulgar (e comercializar) as artes visuais, um grande número de galerias, públicas e privadas. A pesquisa revelou a existência de 157 espaços com essa finalidade, concentrados em sua maioria entre as regiões oeste e centro-sul (São Paulo: 2007).

Nesse campo, o MAM-SP ocupa espaço privilegiado. Seu acervo, de cerca de 5.000 obras, é um dos mais importantes nos segmentos das artes moderna e contemporânea da América Latina. Sua localização, no Parque do Ibirapuera, um dos principais pontos turísticos da cidade, é outra vantagem – embora a experiência mostre que, mesmo nos dias de maior lotação do Parque, a frequência ao Museu é de apenas uma fração ínfima do público do Ibirapuera. Além disso, a instituição

tem sido constantemente premiada, seja pelas exposições que realiza, seja pelos serviços prestados por seu setor educativo, fazendo-a uma das mais representativas do campo, seja em âmbito municipal, seja nacional.

Oficialmente, o museu é uma “pessoa jurídica de direito privado com a forma de associação, sem fins lucrativos, políticos ou religiosos” cuja missão é “coleccionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileiras, tornando-as acessíveis ao maior número de pessoas possível”. Trata-se, além disso, de uma OSCIP, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público. Ainda de acordo com seu estatuto, as receitas do Museu serão constituídas por contribuições e doações dos sócios ou de outrem; de eventuais auxílios ou subvenções do poder público e de organizações, nacionais ou internacionais; de legados e doações condicionais, a critério de sua diretoria; das rendas dos empreendimentos eventualmente realizados, como vendas de objetos e livros de arte e; os rendimentos resultantes da aplicação de seu patrimônio. Mas o fato é que, embora disponha de certa variedade de fontes de receita – a Loja MAM, os Clubes de Colecionadores, as contribuições de seus sócios –, a realização das exposições não seria possível sem os recursos oriundos das leis de incentivo, em especial a Federal, através do mecenato, ou mecanismo similar capaz de injetar os montantes de que o Museu necessita para sua manutenção e realização de seus projetos. Por essa razão, e dado o *modus operandi* do mecanismo, faz-se importante refletir acerca dos limites e das contradições presentes em tal expediente de política

pública de apoio à cultura no país posto em ação em uma instituição de tamanha importância para seu campo de atuação como é o MAM-SP.

A Lei Rouanet e o mecenato à brasileira

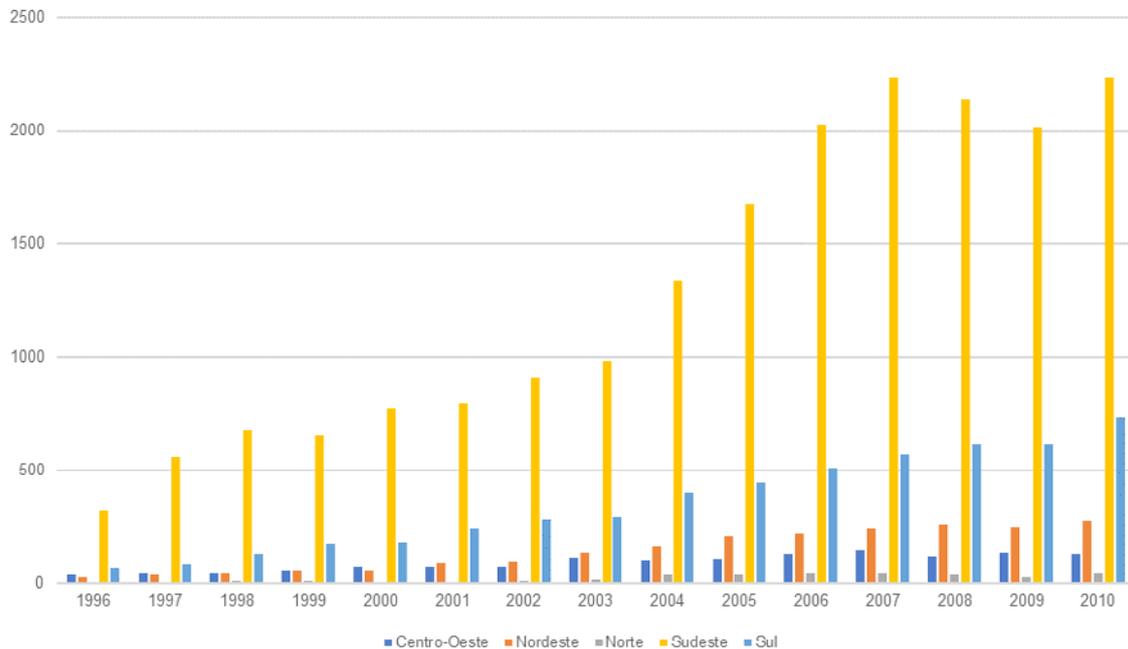
Como já se disse, o incentivo fiscal (renúncia fiscal) é um dos três mecanismos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) instituído pela Lei Rouanet, conforme previsto em seu capítulo IV. Dado o fracasso na implementação dos Ficart e as características do Fundo Nacional de Cultura (FNC), o mecenato tornou-se a principal alternativa de financiamento público para o setor cultural em nível federal. Por seu intermédio, o proponente - artista, produtor, gestor cultural etc. - apresenta uma proposta de projeto de natureza cultural ao Ministério da Cultura e, caso esta seja aprovada, fica autorizado a captar os recursos necessários junto às pessoas jurídicas e físicas pagantes do Imposto de Renda (IR) para sua execução. O benefício fiscal também pode ser obtido através de contribuições, sob a forma de doações, feitas ao FNC.

De qualquer forma, a Lei “pegou”: durante o período abrangido pela pesquisa, entre 1995 a 2010, foram apoiados pelo mecanismo do mecenato um total de 28.648 projetos nos mais diversos segmentos culturais e linguagens artísticas, tornando-o um verdadeiro *case* de sucesso, para usar uma expressão cara ao universo corporativo, e não demorou muito para que legislações semelhantes

surgissem no âmbito de diversos estados e municípios. Essa verdadeira rede de financiamento público contribuiu enormemente para o desenvolvimento do setor (também em termos econômicos), além de ter colaborado para sua profissionalização. A nova burocracia necessária à obtenção dos recursos para realização das iniciativas fez com que novos nichos de negócios surgissem, abrindo espaço para a criação de empresas especializadas na prestação dos serviços direta ou indiretamente ligados aos processos necessários para viabilizar os projetos através do sistema instituído pela legislação, que vão desde a formatação das propostas para apreciação do Ministério até a prestação de contas dos recursos obtidos, passando pela captação de recursos junto aos agentes do mercado (além do surgimento de uma série de novos cursos superiores, em nível de graduação e de pós-graduação, como os de produção e/ou gestão cultural, que denotam o nível de especialização que esse mercado vem alcançando nos últimos anos.

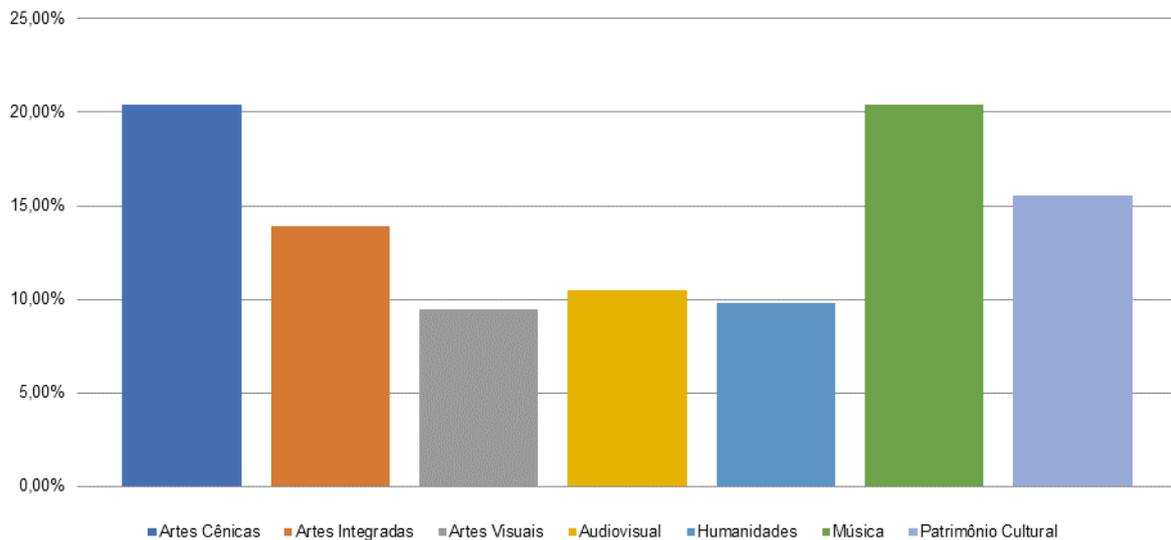
Por outro lado, como se disse a propósito do financiamento aos museus do país, o mecenato adquiriu características muito específicas no Brasil, no âmbito da Lei Rouanet. Longe de se instituir como prática constante de financiamento à cultura por pessoas físicas, transformou-se em mecanismo de propaganda de responsabilidade social das empresas. Os reflexos dessa lógica podem ser vistos nas escolhas dos tipos de projetos apoiados majoritariamente através do mecenato conforme se verá a seguir: concentração regional, preferência por projetos dos segmentos privilegiados com maior percentual de isenção fiscal, etc.

[Figura 1]
Número de Projetos Apoiados (Mecenato) por Região – 1996-2010



Fonte: SalicNet (2018)

[Figura 2]
Comparativo de Projetos Incentivados (mecenato) por Segmento – 1996-2013



Fonte: SalicNet (2018)

As artes visuais, objeto da pesquisa, representam pouco mais de 7% do total de projetos apoiados através do mecanismo do mecenato. Algumas especificidades da

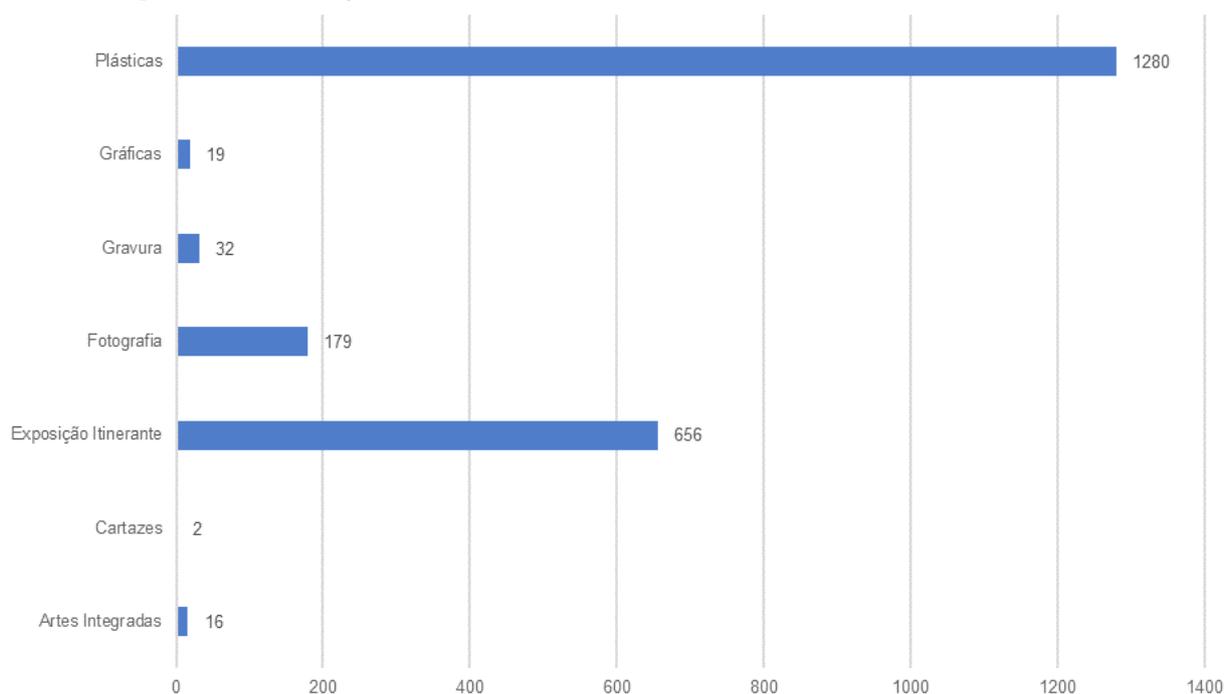
linguagem e do tipo de projeto apoiado – de difusão em sua quase totalidade, conforme se verá adiante – podem ajudar a explicar o menor volume de investimentos

comparativamente a outras áreas. A primeira delas diz respeito à realidade dos próprios museus: de acordo com dados do Museu em Números, a maior parte dos municípios do país – 4.390 (78,9%) – não dispõem de museus; por outro lado, enquanto 771 das cidades (das 1.174 em que há museus) que contam com esse equipamento cultural, têm apenas uma instituição desse tipo, a cidade de São Paulo responde sozinha por 132 dos museus do Brasil. Como apenas uma fração desses museus dedica-se às artes visuais,

o número de possíveis projetos relacionados a museus que chega ao MinC e, em seguida, aos potenciais patrocinadores, se reduz drasticamente. Por fim, os dados relativos à distribuição dos patrocínios dentro do segmento das artes visuais mostram um outro processo de concentração: a preferência pelos projetos de artes plásticas e de exposições itinerantes, ou seja, uma centralização nas iniciativas relacionadas à difusão, em detrimento daquelas que têm como objetivo o fomento à produção e às atividades educativas.

[Figura 3]

Comparativo de Projetos Incentivados (mecenato) em Artes Visuais – 1996-2010



Fonte: SalicNet (2018)

Embora não fique claro o objeto dos projetos englobadas sob o título de “artes integradas”, a investigação revelou que também nesse item, os projetos focam-se majoritariamente sobre a difusão, tendo sido encontrado apenas uma proposta de atividades educativas relacionadas às artes visuais. Essa tendência aponta para uma lógica de

seleção mais conservadora dos projetos: as iniciativas ligadas à difusão trabalham com obras prontas, cujo conteúdo se pode antecipar, sem arriscar os nomes de seus apoiadores com obras demasiadamente contestadoras dos valores morais ou da ordem social. Ações de fomento à produção ou ao ensino de artes, por outro lado, têm pouco

apelo junto ao público, tornando-as pouco atrativas aos potenciais apoiadores.

A Manutenção do MAM-SP: dos bailes de caridade à burocracia do Estado

Mas de que modo a Lei Rouanet poderia ter interferido na dinâmica de funcionamento de uma instituição como o MAM-SP para além do patrocínio de suas atividades? O novo modelo de financiamento à cultura posto em funcionamento pela Lei Rouanet impactou as atividades de planejamento, montagem e organização de suas exposições.

Conforme vimos, anunciado o encerramento das atividades do MAM-SP, alguns de seus sócios se insurgiram contra sua extinção e, naquele mesmo ano, decidiram pela criação de uma Comissão de Reestruturação e iniciaram as tratativas, primeiramente amigáveis, mas que redundaram numa ação coletiva em que pleiteavam a anulação da doação feita à USP. Nesta fase, o Museu existe de forma improvisada, sem acervo, e funciona em espaços diversos: uma sala no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, um escritório alugado no Edifício Itália, entre outros. Os esforços dos membros dessa Comissão concentravam-se basicamente em três frentes: a obtenção de uma sede, ainda que provisória; a organização de exposições de forma que o museu desse mostras de sua permanência e, claro, a formação de um novo acervo.

A principal dificuldade a ser vencida era como conseguir os recursos necessários

para a realização de tal empreendimento. Durante o primeiro período de sua história, o MAM-SP firmara convênios com os governos municipal, estadual e federal. Com a criação da Bienal, no entanto, a prioridade dessas parcerias passou a ser a organização daquela mostra e, sendo os recursos insuficientes para cobrir simultaneamente os custos das atividades do Museu e da exposição internacional, aquele acabou preterido. Não tendo seus sócios obtido sucesso na busca por patrocinadores que arcassem com suas despesas, optou seu diretor e fundador por extingui-lo e canalizar seus esforços na organização da exposição bianual. As atas das reuniões desses tempos difíceis, aliás, estão repletas de referências e menções da busca de seus defensores por patrocinadores e outras fontes de receitas.

Inicialmente, coube aos defensores do Museu obter entre eles próprios os recursos necessários à reativação das atividades do MAM-SP, além de sondar patrocinadores e pleitear receitas junto aos vários níveis de governo. Essa necessidade, aliás, reflete no teor de boa parte das atas de reunião da diretoria desse período, e mesmo dos anos seguintes, em que transparece todo o esforço para tornar o Museu sustentável financeiramente. A principal fonte de receitas é, a princípio, a contribuição de seus próprios diretores e de seus sócios. Como forma de suplementá-la muitas são as estratégias usadas: desde a realização de leilões de obra de arte (com parte da renda revertida, claro, para o MAM-SP) até a assinatura de convênios com a prefeitura e o com o Estado, que muitas vezes implicavam em organizar atividades não relacionadas com os objetivos imediatos do Museu:

Propõe a discussão das despesas com as atividades do Museu exigidas pelo contrato de prestação de serviços assinado com o Conselho Estadual de Cultura. Conferências, exposições. Fala-se num espetáculo com um coral universitário e o diretor Arrôbas Martins informa ter adquirido cadeiras leves para o Palácio de Campos do Jordão, que poderiam servir para as necessidades do Museu. (...) O assunto se encerra sem que nada se resolva sobre como prestar aqueles serviços sem maiores gastos. (ata de reunião da diretoria do MAM, de 20 de agosto de 1970).

Como se pode observar, os convênios eram uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que dotavam o Museu dos recursos necessários à organização de suas atividades-fim, criavam a questão de como realizar as demais atividades exigidas pelos contratos com o poder público. Aparentemente, num país com pouca tradição nas artes plásticas como o Brasil, e não se tratando de patrocinar um evento de grande porte (e visibilidade) como era a Bienal, os convênios exigiam da instituição outras contrapartidas para além da realização das exposições de arte que constituíam a finalidade primeira de sua existência. De toda forma, a assinatura dos convênios não era garantia, sempre, da liberação dos montantes prometidos: o contingenciamento dos recursos parece ter sido relativamente frequente, o que fazia das relações entre os diretores e certas personalidades dos poderes públicos uma necessidade para a sobrevivência. Não havendo uma política que garantisse a instituições culturais como o MAM-SP o acesso às verbas necessárias ao seu funcionamento, era no campo das influências que se podia obtê-las. Os trechos a seguir, de atas de algumas reuniões da

diretoria do Museu, demonstram as relações de subordinação às esferas econômica e política no período.

O presidente [do MAM-SP] abriu a sessão, fazendo as seguintes comunicações: 1 - Convidara os diretores Eduardo Saigh, Roberto Selmi-Dei, Arthur Octavio Camargo Pacheco e ainda Diná Coelho para visitarem o Prefeito e solicitar auxílio para o Museu. O Prefeito Paulo Maluf havia prometido subvencionar o Museu com 100 mil cruzeiros novos, em 1970, prometendo também estudar a concessão de uma verba para ampliação da sede. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 07 de outubro de 1969).

O presidente abre a sessão e pede a leitura de carta recebida do Presidente da Comissão Estadual de Cultura. Comunica Péricles Eugênio da Silva Ramos ter sido incluída, no orçamento do Estado para 1970, verba para a subvenção ao Museu da importância de NCr\$ 100.000,00. Propõe o Presidente que na primeira oportunidade apresentasse a diretoria agradecimentos ao diretor Luís Arrôbas Martins, por ter auxiliado o Museu a conseguir o favor. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 02 de dezembro de 1969).

O diretor Maurício Goulart pede a palavra para dizer que depositava seu cargo nas mãos da presidência: enquanto deputado, pudera ajudar o MAM, destinando-lhe verbas; agora deixava a Assembleia: sentia-se que outro poderia ser mais útil no seu lugar. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 06 de abril de 1972).

A situação, obviamente, não era confortável: insuficientes os recursos obtidos

com as mensalidades dos sócios e as contribuições da diretoria para manter o Museu funcionando, era preciso criar uma sistemática de patrocínios que permitisse ao MAM-SP programar suas atividades sem depender tão diretamente do Estado e de suas oscilações a cada troca de comando no poder. A criação de um Conselho de Patrocinadores, por exemplo, foi tema de discussão reiteradas vezes e era encarada como uma alternativa sustentável à incerteza dos apoios públicos ao Museu:

O presidente Joaquim Bento Alves de Lima Neto dá a palavra ao diretor-tesoureiro, Eduardo Saigh, que declara sua preocupação com a retirada de um projeto de lei agraciando o Museu com a importância de Cr\$ 200.000,00. 'Entendo que, de certa maneira, a retirada desse projeto nos foi útil.' Não deve o Museu ater-se a subvenções, impossibilitado de programar atividades enquanto não as consegue. Lembra a decisão de encetar campanha de patrocinadores, e indaga da oportunidade de desencadeá-la. O diretor Arthur Octavio diz da necessidade de arremeter sócios e informar o diretor Arrôbas Martins incumbido técnico de a apresentar plano para o Conselho de Patrocinadores. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 29 de abril de 1971). (O trecho tachado estava na minuta da ata de reunião, mas foi retirado posteriormente.)

Nota-se a instabilidade do fluxo dos recursos para a manutenção e atividades do Museu: na ausência de um mecanismo de financiamento público para a cultura, a obtenção de subvenções e as assinaturas de convênios têm caráter incerto e deixam o MAM-SP em situação de extrema

fragilidade. Nos desdobramentos da discussão dessa temática, surge uma questão que, de certa forma, marcará o patrocínio privado às artes e à cultura no país: a pequena presença das pessoas físicas. Mesmo entre os sócios e os diretores, percebe-se a pouca força e a falta de continuidade desse tipo de apoio. As pessoas jurídicas tinham a preferência dos membros da diretoria por duas razões: a continuidade de suas contribuições e a capacidade de atrair similares. Não se falava aqui ainda em *marketing*, muito menos em *marketing* cultural, mas intuía-se, obviamente, que a publicidade gerada por esse tipo de associação geraria uma concorrência de outras companhias pelo mesmo tipo de valorização de suas marcas diante de seus públicos e mercados consumidores. No trecho abaixo fica explícita a dificuldade em obter-se patrocínios individuais, que leva um dos diretores a propor, mais uma vez o recurso aos patrocinadores corporativos:

O diretor Arthur Octavio Camargo de Pacheco pede a palavra, para argumentar: foi o autor do regulamento do Conselho de Patrocinadores; tendo, por isso, estudado abundantemente o assunto, a ele parece ser de maior interesse para o MAM sejam os patrocinadores, de preferência, pessoas jurídicas e não pessoas físicas. Isso facilitaria a continuidade das contribuições, além de estimular outras empresas a inscreverem-se como patrocinadoras do MAM. Cita o exemplo de Roberto Selmi-Dei, presidente da S.A. Selmi-Dei Empreendimentos e Participação, que patrocina o MAM como pessoa física; importante, sem dúvida, mas importante seria ter aquela firma como patrocinadora, para atrair congêneres. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 25 de abril de 1974).

Um dos principais argumentos é o da continuidade: atraindo a atenção de uma empresa para o empreendimento, outras, em concorrência buscariam o Museu para garantir para si os dividendos da publicidade decorrente do apoio à instituição. Essa continuidade, parece ser o argumento de fundo, seria muito difícil de ser obtida junto às pessoas físicas. Observa-se, pelos trechos a seguir que, de fato, a situação financeira do MAM-SP naqueles anos é bastante instável: se há períodos de bonança, eles são seguidos muito de perto por outros, de grande dificuldade orçamentária.

É tranquila a situação financeira do Museu'. Afirma que o Prefeito Colassuono prometeu enviar mensagem à Câmara Municipal, agradando o MAM com quinhentos mil cruzeiros anuais, reajustáveis, a partir do exercício de 75; autoridades que constituirão o futuro governo de S. Paulo já manifestaram seu desejo de amparar nossas atividades, 'prova de quanto sensibilizamos as autoridades com nosso trabalho, grande, embora em condições não ideais'. Diz ainda que o alto conceito em que o Museu é tido há de permitir, também, arregimentar novos patrocinadores e suas contribuições. E que conta o MAM com seus próprios recursos e rendas. Indaga o presidente Flávio Pinho de Almeida sobre a dotações prometidas pelo Governo do Estado. Responde o diretor Selmi-Dei que o diretor Boaventura Farina obtivera do atual Secretário a promessa de inclusão de subvenção de quinhentos mil cruzeiros no orçamento da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. E que o futuro Secretário da Cultura, José Mindlin, manifestara àquele mesmo diretor a mais viva simpatia pelo MAM,

sobre cujas atividades teceu os maiores elogios. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 04 de março de 1975).

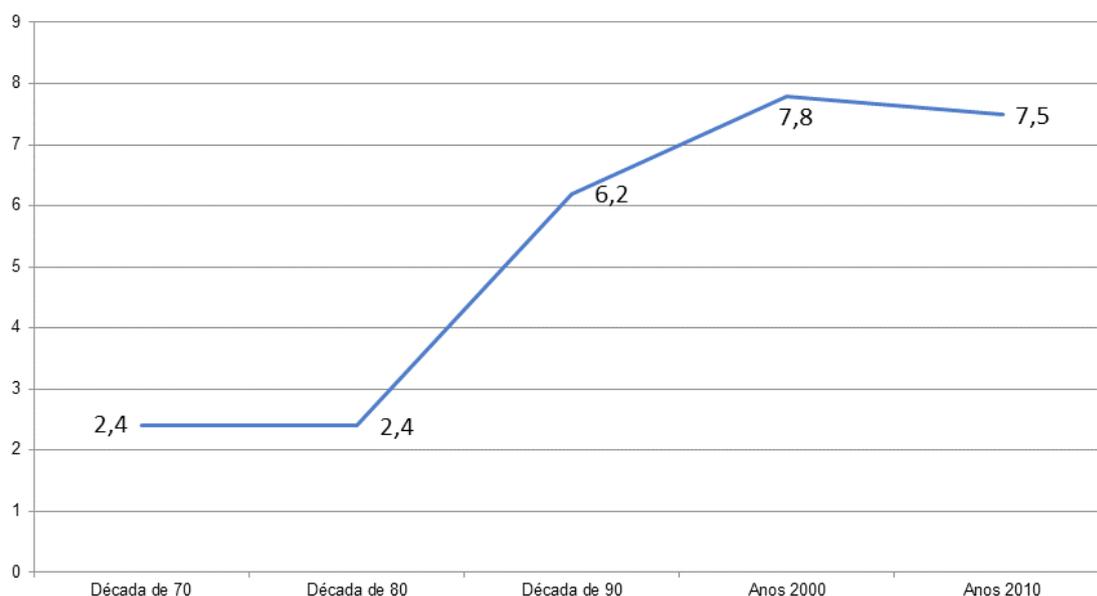
O presidente Flávio Pinho de Almeida abriu a sessão, passando a palavra ao diretor tesoureiro para dizer da situação financeira do MAM naquela data. O diretor Miguel Badra Jr. apresentou a previsão orçamentária até 31.12.76, concluindo estar previsto um "déficit" de Cr\$ 287.577,00. Discutido esse "déficit" por alguns diretores, por sugestão do presidente, ficou decidido que uma comissão de diretores pediria auxílio ao Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia Max Feffer. Disse o diretor Badra que lhe parecia já haver resposta de deputados e senadores, a quem pedira parcela de suas verbas para auxiliar o MAM. O diretor José Nemirowsky sugeriu um contato pessoal em Brasília e acordaram todos em que o diretor Miguel Badra Jr. dissesse se encarregasse, em época oportuna. (Ata de reunião da diretoria do MAM, de 28 de outubro de 1976).

Pela leitura da ata da reunião de 25 de novembro de 1976 fica-se sabendo que a questão do déficit fora solucionada: o tesoureiro do MAM-SP, Miguel Badra Jr. obtivera junto à Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia um "auxílio" de trezentos mil cruzeiros, com qual "fechar-se-ia o balanço com pequeno saldo". O que fica, no entanto, é a constatação de que o Museu vivia uma situação de constante incerteza quanto a sua capacidade manutenção e de realização das atividades para as quais a sociedade fora constituída. Não havendo um maior interesse das pessoas físicas ou do empresariado em subsidiar o funcionamento de um museu de arte – ou qualquer outro museu –, e na ausência de

uma política que financiasse sistematicamente instituições culturais como aquela, o MAM-SP e seus congêneres funcionariam sempre de acordo com as contingências políticas e econômicas do momento, refletindo esse cenário de instabilidade sobre sua capacidade de atingir os fins para os quais se propôs. Um exemplo da

diferença entre os cenários do passado e o atual é a média de exposições pelo Museu ao ano, desde a década de 1970, quando voltou efetivamente a funcionar, desde a reestruturação posta em prática por alguns sócios após a separação da Fundação Bial em comparação com o período após a promulgação da Lei Rouanet.

[Figura 4]
Média de Exposições Realizadas no MAM-SP – 1970-2010

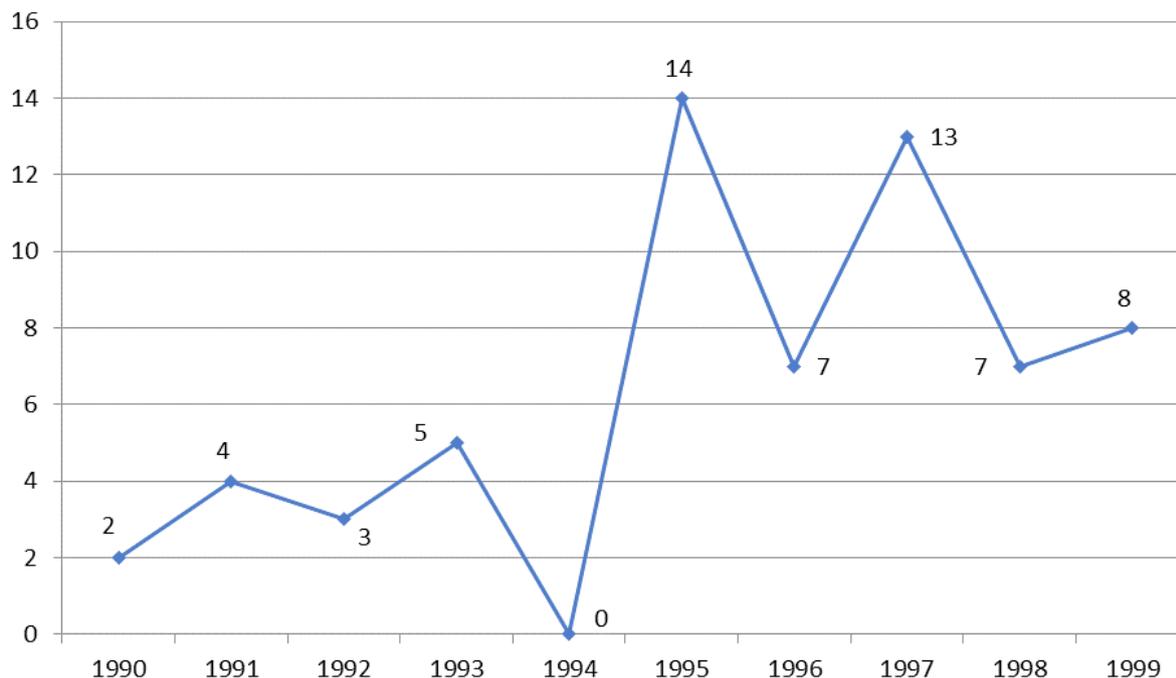


Fonte: BARBOSA (2018)

Como se vê, o crescimento a partir da década de 90 foi muito significativo. Embora nos anos 1980 o MAM-SP já tivesse conseguido conquistar um lugar de prestígio no campo das artes paulistas – seu Panorama da Arte Brasileira já entrara definitivamente para o calendário cultural da cidade; certas exposições, como a de arte plumária tiveram grande repercussão – os recursos para as atividades dos Museu parecem ter se mantido mais ou menos escassos (basta lembrar que a edição de 1995 do Panorama é a primeira que dispõe dos recursos para custear transporte e seguros das obras.

A Lei Rouanet foi promulgada, como se sabe, em 1991, o que ajuda a entender a razão do crescimento vertiginoso de mostras realizadas na década. Sua operacionalidade, no entanto, só verificou propriamente, e com mais força, a partir do primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso, de 1995 a 1998. O crescimento no número de exposições ao longo da década reflete o incentivo dado pelo Estado para que os empresários se apropriassem da Lei e aumentassem os investimentos em cultura – em 1994 não se realizaram exposições em função de uma reforma no Museu.

[Figura 5]
 Número de Exposições Realizadas pelo MAM-SP – Anos 1990



Fonte: BARBOSA (2018)

No tocante ao acervo, a situação não era menos complicada naqueles primeiros anos: a perda das obras que, com a quase extinção do Museu, foram parar na Universidade de São Paulo, foi questão para seus sócios durante muito tempo depois do início do processo de reestruturação do museu. Infelizmente para o MAM-SP, no entanto, nem mesmo a ação legal conseguiu reverter a transferência da coleção para o futuro MAC-USP. E durante alguns anos, o MAM-SP foi um “museu sem alma”. A doação da coleção de Carlo Tamagni, um daqueles sócios que se insurgiram contra o encerramento de suas atividades, torna-se o gérmen do novo museu que busca, através das sucessivas edições daquela que se tornaria sua mais importante exposição, o Panorama da Arte Brasileira, devolver-lhe a grandeza. De toda forma, a ampliação dessa coleção foi outra das questões muito debatidas nas reuniões da diretoria. Apesar da

inclusão em estatuto de cláusula prevendo o direcionamento de 10% das receitas do Museu para a aquisição de novas obras, essa determinação nunca pôde ser cumprida à risca: a aparentemente, as necessidades de manutenção do MAM-SP, apenas dificilmente supridas, impediam que novas obras fossem adquiridas para cumprir os objetivos da sociedade de colecionar arte moderna e contemporânea. Tanto assim que o relatório do anual do Museu de 2010 dá conta de que todo o atual acervo do MAM-SP, cerca de 90% é fruto de doações e apenas 5,1% foi obtido através de recursos do Museu.

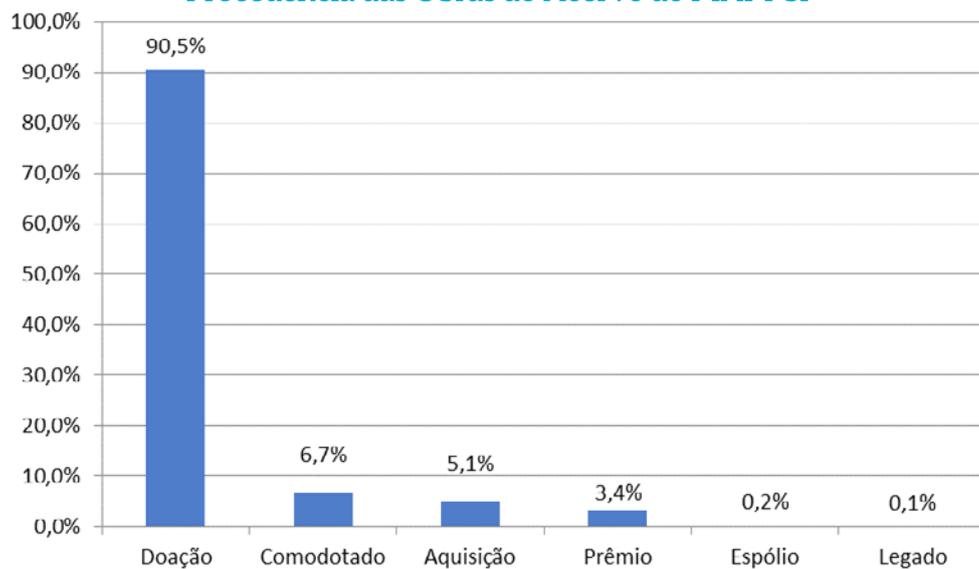
A análise dos volumes de entradas das novas obras ao acervo aponta para a mesma dinâmica de aumento de oferta dessas peças nos últimos anos: embora haja picos de doações em determinados anos ao longo dos anos 1970 e 1980, a verdade é que elas voltaram a crescer contínua e substancialmente

a partir dos anos 1990 e atingiram maturidade nos anos 2000. Obviamente, as doações são analisadas pela curadoria do Museu, de forma a aceitar apenas obras que estejam em consonância com a linha por ele adotada, além de impedir que obras redundantes aumentem as despesas com conservação

de trabalhos que não acrescentariam nada de relevante à coleção. Por outro lado, sendo fruto, como se viu, em sua maioria absoluta de doação, e tendo a Lei Rouanet sofrido forte impulso por parte do Governo Federal a partir dos anos 1990, é fácil entender o incremento dessa oferta de obras ao Museu.

[Figura 6]

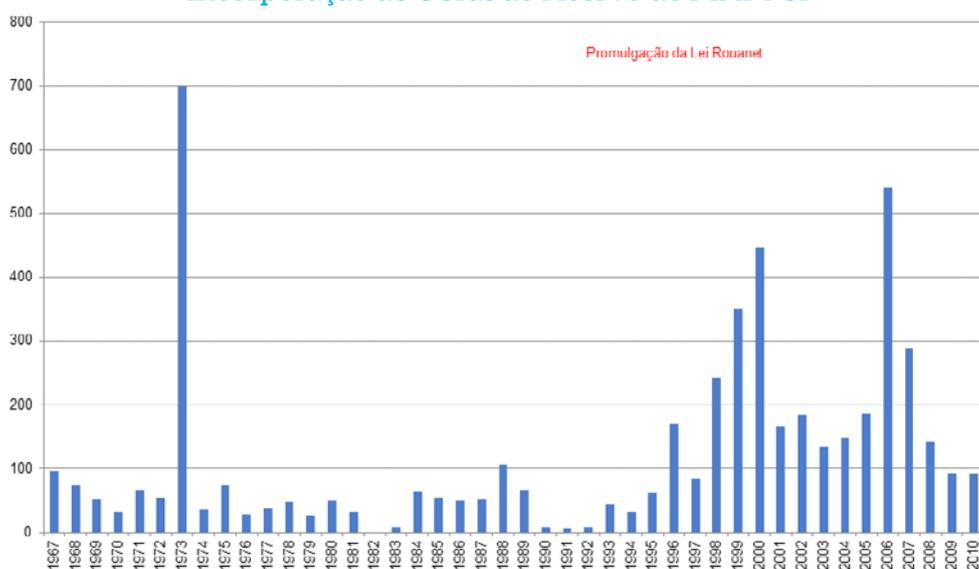
Procedência das Obras do Acervo do MAM-SP



Fonte: BARBOSA (2018).

[Figura 7]

Incorporação de Obras ao Acervo do MAM-SP



Fonte: BARBOSA (2018).

Embora implícita nessas transformações, é certo que a saúde financeira do Museu é dos fatores mais relevantes da transformação que se operou desde que o país passou a contar com um mecanismo de política pública para a cultura, como é a Lei Rouanet: os “déficits” das décadas de 1960, 1970 e 1980 deram lugar a *superávits* que têm permitido ao MAM-SP voos mais altos, como exposições que trouxeram ao país trabalhos de importantes artistas estrangeiros e obras de artistas brasileiros que estão sob o poder de instituições e colecionadores internacionais, algumas vezes inéditas no Brasil.

Além da promulgação da Lei Rouanet, em 1991, um outro acontecimento ajuda a explicar essa mudança: a posse de Maria de Lourdes Egydio Villela, a Milú Villela, como diretora do MAM-SP, em 1994. Herdeira do grupo Itaú, segundo maior grupo privado do país, e dona de uma fortuna pessoal estimada em mais de 2 bilhões de dólares, ao assumir a diretoria do Museu, Milú levou consigo não apenas o dinheiro para alavancar as atividades da instituição – nos primeiros anos de seu mandato, Itaú chegou a fazer sistemáticas contribuições ao MAM-SP –, mas também a capacidade de atrair patrocinadores. De fato, como se pôde verificar a respeito do número de exposições organizadas pelo Museu, há um crescimento expressivo nesse período, explicável (também) pelo aumento do volume de recursos obtidos.

Esses se dividem entre aqueles necessários para a manutenção da instituição – folha de pagamento, conservação, segurança – e os efetivamente utilizados na organização das exposições – de acervo próprio e de obras de outras instituições e colecionadores.

De acordo com essa lógica, a ideia do Conselho de Patrocinadores foi substituída por um corpo de Parceiros Corporativos, divididos em categorias, de acordo com o valor do patrocínio: Mantenedores, Sênior Plus, Sênior, Pleno, Master e Apoiadores (não patrocinam o Museu com dinheiro, mas através de permutas de produtos e serviços). Esse corpo de apoiadores é relativamente fixo e suas marcas estão presentes em um painel na entrada do Museu, além de serem informados em todas as correspondências oficiais do MAM-SP. A manutenção desse corpo de patrocinadores e sua ampliação é uma das metas do Departamento de Parceiros do Museu, responsável pela captação. Além deles, há os patrocinadores captados especificamente para os projetos de certas exposições ou ações e/ou programas, como os do Educativo do MAM-SP.

Rouanet x Autonomia

Especificamente em relação à Lei Rouanet, Felipe Chaimovich, atual curador do MAM-SP, e convidado, em 2005, a realizar a curadoria da 29ª edição do Panorama, por sua vez, introduziu, no texto do catálogo da exposição, um argumento crítico que vai ao encontro das questões aqui propostas: de acordo com ele, haveria, mesmo na produção contemporânea, certa submissão aos parâmetros acadêmicos aqui introduzidos por meio da Missão Francesa que ajudou a formar as primeiras gerações de artistas brasileiros. A razão para a presença, até nossos dias, dessa influência acadêmica, sugere Chaimovich, estaria na atual lógica do financiamento à cultura no país: tendo

de se antecipar à audiência dos eventuais patrocinadores, os artistas procurariam “encaixar” suas criações nas classificações de gênero assimiláveis por estes.

Durante a centena de conversas que tive com artistas, entre janeiro e julho de 2005, propus um diálogo sobre as obras analisadas em termos do sistema de gêneros. Por vezes explicitava minha hipótese curatorial, em outras apenas sugeria um gênero. Mas era unânime a reação de familiaridade dos artistas com o vocabulário de Plínio e de Le Brun. Repetidas vezes esclareciam-se procedimentos do processo de criação, quando referidos à paisagem, religiosidade ou natureza-morta. Seria prova da academicização da arte contemporânea?

A atual legislação brasileira de renúncia fiscal possibilitou criar ou reformar instituições permanentes e eventos temporários, envolvendo artistas experimentais. Os museus e centros de cultura assim financiados permitem realizar projetos individuais e encontros coletivos em um número crescente de regiões, fortalecendo o diálogo no lugar e gerando impacto integrador, como a residência com cem artistas de todo o país em Faxinal, Paraná, organizada por Agnaldo Farias.

O sentido formador de tais práticas [academicistas] deve ser reconhecido pelo Estado para que elas sejam inscritas como beneficiárias da legislação cultural. **Os artistas experimentais que participam desse circuito em expansão pelo país concordam em ter suas obras avaliadas conforme critérios pedagógicos das mostras de que participam. Sob tal aspecto, preservam um sentido acadêmico para a arte contemporânea** (grifo meu).

Porém, o fato de inexistir uma estética oficial do país permite a ausência de percepção coletiva, para os artistas com quem conversei, da produção descentralizada e do recente circuito institucional que se tem formado com verbas públicas. O financiamento pulverizado pelas leis de renúncia fiscal cria um efeito cultural centrífugo, fragmentando a visão de Brasil. Essa falta de corporativismo é incompatível com o sentido hierárquico da política acadêmica em Estados totalitários. Logo, não se trata aqui de uma interpretação de acadêmico como propaganda do Estado brasileiro (CHAIMOVICH: 2005).

Portanto, ainda que mencione aspectos positivos no sistema de patrocínios instituído pela lei, elogiando-o por tornar possível a realização de projetos e ajudar a criar e manter instituições culturais, a Chaimovich preocupa a necessidade de avaliação das iniciativas culturais a partir de critérios “pedagógicos” que estariam a “empurrar” a arte contemporânea para a preservação de um certo sentido acadêmico. Em outras palavras, premidos pela necessidade de ter suas iniciativas aprovadas pelas instâncias pública (o Ministério da Cultura) e privadas (os patrocinadores), artistas, curadores e instituições estariam “engessando” a produção numa classificação “ultrapassada” como aquela proposta pela Academia Francesa no século XVIII. Aliás, foi em função dessa “descoberta” que o curador organiza o seu Panorama em núcleos denominado tais quais os gêneros concebidos por aquela: paisagem, retrato, costume, natureza-morta, costume, alegoria, história, religiosidade e emblema.

A despeito disso, Chaimovich não considera que a lógica do financiamento à cultura instituída pela Lei Rouanet preste-se

a uma propaganda do Estado. No entanto, aquilo que enxerga como “falta de corporativismo” pode ser lido como um índice de quanto é desarticulado o campo de produção simbólica no Brasil dos nossos dias. Embora na avaliação dos projetos pelo Ministério da Cultura estejam vetados os critérios subjetivos – o artigo 22 da Lei Rouanet diz explicitamente que “os projetos enquadrados nos objetivos desta lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural” – a própria necessidade de discriminar as “contrapartidas sociais” das iniciativas ou as ações com foco na “responsabilidade social” já aponta para uma lógica de imposição de classificações pelos Estados democráticos muito mais eficazes e sofisticadas. Some-se a isso a necessidade, imposta pelo mecanismo do mecenato, de submeter os projetos a uma segunda instância, a do mercado e da sistemática do *marketing* cultural das empresas para vislumbrar a gravidade da situação.

Um dado complementar aponta novamente para a hipótese de que há certa ingerência do mercado sobre o campo das artes e imposição de classificação e consumo típicos de suas preferências. As edições de 2013 (33^a) e 2015 (34^a) do Panorama foram custeadas com fundos obtidos através da organização de duas edições da Festa Panorama. Os eventos, organizados pelo Núcleo Contemporâneo do Museu, foram realizados nos anos anteriores aos das exposições. A participação na Festa dependia da aquisição de um ingresso¹ que dava direito também a uma obra produzida em série e numerada, distribuída

1 Na primeira edição da Festa, em 2012, o ingresso custava R\$ 1.000. Na segunda edição (2014), cada ingresso era comprado por R\$ 1.200.

exclusivamente aos participantes. Assim, observa-se que a produção da arte de vanguarda, ou mesmo sua difusão, depende do apoio de pessoas físicas, que ainda podem contar com o anonimato em suas ações de patrocínio, o mesmo não acontecendo com as corporações que representam, que não podem arriscar suas reputações apoiando tal produção simbólica ainda não digerida pelo campo e pela sociedade.

Considerações finais

Em 1990, quando o então presidente Fernando Collor de Mello dissolveu o Ministério da Cultura, rebaixando-o ao status de Secretaria, e revogou a Lei Sarney, a área da cultura passou uma de suas fases mais nebulosas. O vácuo institucional provocado pela supressão do Ministério e de algumas das instituições a ele ligadas, como a Embrafilme, somou-se à escassez de recursos provocando uma crise sem precedentes no setor. Quase três décadas depois, a situação é muito distinta: dinâmico, o mercado da cultura reverberou em outras áreas – estima-se, por exemplo, que, em 2010, os setores culturais brasileiros representavam cerca de 4% do Produto Interno Bruto do país. Através do Fundo Nacional de Cultura e do mecenato foram apoiados mais de cinquenta mil iniciativas culturais – através do último mais de 17 bilhões de reais foram injetados na economia no período. Mas esses dados seriam o indicativo de que a Lei Rouanet atingiu seus objetivos, em especial o de fazer avançar a democratização do acesso às fontes da cultura, promovendo o pleno exercício dos

direitos culturais? É certo que a Lei deu novo fôlego ao setor, como se pode verificar por seus números absolutos. Mas não foi capaz ainda de reduzir a imensa discrepância regional na distribuição dos recursos – a distância entre as quantidades de projetos aprovados e apoiados na Região Norte e Sudeste, por exemplo, continua gritante: a quantidade de projetos apoiados originários da região Norte representa apenas cerca de 1% do total, enquanto os da região Sudeste somam 65%.

O período de análise englobou quatro mandatos presidenciais, de dois presidentes. Nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998 e 1999-2002) a Lei Rouanet se tornou operacional – foi durante o primeiro que se publicou a legislação que a regulamentou –, firmou-se como mecanismo de financiamento público à cultura e se buscou divulga-la – em 1995 é publicada a cartilha *Cultura é um Bom Negócio*. Num discurso de fortes cores neoliberais, são informados motivos para se investir em cultura, entre eles o exemplo de empresas que o fazem com regularidade obtendo “retorno satisfatório desse tipo de **marketing** tanto em termos institucionais como, em alguns casos, inclusive na alavancagem de produtos”. Justificam ainda os incentivos fiscais concedidos aos eventuais apontadores: trata-se de “confirmar, entre nós, uma forte tendência internacional no mundo dos negócios: a crescente opção pelo **marketing** cultural”. Incentiva até mesmo a criação de organizações e entidades culturais já que o “incentivador pode custear a sua manutenção e a de seus projetos pela lei”. A estratégia tem resultado: em 1995 foram apresentados (entre mecenato e FNC) 1.378 ao Ministério da Cultura; desses, 69 foram aprovados e 153 apoiados.

Em 2002, último no da gestão FHC, os números haviam saltado para 8.969 iniciativas apresentadas, tendo 1.527 delas recebido apoio.

Em 2003, com a posse de Luiz Inácio da Silva, e a nomeação de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura inicia-se uma nova fase da gestão cultural. Diferentemente da gestão anterior, propunha-se um papel mais ativo do Estado na cultura e, nas palavras do novo ministro, mais abrangente. Uma marca da gestão nesse sentido é a busca de construir políticas públicas com a participação da sociedade e, dessa forma, “prolifera os seminários; as câmaras setoriais; as conferências, inclusive culminando na Conferência Nacional de Cultura” (RUBIM: 2007). Além disso, inicia-se um investimento na construção de séries de informações culturais que a subsidiem, bem como a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC). No que tange especificamente ao setor museológico, como se viu, houve todo um esforço na construção de um arcabouço jurídico e administrativo que permitisse profissionalizar a gestão dessas instituições, além da criação de um edital, o Mais Museus, com a finalidade de implantar museus em cidades que ainda não contam com esse tipo de equipamento cultural. Em relação à Rouanet, entretanto, embora tenha havido mudanças quanto a sua operacionalização, em linhas gerais seu funcionamento não se alterou, exceto pelo aumento dos orçamentos, principalmente para o mecenato.

No campo propriamente da estética, como se viu, há ao menos um argumento de cunho crítico-estético que aponta para uma tendência, por parte dos produtores, no sentido de submeter-se a avaliações de

teor pedagógico e social (no sentido das contrapartidas sociais exigidas dos projetos aprovados pelo Ministério). Embora escape aos objetivos desse trabalho fazer quaisquer avaliações desse tipo, a submissão a avaliações externas ao campo por si já demonstra um esmaecimento de sua autonomia em relação às esferas política, representada pelo Ministério da Cultura em seu papel de selecionador das iniciativas dignas de obter patrocínio, e econômica, que efetivamente torna os projetos possíveis através do apoio financeiro que concedem a estes. Em um cenário como esses, é fácil imaginar uma tendência de enfraquecimento de manifestações de caráter mais transgressor².

Como entre nós, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, por exemplo, o mecenato particular não se consolidou, a tarefa de averiguar preferências pessoais dos agentes das classes dominantes no processo de escolhas das manifestações culturais que apoiam é algo mais complexo – o mesmo se dá em relação a eventuais alterações no padrão de seus investimentos pessoais em arte e cultura. O sistema posto em movimento pela Rouanet tornou o fomento à cultura no país algo mais impessoal, “escondendo” o patrocinador atrás das fachadas das logomarcas das companhias que administram, mesmo em uma cidade como São Paulo, em que a presença das elites no campo

cultural, no papel de fomentadoras, foi sempre uma constante.

A Lei Rouanet criou um lugar de intersecção dos campos político, econômico e cultural. Num contexto, como o brasileiro, de maior fragilidade do cultural frente às demais esferas – temos concentrações de equipamentos culturais escassos (um museu para cada 60.000 habitantes, enquanto nos Estados Unidos há um para cada 17 mil, por exemplo) e taxas de participação em atividades culturais ainda muito baixas –, a autonomização do campo é sempre um processo complexo, e sua capacidade de resistir às interferências externas tanto maior quanto menor é o mercado de bens simbólicos, como entre nós. Nesse cenário, um mecanismo de financiamento à cultura como a Rouanet, desconectada de uma política cultural de longo prazo, deu ao campo do poder político uma ferramenta de propaganda em que o Estado é apresentado em toda sua magnanimidade. Enquanto isso, as corporações podem afirmar sua consciência e responsabilidade social através das ações que apoiam. Artistas e instituições culturais, por sua vez, cedem, em troca de sobrevivência, o capital simbólico de que uns e outros se valem para garantir boa imagem diante de seus “públicos”. ■

[LUIS CARLOS BARBOSA]

Bacharel em Letras (Português) pela Universidade de São Paulo (2006) e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (2018).

Tem experiência nas áreas de Sociologia da Arte e da Cultura e Políticas Culturais, atuando principalmente em temas como autonomia social da arte, financiamento à arte e à cultura, mecenato, artes visuais e museus.

E-mail: luis.barbosa@alumni.usp.br

² Embora tenham ocorrido no âmbito de instituições ligadas diretamente a representantes do campo econômico, os episódios de censura a exposições no Centro Cultural Banco do Brasil, da Fundação Oi Futuro e, mais recentemente, do Santander Cultural apontam para uma tendência perigosa de cerceamento da liberdade de atuação dos artistas em detrimento da preservação da boa imagem das empresas que patrocinam manifestações culturais por meio desse modelo de financiamento à cultura.

Referências

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural, 1976-1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

_____. O Mercado de Bens Simbólicos. In: MICELI, Sérgio (org.). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 99-181.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, 1995.

CHAIMOVICH, Felipe. Academia contemporânea. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (instituição). **Panorama da Arte Brasileira, 2005**. Curadoria: Felipe Chaimovich. São Paulo: mam, 2005, p. 60-77.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

_____. Expansão do mercado de arte em São Paulo - 1960-1980. In: Miceli, Sérgio (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 173-207.

_____. Mercado **de arte e campo artístico em São Paulo (1947-1980)**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 13, n.13, p. 101-111, 2009.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

FREITAS, Arthur. **A autonomia social da arte no caso brasileiro**: os limites históricos de um conceito. ArtCultura, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 197-211, jul.-dez. 2005.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros/Instituto Brasileiro de Museus**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

_____. **Museu em Números**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (instituição). **O Retorno da Coleção Tamagni**: até as estrelas por caminhos difíceis. Curadoria: Fernando Oliva e Felipe Chaimovich. São Paulo: mam, 2012.

_____. **Relatório Anual 2008**. São Paulo: mam, 2008.

_____. **Relatório Anual 2010**. São Paulo: mam, 2010.

MENEZES, Henilton. **A Lei Rouanet** – muito além dos (f)atos. São Paulo: Fons Sapientiae, 2016, Kindle Edition.

ROSSI, Mírian Silva. Organização **do Campo Artístico Paulistano: 1890 - 1920**. 2001. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, 2001.

RUBENS, Carlos. **Pequena História das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais do Governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, A. A. C. e BAYARDO, R. (org.). **Políticas Culturais na Ibero-América**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SALA, Dalton. **Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional**. Rev. Inst. Est. Bras. 1990, n. 31, p. 19-26.

SOUZA, Márcio. **Fascínio e Repulsa**. Estado, cultura e sociedade no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.