



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**Estruturas Emergentes do Sistema da Arte:
instituições culturais bancárias,
produtores e curadores**

Nei Vargas da Rosa
Mestrando

Prof^a. Dr^a. Maria Amélia Bulhões
Orientadora

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História Teoria e Crítica da Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 30 de maio de 2008.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**Estruturas Emergentes do Sistema da Arte:
instituições culturais bancárias,
produtores e curadores**

Nei Vargas da Rosa
Mestrando

Prof^a. Dr^a. Maria Amélia Bulhões Garcia
Orientadora

Prof. Dr. Caleb Faria Alves - UFRGS
Prof^a. Dr^a. Icleia Borsa Cattani - UFRGS
Prof^a. Dr^a. Lisbeth Rebollo Gonçalves - USP

Porto Alegre, 30 de maio de 2008.

R788i Rosa, Nei Vargas da

Estruturas Emergentes do Sistema da Arte: instituições culturais bancárias, produtores culturais e curadores. Porto Alegre: Instituto de Artes-Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2008.

---p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2008.

1. Arte: cultura; 2. Plataformas Culturais; 3. Produtores Culturais; Curadores; I. Título

CDU 7:008

Catálogo na publicação: Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

Agradecimentos

Apesar dos incontáveis momentos de reclusão para que fosse possível construir este trabalho, a colaboração incondicional de muitas pessoas foi fundamental. Minha profunda gratidão especialmente:

- à prof^a. Dr^a. Maria Amélia Bulhões, profissional que se tornou uma referência para o caminho que desejo seguir, agradeço por ter me honrado com sua orientação competente, incansável e paciente.

- à coordenadora do PPGAV, prof^a. Dr^a. Sandra Rey, pelo apoio oferecido;

- aos professores do Programa, dos quais destaco a prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos, pelo estímulo no início do desenvolvimento desse projeto; a prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky, pela oportunidade de tomar contato com um importante conteúdo teórico; e a prof^a. Dr^a. Icléia Cattani, pelas contribuições norteadoras ao trabalho;

- à Helena Maria Franck da Rocha, diretora do Departamento de Controle e Coordenação de Recursos-PROPG/UFRGS, por sua ajuda na concessão de auxílio financeiro para apresentar trabalhos nos congressos de que participei ao longo do Curso;

- à equipe da Biblioteca do Instituto de Artes, por estarem sempre atenciosas aos pedidos incessantes;

- aos meus colegas da turma 14,

- ao Alfredo Nicolaiewsky, que teve paciência para entender e suportar minhas ausências, principalmente pela sua generosidade no final da dissertação;

- a todos os entrevistados: Eduardo Saron, Marcelo Mendonça, Denise Mattar, Jailton Moreira, Ronaldo Brito, Vitória Daniela Bousso, Fábio Coutinho, Maria

Ignez Mantovani Franco e Vera Pellin. Também àqueles com quem tive oportunidade de trabalhar e aprender muito sobre universo das exposições de arte: Angélica de Moraes, Henrique Siqueira e Tadeu Chiarelli. E também Dedé Ribeiro, uma das mais importantes figuras da cena cultural contemporânea, amiga querida que ensinou muito do que sei sobre produção cultural;

- aos artistas que participaram da pesquisa, encaminhando suas respostas e na troca de e-mails sobre o assunto proposto: Bruno de Carvalho, Caio Reisewitz, Cássio Vasconcellos, David Cury, Jorge Menna Barreto, Lucia Koch, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta;

- a Marcos Mantoan, por sua atenção quando tive dúvidas sobre o funcionamento dos CCBBs;

- à equipe do Itaú Cultural, principalmente ao Chester Prestes Pra Baldi Jr;

- à Blanca Brites, que me deu aquele “puxão de orelhas” e estímulo necessário para chegar até aqui;

- à Paula Ramos, uma verdadeira locomotiva intelectual da cidade, que desde o início estendeu ajuda necessária;

- aos meus amigos queridos Suravi, Sylvia Guerra, Walmor Correa e Vera Marsicano, por terem acompanhado esse processo com carinho e atenção nas horas mais complicadas;

- ao Mario Eglom, presença fortalecedora e carinhosa no período mais difícil desse trabalho;

- à Daniela, minha irmã, por quem tenho o mais profundo carinho e amor;

- e, finalmente, aos meus queridos pais, Manoel e Eraci, para quem dedico este trabalho.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. INSTITUIÇÕES CULTURAIS BANCÁRIAS: ALASTRA-SE UM FENÔMENO	17
2.1 CONTINGÊNCIAS HISTÓRICAS PRECEDENTES.....	17
2.2 A NOVA VISÃO DA CULTURA E A PERSPECTIVA BRASILEIRA.....	20
2.3 ALTERAÇÕES NO ESTATUTO DO MUSEU	24
2.4 AS PLATAFORMAS CULTURAIS DO SISTEMA FINANCEIRO NO BRASIL.....	29
2.4.1 O posicionamento do Itaú Cultural: acesso e legitimação.....	30
2.4.2 Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e suas repercussões.....	35
2.5 BREVE PANORAMA DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS BANCÁRIAS NO BRASIL.....	40
2.6 E ALGUNS CASOS LATINO-AMERICANOS.....	45
3 PRODUTORES CULTURAIS: OS <i>MANAGERS</i> DO MOMENTO.....	52
3.1 ATUAÇÃO EM OUTROS PAÍSES: O CASO INGLÊS E FRANCÊS	52
3.2 CIRCUNSTÂNCIAS PARA INSERÇÃO DO PRODUTOR CULTURAL: O CASO BRASILEIRO.....	56
3.3 POSSÍVEIS CAMPOS DE FORMAÇÃO: O MERCADO DE ARTE	60
3.4 PANORAMA INSTITUCIONAL: OUTRA VIA DE PROFISSIONALIZAÇÃO.....	65
3.5 A LEI ROUANET NA PERSPECTIVA DA ECONOMIA DA CULTURA.....	68
3.6 PRODUTORES, GESTORES E CURADORES: POSSÍVEIS INTERFACES.....	77
3.7 CCBB-RJ E ITAÚ CULTURAL: ATUAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS	84
4. A ATUAÇÃO DO CURADOR: FORMAS DE PENSAMENTO E LEGITIMAÇÃO NO SISTEMA.....	89
4.1 QUESTÕES CONSTITUTIVAS: O CURADOR AQUI E NO MUNDO.....	89
4.2 DA FORMAÇÃO ACADÊMICA DO CURADOR NO BRASIL E NO EXTERIOR	98
4.3 O PROCESSO FORMATIVO DOS ENTREVISTADOS.....	100
4.4 A ESTRUTURA DAS EXPOSIÇÕES: A PESQUISA COMO FUNDAMENTAÇÃO.....	109
4.5 QUAL É SUA OPINIÃO SOBRE A FIGURA DO CURADOR?.....	114
4.6 CURADORES ENTREVISTADOS E SUAS RELAÇÕES INSTITUCIONAIS	122
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIA BIBLIOGRAFIA.....	133
ANEXOS.....	139

Resumo

O trabalho evidencia um novo modelo de gestão e funcionamento do sistema da arte no Brasil, considerando a emergência de dois novos atores e de um tipo específico de instituição cultural a partir dos anos oitenta. Nesse sentido, analisa as atuações de curadores, produtores e plataformas culturais articuladas a corporações bancárias no destino de artistas e obras no contexto da história da arte na contemporaneidade. Para tanto, focaliza a atuação do Itaú Cultural, em São Paulo, e do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, no período de 2000 a 2005, da qual são selecionados para entrevista um grupo de curadores, produtores culturais e artistas, além dos gestores das instituições. O objetivo do estudo é mostrar como o regime de eventos passou a vigorar no sistema, influenciado pela ação do Estado e das infra-estruturas emergentes, responsáveis pela circulação e visibilidade da produção artística.

Abstract

The current paper highlights a new management and functioning model for the art system in Brazil, considering the emergence of two new agents and a specific type of cultural institution which appeared in the 1980's. Thus, it analyses the work of curators, producers and also cultural platforms related to bank corporations in the career of artists and their works in the context of contemporary history of art. In order to reach that goal, it focuses on the work of Itaú Cultural in São Paulo and Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro from the year 2000 to 2005. It was selected a group of curators, producers, artists and managers of the institutions to take part in the interviews. The aim of the study is to show how a policy of events started to exist in the system, influenced by the action of the estate and the emerging infrastructure, which are responsible for the visibility and circulation of artistic production.

Palavras-chave: *plataformas culturais, produtores culturais, curadores*

Keywords: *cultural platforms, producers, curators*

Siglas

ACE – *Arts Council of England*
APCA – Associação Paulista de Críticos
BID – Banco Internacional de Desenvolvimento
BIS – *Bank for International Settlements*
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil
CCBB-DF – Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília
CCBB-RJ – Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro
CCBB-SP – Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo
CCMQ – Casa de Cultura Mario Quintana
CCSP – Centro Cultural São Paulo
DIMAC – Departamento de Marketing e Comunicação do Banco do Brasil
EHESP – *École des Hautes Études en Sciences Sociales*
FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado
FIC – Fundação Ibero Camargo
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco
IC – Itaú Cultural
ICMS – Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços
ICOM – *International Council of Museum*
IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
ITO – Instituto Tomie Ohtake
INAP – Instituto Nacional de Artes Plásticas
INP - *Institut National du Patrimoine*
ISSQN – Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza
MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAMRJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAMSP – Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MBA – *Master in Business Administration*
MinC – Ministério da Cultura
MUMA – Museu Metropolitana de Arte de Curitiba
NEA – *National Endowment for the Arts*
ONU – Organização das Nações Unidas
PRODEC – Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura
PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura
PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUCRJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
UCAM – Universidade Candido Mendes
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIBRASIL – Faculdades Integradas do Brasil
UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos
USP – Universidade de São Paulo

1. Introdução

A presente pesquisa busca evidenciar como se constituiu um modelo de gestão e funcionamento do sistema da arte no Brasil, a partir da emergência de três instâncias: as instituições culturais articuladas ao setor bancário, os produtores culturais e os curadores. De imediato devem ser expostas algumas escolhas na construção do tema proposto, o que imprime a necessidade de iniciar tratando do título. Tomado por empréstimo do livro *Palavras Chave: um vocabulário da cultura e da sociedade*, de Raymund Williams, o termo 'estrutura' oferece o sentido da pesquisa. Segundo o autor, a palavra estrutura e suas correlatas têm peso importante no pensamento moderno e muitas das acepções oriundas de seu desenvolvimento recente apresentam extrema complexidade. Das suas diversas significações desde a origem latina, *structura*, e francesa, *structure*, no século XV, a idéia de construir, *struere*, está fortemente implicada com a evolução do termo. Conforme o autor, "o sentido particular que recebeu importância como um aspecto de estrutura é o da 'relação mútua das partes ou elementos constituintes de um todo como definidores da sua natureza específica'" (WILLIAMS, 2003, pg. 126).

Deve ser pontuado que a idéia que permeia a dissertação está contida na junção de partes distintas, no caso as instâncias emergentes propostas para análise, que ao se relacionarem determinam um modo de funcionamento do sistema da arte. A partir dessa perspectiva, é fundamental buscar recortes que sejam capazes de agrupar atores e instituições em um

mesmo estudo, pois se reconhece as múltiplas possibilidades de análise que eles oferecem isoladamente. Porém, interconectados podem propiciar maiores e mais ricas interpretações. Além disso, vários temas transversais e tangenciais concorriam para que o estudo pudesse alcançar certo grau de entendimento, dos quais muitos se descartados poderiam tornar a abordagem superficial. Como em todo processo de pesquisa, a solução encontrada foi estabelecer definições que impusessem limites. Dessa forma, a decisão foi tomar os três assuntos como eixos estruturais da dissertação, elegendo após os temas que atravessariam perpendicularmente cada um deles para dar unicidade à análise. Não menos importantes, os temas transversais são contextualizadores e trazem questões de conteúdo ideológico, econômico, político, social e, obviamente, cultural em que esses eixos se constituem e solidificam.

A contextualização do trabalho inicia nos anos oitenta, momento em que o mundo passava por profundas alterações que não tardaram chegar ao Brasil. Trata-se da implantação do processo neoliberal pelo capitalismo avançado na economia internacional, deflagrado substancialmente pela Inglaterra e pelos Estados Unidos. Fenômeno de abrangência mundial que coloca na pauta de grandes corporações áreas de atuação antes do Estado. Nos meados dos anos oitenta inicia a constituição de um quadro de instituições culturais privadas articuladas ao sistema financeiro no Brasil. A origem dessa linhagem está no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, e o Itaú Cultural, em São Paulo. Essas plataformas proporcionam cada uma ao seu modo, acesso à diversidade de expressões artísticas, culturais e intelectuais, ao mesmo tempo em que impulsionam a circulação da produção e a formação de diferentes públicos.

Nesse contexto, o produtor cultural e o curador emergem como novas e importantes figuras na movimentação e legitimação das artes visuais, pois ambos reúnem habilidades e conhecimentos necessários para viabilizar os projetos que dinamizam as instituições mencionadas. O produtor é responsável por entender os discursos regidos pelo mercado e por destrinchar os instrumentos burocráticos exigidos atualmente. Em parte, dependem dele a elaboração, tramitação e a prospecção de patrocínio para os projetos culturais. Em relação aos curadores, sabe-se que a atuação desses profissionais implica

fundamentalmente definir o conteúdo intelectual das mostras. Em geral, cabe a eles elegerem quais os artistas e obras que deverão ser considerados para constarem na história da arte.

O marco temporal da pesquisa é estabelecido por um recorte usado como recurso para analisar alguns fatores que definem as relações entre os três eixos, que é o período de 2000 a 2005. Nesse interstício de tempo o CCBB-RJ e o IC¹ sofrem reestruturações significativas em suas estratégias políticas, alterando profundamente suas lógicas de atuação.

Quanto à metodologia adotada, além da bibliografia de base, fontes diversas como sites institucionais, reportagens em jornais e revistas, textos que circulam somente nas mídias digitais e catálogos de exposições perfazem o levantamento de referências. No entanto, é em um conjunto de entrevistas feitas a profissionais atuantes nas instituições: seus gestores, produtores culturais, curadores e artistas plásticos que a reflexão centra sua perspectiva de análise. São as questões específicas respondidas por eles responsáveis pela correlação entre teoria e prática, pois se sabe que apenas o contexto teórico não oferece embasamento suficiente para se ter noção da realidade do segmento cultural.

Os produtores culturais foram selecionados por terem um percurso consolidado no sistema da arte, como também por serem profissionais que trabalham em importantes plataformas culturais do País, entre as quais o CCBB-RJ e o IC. São eles: Fábio Coutinho, da Tekne Projetos Culturais; Vera Pellin, da Dígrafo; e Dedé Ribeiro, da Liga Produções, os três de Porto Alegre; e Henrique Siqueira, curador associado de fotografia do Centro Cultural São Paulo e Maria Ignez Mantovani Franco, diretora da Expomus, ambos de São Paulo. Desses, Dedé Ribeiro é exceção pelo seu perfil de atuação, já que a produtora está voltada predominantemente para a área musical e cênica. No entanto, sua presença responde a questões surgidas no transcurso da pesquisa em relação ao contexto da produção cultural como um todo.

A definição do nome dos curadores efetivou-se a partir da elaboração de uma listagem com todas as exposições ocorridas nas instituições no período proposto para análise. O critério adotado foi o de recorrência em um ou nos

¹ Para facilitar a leitura, a partir de agora o Centro Cultural Banco do Brasil e o Itaú Cultural serão referenciados pelas suas siglas, exceto quando for menção de entrevistados ou fontes bibliográficas.

dois espaços culturais, chegando-se aos nomes de Angélica de Moraes, Daniela Victória Bousso, Denise Mattar, Ronaldo Brito, Tadeu Chiarelli e Jailton Moreira. Este também é uma exceção pelo interesse em ouvir o único curador residente no Rio Grande do Sul, que atuou em uma das plataformas. É de se destacar que impedimentos de agenda para registro pessoal das entrevistas resultou na alteração de alguns nomes.

Os artistas foram selecionados pelo mesmo método dos curadores, chegando-se ao número de treze. Diferentemente dos curadores e gestores, a esses foi enviado questionário por *e-mail*, obtendo-se o retorno de oito. São eles: Bruno de Carvalho, Caio Reiszewitz, Cássio Vasconcellos, David Cury, Jorge Menna Barreto, Lucia Koch, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta.

Quanto às principais categorias que orientam análise do trabalho, é de se frisar que se optou por centrar o exame nos aspectos culturais, possibilitando obter compreensão privilegiada das complexas relações que se estabelecem entre as estruturas emergentes. Ainda assim, salienta-se que esse aspecto não incorre em uma visão puramente culturalista, mas parte dela para buscar apoio nos demais recursos analíticos.

Nesse sentido, os Estudos Culturais ocupam lugar privilegiado no trabalho, já que é uma área em que diversos conhecimentos se cruzam na análise das relações sócio-culturais nas sociedades contemporâneas. Os Estudos Culturais devem ser vistos como um poderoso instrumento de análise das estruturas sociais em seus contextos históricos, principalmente quando está em jogo a alteração do sentido de cultura e as conseqüências desse fato na circulação da produção artística e intelectual.

Seguindo na delimitação do estudo, vale trazer os conceitos norteadores do processo de elaboração da pesquisa. Para definir a idéia de sistema da arte, a proposição de Maria Amélia Bulhões oferece condições necessárias para que sejam abarcadas as categorias de análise. Diz a autora que sistema é um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 1990, p. 17). Face ao caráter abrangente da proposição, será possível analisar de forma

articulada os acontecimentos que concorreram para o surgimento do novo modelo no sistema.

A esses pressupostos, deve ser trazido o pensamento de Pierre Bourdieu ao analisar o espaço social como um campo de lutas em que os atores elaboram estratégias que permitem manter ou melhorar sua posição de poder. Para tal, é preciso estar relacionado a diferentes tipos de capital, dos quais interessam o econômico e cultural e suas interlocuções. O capital econômico incorpora a idéia da acumulação de fatores de produção e bens econômicos, que são ampliados por meio de estratégias específicas de investimento. E este pode estar vinculado a questões econômicas e culturais, que condicionam a manutenção das relações sociais. A noção de capital cultural surge da necessidade de se compreender as desigualdades entre os agentes, determinando o quanto de conhecimento acumulado e assimilado cada indivíduo possui. Essa idéia contribui para entender quais os interesses que movem os bancos a investir em cultura atualmente, bem como trabalham os produtores e curadores enquanto legitimadores no sistema da arte face às suas habilidades e experiências.

A partir do exposto, vale observar em que circunstância ocorre no sistema da arte, a idéia de uma rede que inclui os organismos pesquisados e os atores que neles atuam. Para tal, Anne Cauquelin faz uma discussão pertinente sobre a constituição de uma rede em que circula a arte contemporânea, estabelecida pelos detentores do privilégio das informações e do poder de escolha. Para esse entendimento, a autora usa como metáfora o conceito de rede da comunicação, que diz ser “um sistema de ligações multipolares, ao qual pode ser ligado um número não definido de entradas”. E complementa que “entrar numa rede significa ter acesso a todos os pontos do conjunto, a conexão agindo à maneira das sinopses no sistema neural” (CAUQUELIN, 2005, p. 51). Trazido para o contexto da pesquisa, os conceitos de rede e de regime de comunicação ajudarão a entender como os atores se locomovem no novo modelo de funcionamento do sistema.

A rede alimenta e é alimentada pelo regime de eventos, mecanismo que mantém os atores em evidência. A essa idéia pode ser incorporada a teoria do espetáculo de Guy Debord, cujo conceito descreve a sociedade de consumo organizada em função da produção e consumo de imagens, mercadorias e

eventos culturais. Diz o autor que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, e complementa ao afirmar que “o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente” (DEBORD, 1997, p. 14). Teoria possível de ser atribuída a diferentes setores da sociedade é na pesquisa usada para discutir a alteração do estatuto do museu, a entrada de novos atores no sistema da arte e os meios de circulação das artes visuais na contemporaneidade.

A intenção de usar os conceitos mencionados e a delimitação dos temas progride no sentido de cumprir com alguns objetivos, dos quais se destaca:

- levantar o contexto histórico em que emergem as instâncias postas em análise e as alterações que afetam o contexto da produção cultural;

- produzir um mapeamento das plataformas de visibilidade da arte articuladas ao sistema financeiro;

- problematizar como é escrita a história da arte a partir dos meios institucionalizados de que o sistema dispõe;

- evidenciar um novo segmento de profissionais que circulam nesse meio institucionalizado e o seu papel no contexto da circulação de bens simbólicos;

- mostrar os discursos do governo federal e a maneira pela qual são absorvidos pelas instituições culturais;

- entender como os atores adquirem conhecimento para atuar no sistema e construir carreira;

Quanto à organização da dissertação, esta se apresenta dividida em três capítulos. Os eixos mencionados encabeçam cada um dos capítulos e, junto a eles, os temas transversais aparecem vez ou outra, ora em subcapítulos específicos ora como complemento e apoio às análises. Nesse sentido, é de se destacar que o mesmo tema transversal aparecerá mais de uma vez em capítulos distintos, sem que isso acarrete em repetições.

O primeiro capítulo aponta como o setor financeiro passou a abrir série de plataformas culturais não só no Brasil, mas também no âmbito da América Latina, evidenciando-se para a pesquisa um fenômeno a ser estudado nessa região, já que essas instituições oferecem visibilidade à produção simbólica como elemento que as aproxima das comunidades em que atuam. Elas surgem sintonizadas com a entrada do projeto neoliberal e ressignificam as noções

tradicionais de museu e de cultura: do lugar reservado à preservação de artefatos do passado e ao colecionismo, além das muitas pertinências que configuram o índice tradicional museológico, mudam para um conceito híbrido, multifacetado. O museu é também chamado de centro, instituto ou fundação cultural, espaço de variada oferta da produção artística e intelectual dinamizada por um regime de eventos massivos. Especificamente na realidade brasileira, o CCBB-RJ e o IC inauguram políticas que servem de modelo de gestão para orientar o conjunto de instituições culturais do sistema financeiro público e privado.

O segundo capítulo trata dos produtores culturais e mostra que eles surgem das exigências do mercado e das imposições que o governo brasileiro faz por meio de suas políticas culturais. Embora sejam poucas as análises sobre o papel deles, pode-se afirmar que, em determinadas fases da elaboração dos eventos artísticos o peso de seu conhecimento tem poder decisório. Será visto como é o campo de atuação e formação acadêmica e qual é a posição do Estado frente a esse agente. A intenção é identificar o perfil e a posição dos produtores culturais, tratando das suas habilidades específicas, opiniões acerca das políticas públicas para cultura e seus mecanismos de funcionamento. Além disso, é preciso saber como se organizam suas relações profissionais com os outros atores do sistema, a partir da opinião dos entrevistados.

O terceiro capítulo coloca em evidência os curadores. Dentre os assuntos o processo formativo é de extrema importância, pois é interesse da pesquisa saber quais os caminhos percorridos em sua formação profissional e intelectual. É sabido que há pouquíssimos cursos capazes de responder às especificidades da função exercida por tal agente, tanto no Brasil quanto em vários outros países. E alguns curadores chegam a afirmar que isso possa jamais acontecer, sendo o trabalho curatorial apreendido no exercício da função. Por outro lado, será vista qual a posição dos curadores frente às políticas públicas para a cultura e às artes visuais em especial, questões que objetivam pôr em destaque as opiniões dos que detêm visão e trânsito privilegiado no setor institucional. Sobre o papel do curador no sistema da arte é do interesse da pesquisa saber sobre suas atuações no âmbito das instituições pesquisadas, bem como qual o entendimento de sua importância

na construção da história da arte. Será abordado também como os curadores atuam nas instituições pesquisadas e quais os tipos de exposições que estão sendo organizadas pelos entrevistados.

Como hipótese, a reflexão trabalha com a idéia da constituição do regime de eventos nas artes visuais articulada às estruturas emergentes em conexão com as políticas públicas traçadas pelo Estado. Por fim, vale lembrar que a cada novo capítulo, os nomes completos dos entrevistados aparecem somente na primeira menção, sendo as demais pelo sobrenome e sem datação, visando facilitar a leitura. O quadro de artistas e curadores selecionados, bem como as entrevistas na íntegra encontram-se no anexo.

2. INSTITUIÇÕES CULTURAIS BANCÁRIAS: ALASTRA-SE UM FENÔMENO

2.1 CONTINGÊNCIAS HISTÓRICAS PRECEDENTES

As últimas décadas assistiram a uma significativa alteração no panorama institucional das artes no Brasil, podendo ser isso facilmente identificado pelo aumento de centros e espaços culturais. O fenômeno espelha um movimento cuja origem não está centrada apenas na vontade de contribuir com a renovação intelectual, cultural, artística e com o desenvolvimento humano das comunidades em que atuam as novas instituições. Ele revela o resultado das políticas públicas para o setor e a maneira pela qual o sistema econômico vigente assume o *modus operandi* da produção artística na contemporaneidade.

Empresas nacionais e transnacionais se incorporam ao cenário das instituições culturais por meio do gerenciamento, da intermediação e do fomento de um considerável volume de bens simbólicos. Os modelos adotados, em geral com forte tendência à institucionalização do patrimônio cultural, já são expressivos no País, nas Américas e em tantas outras partes do mundo. Se o reordenamento de funções e responsabilidades na indústria cultural e criativa atravessa continentes, é preciso ter em mente que tal sintoma tem certidão de nascimento na economia de mercado implantada na política neoliberal dos

anos oitenta. Cabe, assim, trazer algumas considerações sobre o momento histórico em que se funda esse processo.

O período após a Segunda Guerra Mundial, de 1945 até o final dos anos sessenta, é referenciado por Eric Hobsbawm como a Era do Ouro por colocar os países desenvolvidos da Europa em situação de prosperidade econômica e de aumento dos padrões de vida. A orientação defendida pelos keynesianos dizia que era preciso criar “demanda de consumo que alimentaria a expansão, e que bombear mais demanda na economia era a melhor maneira de lidar com depressões econômicas” (HOBBSAWM, 1995, p. 399). De fato, a forte presença do Estado na economia determinou um momento de crescimento dos níveis do PIB e do emprego, além da ampliação ou mesmo criação da rede de seguridade social.

No entanto, com a chegada da década de setenta o chamado Estado de Bem-Estar Social é deteriorado. As taxas de crescimento econômico caem e se eleva a de desemprego, o que se agrava ainda mais na primeira grande crise do petróleo, entre 1973-1975, e a decorrente estagnação seguida de inflação pelo mundo afora.

Na perspectiva dos acontecimentos políticos e econômicos, a década de oitenta é inaugurada pela reestruturação ideológica produzida nas gestões consecutivas de Margareth Thatcher, na Inglaterra, e de Ronald Reagan, nos Estados Unidos. O neoliberalismo - projeto político e econômico apresentado como novo receituário do capitalismo avançado - desencadeia uma economia de livre mercado. Esse ideário foi imposto pela nova ordem econômica inicialmente nos países ricos, sendo que, mais tarde até os do bloco socialista acabaram aderindo nos anos noventa.

A estratégia delineada pelo projeto neoliberal se resume em uma nova utopia: o mercado como princípio eficiente para a organização das sociedades civis. Caem as crenças nas instituições e um conceito puramente econômico, o mercado, ganha foros de mito organizador de um novo mundo. Nesse mundo só os mais competentes sobrevivem. A iniciativa privada se beneficia da privatização do aparelho estatal e surge na pauta de grandes corporações responsabilidades até então consideradas de exclusividade dos governos.

É o período em que iniciam desregulamentações de todo tipo, da economia às relações trabalhistas, do mundo financeiro às leis fiscais. Nas

práticas culturais, o neoliberalismo transforma o panorama institucional, as instâncias legitimadoras, o acesso e o discurso dos atores, bem como a circulação de bens simbólicos no sistema da arte em escala mundial.

No âmbito das artes visuais, pode-se recorrer a tese de doutorado da taiwanesa Chin-tao Wu, intitulada *Privatização da Cultura, a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Ali a autora apresenta a questão no âmbito da arte contemporânea e as relações que estabelecem em seu entorno. A autora mostra, de forma exemplar, como o Estado assistencial perde terreno para a economia de livre mercado, usando as questões institucionais que permeiam a arte contemporânea como instrumento de análise.

Ao descrever o processo de privatização da cultura, a pesquisadora observa que é no conservadorismo dos governos Thatcher e Reagan que se dá a partida para uma grande onda de retração do financiamento estatal às artes. Até mesmo o orçamento do principal fundo americano foi enxugado, o *National Endowment for the Arts* – NEA, composto por verbas dos governos, municipal, estadual e federal e das doações de particulares. O professor da Fundação Getúlio Vargas – FGV, Enrique Saravia também lembra que “em 1981, a administração Regan propôs a redução de 50% do orçamento do NEA, com o pretexto de que isso serviria para estimular particulares e empresas a ampliar seu apoio às artes” (1998, p. 6). E complementa: o mesmo Congresso que vetou a proposta não tardaria a ver, na década seguinte, setores conservadores cortarem, paulatinamente, o orçamento de U\$176 milhões, em 1992, para U\$98 milhões, em 1998, ao mesmo Fundo.

De fato, a década de 80 marca uma convergência de interesses entre governos e o mundo corporativo capitalista, que ao se fundirem realocam o comando de setores estratégicos, como saúde, educação, cultura e responsabilidade social. Irrompe, rapidamente, a presença intensa de novos dispositivos e ferramentas na condução dos bens simbólicos, utilizando-os como estratégia de poder, tal qual requer em as novas regras do mercado. Nesse sentido, os Estados Unidos e a Inglaterra podem ser vistos como zonas de influência em diferentes ambientes, e o cultural é o que aqui interessa em suas dimensões pública e privada, pois alcançam reverberação em escala internacional.

A extensão globalizada desse processo, que insere corporações em assuntos do governo, e tenta derrubar algumas fronteiras anteriormente existente entre o que se entende por poder público e privado, chega em países como o Brasil. Rapidamente forja-se aqui também um mecanismo institucional, ou modelo de gestão e legitimação da arte, num contexto muito particular da América Latina. Os acontecimentos históricos em que a intervenção do mercado na produção e difusão da arte é deflagrado, bem como sua propagação, interessa à pesquisa. A repercussão desse fato altera as políticas da cultura e, como consequência natural, recria o sistema da arte também em solo brasileiro. Não é demasiado afirmar que tal condição está implicada com a própria natureza do conceito de cultura, que também sofre alteração no conjunto de mudanças a que o período assiste.

2.2 A NOVA VISÃO DA CULTURA E A PERSPECTIVA BRASILEIRA

A cultura como assunto que converge para o estatuto político e econômico, remete a um processo de ressignificação conceitual que remonta ao século XVIII. Para o pesquisador norte-americano George Yúdice, a cultura, como recurso, tem tido aumento em seu uso na economia e política, na mesma proporção que diminui suas noções convencionais. O autor aborda a condição da cultura como um meio de internalizar o controle social via disciplina e governabilidade, idéia que é endossada por Foucault e pelos Estudos Culturais. Segundo Yúdice (2004, p. 26), “a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial (filmes, programas de televisão, música, turismo etc.) deram à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade”. Atualmente, a indústria audiovisual só fica atrás da indústria aeroespacial no *ranking* mundial de movimentação de capital. Diz ele que:

Grandes instituições internacionais, como a União Européia, o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento começam a compreender a cultura como uma esfera crucial para investimentos, a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso; e há quem diga que a cultura se transformou na própria lógica do capitalismo contemporâneo (YÚDICE, *op. cit.*, p. 31).

Néstor Garcia Canclini, autor de referência para os Estudos Culturais, analisa a produção cultural dos países latino-americanos num enfoque sociocultural, percebendo a complexidade das relações que se configuram entre o local/global e produção/circulação/consumo na contemporaneidade. Em suas obras, *Consumidores e Cidadãos-conflitos multiculturais da globalização* e *A Globalização Imaginada*, ele analisa o processo de industrialização e homogeneização da cultura, que tem por decorrência o reordenamento simbólico e a formação de públicos-mundo, fato que gera um nivelamento na apreciação e gostos semelhantes. A preocupação em entender como a produção cultural se coloca na globalização parte do pressuposto que há uma “tendência dominante do lado das empresas em pensar como globalizar a cultura e, no limite, como fabricar uma cultura global”, segundo o autor (CANCLINI, 2003, p. 133).

É possível constatar que Canclini questiona o modo como se transforma o espaço sociocultural na América Latina, sobretudo ao se alterarem as responsabilidades antes afetas ao Estado, passando agora à iniciativa privada. O autor afirma também que “a circulação mais ou menos simultânea de exposições, ou ao menos de informações sobre elas, em redes de museus de diversos países, as feiras e as bienais internacionais, bem como a repercussão dos acontecimentos artísticos na mídia, reduzem o caráter nacional das produções estéticas” (CANCLINI, *op. cit.*, p. 168). Essa preocupação reside no fato de Canclini considerar as artes plásticas uma das fontes do que resta do imaginário nacionalista e dos signos da identidade regional no universo globalizado da cultura. E essas são passíveis de reorganização a partir da lógica do mercado, pois passam a circular em dispositivos museológicos e acadêmicos na qual a consagração dos artistas e suas produções são referendadas, na maioria das vezes, por especialistas.

No Brasil não é diferente. O aparecimento das leis de incentivo gerou condicionamentos estruturantes que se confundem com políticas culturais endossadas pela postura neoliberal dos últimos governos. A cultura como assunto de Estado passa diretamente às mãos das “empresas que definem seu apoio em função de seus interesses empresariais de comunicação e não em função da produção artística” (OLIVIERI, 2004, p. 149). Vale então, trazer sucintamente alguns dados sobre a implantação da Lei Rouanet.

Não cabe aqui, muito menos é o objetivo do trabalho, traçar um percurso histórico detalhado da Lei e da política cultural brasileira, já que existe bibliografia extensa sobre o assunto². No entanto, vale mencionar que a Lei é matéria que esteve em votação no distante ano de 1972, quando o então senador José Sarney já tentava apresentar o projeto de lei número 54, que "permitia deduções do imposto de renda das pessoas jurídicas e físicas para fins culturais, a partir do exercício de 1973, ano-base 1972"³. O projeto acabou arquivado, mas de 1975 a 1980 foram feitas mais cinco tentativas de aprová-lo, mas sempre encontrava resistência do Ministério da Fazenda que alegava serem os esforços de Sarney inconstitucionais. Mais de dezesseis anos depois das primeiras iniciativas de luta pela cultura no Congresso, Sarney apresentou um novo projeto, o de número 7.505, conseguindo sua aprovação em 3 de outubro de 1986.

Com a abertura política e econômica, sucessivamente entre as décadas de 80 e 90, o Brasil absorve imediatamente os sintomas neoliberais que recaem nos assuntos das políticas públicas para a cultura. A implantação da Lei Federal de Incentivo à Cultura oferece um importante impulso ao meio artístico no transcurso da segunda metade da década de oitenta, quando se dinamiza a parceria entre público e privado. O campo dos atores culturais é ampliado, e a abertura das instituições culturais ainda no final dos anos oitenta concorrem para isso. Nesse sentido, alguns mecanismos fazem o sistema da arte brasileiro tomar novos rumos e alterar suas características de funcionamento. Face às perspectivas de atuação dos profissionais do mercado de arte, e os acontecimentos que marcam esse setor na passagem dos anos oitenta para os noventa, outros dados serão trazidos nos próximos capítulos.

Contudo, os anos noventa são coroados como marco histórico no impulso da indústria cultural e criativa no País. Entre as inovações, solidificam-se na arena cultural as figuras do produtor cultural e do curador. Os novos

² O professor Antonio Albino Canelas Rubim, do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia, organizou um trabalho que merece atenção dos interessados em política e cultura no Brasil. Ele reuniu a bibliografia existente sobre as políticas culturais como parte do projeto de pesquisa *Mapa Analítico dos Estudos de Políticas Culturais no Brasil*. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf>. Acesso em 4 de fevereiro de 2007.

³ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u373726.shtml>>. Acesso em 4 de fevereiro de 2007.

componentes passam a ocupar os espaços culturais que surgem endossados pelo novo instrumento do poder público. Na segunda metade dos anos noventa, a estrutura burocrática de fomento à cultura, oferecida pelo aparelho estatal brasileiro, consolida-se. Desse modo, as obrigações do Estado - entregues a grandes corporações na gestão dos assuntos culturais - têm na Lei Federal de Incentivo à Cultura seu principal instrumento legal, sustentados conceitualmente e financeiramente pelo capitalismo financeiro. Desde então, tem sido importante recurso que mobiliza o empresariado brasileiro a investir em cultura, mas em contrapartida tomam para si o poder decisório nos assuntos da vida cultural, rearrajando a circulação, legitimação e valoração da produção artística e intelectual.

Yacoff Sarkovas, presidente da Articultura, é um dos mais contundentes críticos às leis de incentivo do MinC. Ele apresenta em seu artigo *O incentivo fiscal à cultura no Brasil* um panorama das leis federais dispostas para instituições, produtores culturais e artistas viabilizarem suas iniciativas. Sarkovas diz que há crescimento das indústrias criativas para suprirem demandas de bens simbólicos, lazer, entretenimento e estética. Atentar quais são, onde estão, quem são seus dirigentes e o modo como operam essas indústrias é um compromisso de todos, já que cultura é questão de interesse público⁴.

A crítica oportuna de Sarkovas sobre as leis de renúncia fiscal como mecanismo de fomento à cultura faz sentido, pois em sua essência estão reduzidas a um repasse de verbas do governo a empresários que recebem, além da isenção fiscal pelo patrocínio, o poder decisório de veiculação da produção artística. Trata-se, segundo o consultor, de “uma estratégia de aplicação do dinheiro público objetivando estimular o investimento privado”, resultando numa anomalia, para usar o mesmo termo de Sarkovas.

Outra questão relevante gerada pela Lei é o condicionamento do empresariado que só quer investir em cultura mediante a isenção fiscal, ou seja, projeto sem lei é projeto sem patrocínio. Além do atrelamento à Lei, as

⁴ Diz Sarkovas que “os governos têm a responsabilidade de estabelecer objetivos, elaborar estratégias e investir no desenvolvimento cultural, o que significa interagir com inúmeros agentes não-governamentais — instituições, grupos, criadores, pesquisadores, promotores culturais independentes —, financiar, em menor ou maior parte, seus processos de pesquisa, formação, criação, produção, distribuição, intercâmbio e preservação, e garantir a todos os estratos da população e a todas as regiões do país condições amplas de acesso, fruição e expressão cultural” (SARKOVAS, 2004).

empresas se beneficiam com as estratégias de publicidade e *marketing*, que divulgam os eventos culturais a partir de discursos de democratização e acesso a bens simbólicos, conferindo distinção social ao setor empresarial pelo envolvimento com as artes. Vale salientar que em relação ao conceito de cultura e sua interface com a Lei Rouanet, na ótica da Economia da Cultura, será novamente abordado no próximo capítulo, quando se destacar a figura do produtor cultural. Este agente está diretamente ligado às questões econômicas da esfera cultural, sendo o mais importante interlocutor entre o governo, os espaços culturais e os demais agentes do campo de produção.

2.3 ALTERAÇÕES NO ESTATUTO DO MUSEU

Os museus tiveram uma profunda reflexão acerca da sua natureza e noção, provocando mudanças radicais no equipamento museológico. Para tratar dessa problemática é preciso voltar aos acontecimentos que movimentaram o debate sobre a museologia nas últimas décadas, buscando entender como surgem as instituições culturais bancárias como sintoma das alterações.

Pode-se dizer que algumas inovações sofridas no conceito tradicional de museu foram incorporadas a partir do início dos anos setenta, não sendo arriscado afirmar que elas se estendem até os dias atuais. A IX Conferência Geral ICOM – *Internacional Council of Museums*, ocorrida em Grenoble no ano de 1971, pode ser considerada como marco decisório na história da museologia, já que as discussões e decisões desse evento repercutiram rapidamente no ambiente cultural em âmbito internacional.

Havia um cenário favorável para a construção de um discurso que, segundo as palavras de Luis Alonso Fernández (1999, p. 73) “defende o museu como instrumento a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. Tal premissa irá sustentar e impulsionar, no seminário da UNESCO no encontro de 1972, a famosa *Declaração de Santiago do Chile*. Intitulado *O museu a serviço do homem, hoje e amanhã*, sobre o museu na América Latina e no mundo, fica inaugurado oficialmente o movimento internacional da *nouvelle muséologie*. É tomada a direção para o “convencimento geral da importância e obrigação que

têm os museus na hora de desempenhar seu papel na sociedade, na educação, na ação cultural e no desenvolvimento das sociedades em que servem” (FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 73).

Vale lembrar que desde 1946, quando o ICOM é fundado, o conceito de museu tem sofrido alterações. Das sete mudanças já ocorridas, opta-se por trazer a última aprovada pela 20ª Assembléia Geral em Barcelona, na Espanha, 6 de julho de 2001, conforme consta no site do Sistema Brasileiro de Museus⁵:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.

Além das instituições designadas como “Museus”, se considerar-se-ão incluídas nesta definição:

- Os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos;
- Os sítios e monumentos históricos de caráter museológico, que adquirem, conservam e difundem a prova material dos povos e de seu entorno;
- As instituições que conservam coleções e exibem exemplares vivos de vegetais e animais – como os jardins zoológicos, botânicos, aquários e vivários;
- Os centros de ciência e planetários;
- As galerias de exposição não comerciais;
- Os institutos de conservação e galerias de exposição, que dependam de bibliotecas e centros arquivísticos;
- Os parques naturais;
- As organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus;
- Os ministérios ou as administrações sem fins lucrativos, que realizem atividades de pesquisa, educação, formação, documentação e de outro tipo, relacionadas aos museus e à museologia;

⁵ Disponível em < http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museuicom.htm>. Acesso em 20 de agosto de 2007.

- Os centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação e a continuação e gestão de bens patrimoniais, materiais ou imateriais;
- Qualquer outra instituição que reúna algumas ou todas as características do museu, ou que ofereça aos museus e aos profissionais de museus os meios para realizar pesquisas nos campos da Museologia, da Educação ou da Formação.

Como pode ser observado, o novo conceito é externamente abrangente e absorve muitas possibilidades de atuação. Nele estão as novas e emergentes plataformas institucionalizadas, que são os centros culturais para o qual se debruçam as atenções dessa pesquisa. Ainda nesse capítulo será visto como o panorama museológico foi ampliado no transcurso da década de oitenta com a intensificação dos interesses do sistema bancário na arena museal.

Na atual concepção do ICOM é possível notar que o alargamento das fronteiras conceituais são geradas em contraposição à atitude cientificista da museologia, cuja consciência social pós-maio de 68 francês foi a principal força contestadora dos valores seculares positivistas e arcaicos dessas instituições. Nesse sentido, era preciso uma instituição menos austera e mais arejada, que tirasse do público a postura passiva frente ao conteúdo exposto, que atuasse numa dimensão contextualizadora, criativa e facilitadora do entendimento do lugar do homem no mundo.

A necessidade de dinamizar as relações culturais e sociais que partem de dentro dos museus dá origem a ações de cunho educativo nos anos 70, o que é preconizado e endossado pelo ICOM. No entanto, outros atravessamentos iriam contribuir para transformar o imaginário que paira sobre o espaço museal. A revitalização da identidade do museu ocorre, concomitantemente, à ocupação da sociedade de consumo aos novos “templos sagrados” do capitalismo, os *shopping centers*, para citar apenas um exemplo flagrante da sacralização do ambiente social.

Para além da exposição elegante de produtos, que suprem muito mais que as necessidades primárias e secundárias, os territórios do consumo introduzem ritos de comportamento, alteram e padronizam os gostos das pessoas, além de passarem a ser o local da moda das sociedades ocidentais. As exigências do capitalismo pós-industrial, a partir da década de setenta,

inauguram uma nova era da subserviência do gosto ao imperativo visual, cuidadosamente articulado pela teatralização da vida, pela organização cênica dos espaços de circulação da narcísica e frenética sociedade de consumo.

Andréas Huyssen propõe que o sucesso dos museus surgidos nos anos oitenta evidencia a própria cultura ocidental do período, pois eles servem de salvo-conduto ao fracassado projeto da sociedade de consumo. O autor concebe o termo *museumania* para definir o fenômeno massivo para qual este é encaminhado, complementando que "o papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como um lugar de um *mise-en-scène* espetacular e de exuberância operística" (HUYSEN, 1999, p. 223).

Não tardaria o aparecimento da arquitetura museológica cenarística, como estratégia de encantamento da vida contemporânea, ao mesmo tempo inculcando, conforme diz Otilia Arantes (1995, p. 8) um ar de "leveza da cultura que nada mais é do que a expressão máxima daquilo que Walter Benjamin caracterizava como o 'empobrecimento da experiência'. Um certo empobrecimento passa a ganhar força nas relações institucionais da arte a partir desse período em muitas instituições.



Museu de Arquitetura
Alessandro Mendini, 1995
Groningen - Holanda

Comparações óbvias entre um e outro, os *shoppings centers* e museus, podem ser vistos a partir das mesmas estratégias da captura do olhar, que por sua vez incorpora inovações trazidas pela publicidade e as novíssimas ferramentas midiáticas. Não tardaria para que fosse implantada uma fórmula que rotiniza e homogeneiza a realidade visual e, de quebra, cria cenários para a vida pública a partir da lógica do consumo, ou como alerta Canclini (2003, p. 161) "as operações de ritualização cultural".

Em seguida os museus ganham lojas em que são vendidas recordações das exposições, artigos de design, livros, etc.; também surgem os cafés, restaurantes, cinemas, salas de conferências, entre outros. Além da abertura das exposições, que por si só já representam badalados acontecimentos

sociais, os museus abrem suas portas para festas de casamentos, aniversários, jantares, lançamentos de grifes famosas... As exposições de arte entram na era das montagens neobarrocas, “no sentido de que não existe uma idéia de ordem nos diferentes campos de análise, já não há cânones na ciência e a na arte, devido a que as estruturas das obras e dos comportamentos de consumo que circulam na sociedade atual têm o mesmo caráter” (BODEI e CALABRASE citado por FERNÁNDES, *op. cit.*, p. 84).

É nesse período que os megaeventos como bienais de arte e as exposições *blockbusters*, assim como os “museus espetáculo” passam a proliferar em várias cidades do mundo. O Centro Nacional Georges Pompidou, de Paris, inaugurado em 1977, é tomado aqui como exemplo de um modelo híbrido. Ele materializa as reivindicações de maio de 68 em sua ação



Centro Pompidou
Renzo Piano y Richard Rogers, 1977
Paris - França

educadora, convertendo-se num paradigma de atuação voltada ao desenvolvimento intelectual, e se enquadra na tendência arquitetônica de envergadura monumental, artifício tão caro à estetização dos museus nos últimos 30 anos. Logo, setores tradicionais da cultura francesa polemizam mais

sobre o desenho do edifício, uma construção de linhas exageradamente contemporânea para seu entorno, do que propriamente o que acontece dentro dele.

Não se quer aqui enquadrar o Centro Pompidou no elenco de instituições que usam a arte como entretenimento, mas pontuar seu surgimento dentro da orientação do capitalismo globalizado, que “são os Novos Museus – cenários de uma vida pública inexistente, porém alimentando uma sorte de estilo estético-hedonista de consumo da vida ideológica e material neste final

de século” (ARANTES, *op. cit.*, p. 8). De uma década para outra essa inversão seria sentida, pois:

ao contrário dos museus dos anos setenta, ainda projetados com intenções didáticas, vinculadas a movimentos sociais de democratização, a partir dos anos oitenta eles teriam optado claramente por represar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude crescentemente hedonista, a seu ver requerida pela sociedade de consumo” (ARANTES, *op. cit.*, p. 8).

Do Centro Pompidou⁶ à rede Guggenheim, a museologia contemporânea⁷ atende a interesses múltiplos decorrentes das transformações políticas, sociais, econômicas e culturais que a humanidade tem experimentado nas últimas décadas. De fato, os museus não perderam a questão polêmica subjacente à sua origem moderna, que é a contradição entre preservar bens simbólicos ao mesmo tempo que os retira de seu contexto para outro, alterando profundamente a autonomia do discurso do que é referente à produção artística e histórica como legado de um povo. Essa questão que atravessa a historiografia da arte e da museografia nos últimos duzentos anos, ganha outro sentido no mundo contemporâneo com a implantação dos novos centros culturais.

2.4 AS PLATAFORMAS CULTURAIS DO SISTEMA FINANCEIRO NO BRASIL

No Brasil, um número crescente de bancos abre seus institutos, centros e espaços culturais, ativando sobremaneira a cadeia produtiva das artes visuais.

⁶ Em janeiro de 2007, quando das comemorações dos 30 anos do Pompidou, o mundo das artes na França entra em nova polêmica em função da descentralização do Museu, além do Louvre e o Quai Branly. Estão em negociações a abertura de sucursais destes Museus, e um Guggenheim, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes, numa área de 270 hectares a serem destinados ao turismo de luxo. Segundo o Jornal Folha de São Paulo, o debate teve início no Le Monde, com um texto de Françoise Cachim, ex-diretora do órgão que administra os museus franceses, em que é denunciada “a comercialização desenfreada do patrimônio cultural”. O manifesto foi para Internet e teve 4.000 adesões em pouco tempo. Com o empréstimo dos nomes e de obras dos Museus, o governo francês prevê receber cerca de 700 milhões de euros. In: DANI, Ana Carolina. *Museus criam filiais polêmicas*. Jornal Folha de São Paulo, 30 de janeiro de 2007.

⁷ Mais informações ver MONTANER, Maria Josep. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Conforme sintetiza o professor e pesquisador Martin Grossmann (2007)⁸ no *site* que coordena intitulado Fórum Permanente:

Assistimos, recentemente, a significativas transformações e intervenções nessa frágil, mas extremamente fértil, paisagem cultural como, por exemplo: a ampliação e renovação dos equipamentos culturais, em grande parte facilitada e financiada pelas Leis de Incentivo à Cultura e por outros fundos públicos e privados; a criação e o fortalecimento de instituições privadas de representação oficial da cultura, tanto no âmbito nacional como no internacional; o surgimento e crescimento de instituições culturais atreladas a grandes corporações financeiras.

É nesse novíssimo cenário que as instituições trazidas para exame surgem conduzidas por discursos que reforçam a posição defendida pelo Estado, que é a democratização do acesso aos bens culturais. Nesse sentido, o CCBB-RJ e o IC são instâncias que chancelam a entrada de novos atores no circuito artístico. Estruturados com programações ininterruptas, projetos de pesquisa e fomento da produção cultural, a abrangência do CCBB-RJ e do IC favorece inscrevê-los como os modelos mais potentes no cenário institucional. Então, inicialmente, será apresentado cada caso isoladamente, para após trazê-lo novamente junto às outras instituições do sistema financeiro, comparando o CCBB-RJ e o IC com as demais.

2.4.1 O posicionamento do Itaú Cultural: acesso e legitimação

Ao completar 20 anos de existência em 2007, o IC pode ser considerado como instituição a implantar um modelo de gestão cultural, para a qual outras do setor bancário irão buscar referência. Ao longo desse período, o IC tem investido em projetos que ampliam efetivamente o conhecimento e a profissionalização em torno das artes, alcançando assim posição singular na gestão de bens culturais pelo sistema financeiro.

Nesse sentido, a preservação da memória cultural e a legitimação da produção artística e intelectual contemporânea são propostas que fazem destacar suas diretrizes, contribuindo simultaneamente com o fortalecimento da educação e a ativação do circuito artístico. É o que pode ser visto nos dois

⁸ GROSSMANN, Martin. *Museus de Arte; entre o público e o privado*. Disponível em <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/forum>>. Acesso em: 04 fev 2007.

principais instrumentos de acesso aos bens culturais tais como a *Enciclopédia do Itaú Cultural* e o *Programa Rumos*, que juntos somam iniciativas pouco comuns para o segmento.

Em sua história, o IC surge para abrigar o Banco de Dados Informatizado, inicialmente sobre pintura, porque a partir de um trabalho ininterrupto de pesquisa, coleta de dados e atualização de referências resulta atualmente nas *Enciclopédias de Artes Visuais e Teatro*, além das *Minienciclopédias de Arte e Tecnologia, de Super-8 e de Poesia e Crônica*. Dispostas em seu *site* desde 2001, as *Enciclopédias* trazem informações acerca do patrimônio cultural brasileiro de tal forma que não há riscos em dimensioná-las como o mais importante instrumento midiático de consulta sobre o setor no País. Ali consta que somente a *Enciclopédia Cultural de Artes Visuais* é “constituída de 3.218 verbetes ordenados alfabeticamente, sendo 2.825 biográficos e 393 relativos a instituições e museus, termos e conceitos e marcos da arte brasileira”. São “aproximadamente 16.000 artistas, críticos, colecionadores e cerca de 20.000 eventos ligados às artes visuais brasileiras, que integram as bases de dados do Itaú Cultural”⁹.

Estar vinculado aos recursos midiáticos está na própria vocação do IC, que sempre associou suas práticas aos avanços tecnológicos oferecidos em cada época, desde sua criação no final dos anos 80. Nesse momento, dispunha de conteúdo sobre a história da arte brasileira nas incipientes fitas de vídeo cassete. Atualmente, a *Internet* é o principal meio usado para oferecer ao público o resultado das pesquisas realizadas, além de exposições que o Laboratório de Mídias Interativas, o Itaulab, tem organizado desde 2002, como o *Emoção Art.ficial*, primeira Bienal Brasileira de Arte e Tecnologia. Ao divulgar novas mídias aplicadas às artes e educação, a segunda edição do *Emoção Art.ficial*, em 2004, tomou dimensão internacional e teve um simpósio junto à mostra. A Revista Ciberultura é outro dispositivo *on-line* no *site*, constituído em caráter de fórum aberto a interessados no debate sobre cultura digital, como videogames, arte e tecnologia, universo *hacker* e tecnologias de ponta.

O próprio prédio do Itaú Cultural, ao ser reformado em 2002, recebeu o Ponto Digital, como revela a jornalista Valéria França da Revista Veja:

⁹ Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 16 de fev 2007.

É um espaço *high tech* de difusão de diferentes mídias, situado logo na entrada. No centro da sala, um globo com pouco mais de 1 metro de diâmetro, formado por 24 telinhas, mostrará programas de televisão de vários países. O espectador escolhe o que quer ver e puxa a imagem para um dos oito televisores retráteis de 12 polegadas, que dão ares futuristas ao ambiente. No teto, telas planas de 42 polegadas exibirão documentários sobre cinema, arte e dança. Há cerca de 700 títulos para consultas em vídeo. 'O visitante poderá apanhar um dos laptops sem fio, ligados em rede, e levá-lo para onde se sentir mais confortável', diz o videomaker Marcello Dantas, que projetou o Ponto Digital (FRANÇA, 2002).

Para além dessa contribuição, o Itaú Cultural é responsável por um dos mais bem sucedidos programas de inserção de artistas no sistema da arte no Brasil, o Programa *Rumos Itaú Cultural*. Na medida em que se estende à diversidade de linguagens artísticas produzidas na totalidade territorial, o levantamento implementado pelo Rumos permite ampliar e dinamizar o caminho profissional de bailarinos, escritores, jornalistas, cineastas, músicos, produtores culturais, estudantes, apenas para citar alguns exemplos de categorias beneficiadas com o Programa.

Também para quem trabalha com artes visuais o IC tem sido peça fundamental desde 1997, quando o *Rumos Artes Visuais*, um dos primeiros projetos do Programa, surge e reforça a intenção em atuar com políticas que produzam resultados concretos e permanentes no meio cultural. Portanto, o Programa acaba sendo conduzido como a “principal linha de atuação do Itaú Cultural”, conforme apresenta seu *site*.

O foco do Programa não está nas ações imediatistas que pouco retorno trazem ao setor, servindo para contextualizar a própria política do Instituto, posição que o entrevistado Tadeu Chiarelli define como “a sedimentação do Itaú Cultural no circuito artístico será mais duradoura, a Instituição não está preocupada com os eventos, mas com uma intervenção no circuito. Sua inscrição é muito mais potente”. No contexto institucional, é possível afirmar que o *Rumos* democratiza o acesso às instâncias legitimadoras da produção artística, facilitando a entrada de novos artistas no meio. O artista Caio Reiszewitz (1997), que participou da primeira edição reforça a idéia revelando que:

Ter sido selecionado pelo programa *Rumos* foi superlegal. Eu estava em início de carreira e participei de exposições itinerantes em São Paulo, Pernambuco e Ceará. Como meu trabalho era uma instalação,

eu pude viajar pelo Brasil, para acompanhar as montagens. Os artistas e curadores que participaram do programa naquela época formaram um grupo que troca informações e mantém contato até hoje. De lá para cá eu só cresci como artista.¹⁰

Das manifestações que o programa *Rumos* abriga o que trata das *Artes Visuais* se enquadra aos interesses propostos pela pesquisa, sobretudo se colocado frente ao CCBB-RJ. O Projeto apresenta condições de investigação do seu impacto como política que impulsiona a carreira dos produtores de bens culturais no Brasil, tendo em vista que o mapeamento da realidade artística proposto é tão abrangente que não seria despropositado pensá-lo como objeto único de estudo.

Atualmente na terceira edição, *Rumos Artes Visuais* vem abrindo espaço e visibilidade para um número significativo de artistas, pois dos 4410 portfólios inscritos até agora, 231 tiveram projetos premiados. No entanto, não são apenas os artistas que se beneficiam com o *Rumos*, conforme Angélica de Moraes (2000, p. 10), uma das curadoras da primeira edição, “podemos identificar providências a médio e longo prazo capazes de adensar o circuito tanto na formação de artistas quanto na criação (ou apoio) a espaços expositivos”. De fato, as repercussões do *Rumos* não estão restritas ao âmbito da cultura artística, já que podem ser encontrados outros sentidos para seus resultados, como inclusive no balanço social do Grupo Itaú, por meio de suas premiações:

O *Rumos* teve sua importância social reconhecida pelo Prêmio Eco – Empresa e Comunidade 2003, na categoria Cultura, da Câmara Americana de Comércio; e ganhou menção no Guia da Boa Cidadania Corporativa Exame do mesmo ano, na categoria Programa de Responsabilidade Social em Cultura.

De acordo com Milú Villela, presidente do Itaú Cultural, sua “missão é fomentar e difundir o conhecimento e a produção das artes brasileiras para ampliar o acesso à cultura e colaborar com o processo de participação social”¹¹. Além da arte e da produção intelectual brasileiras, vertentes que hoje são a matéria-prima do *Programa Rumos Itaú Cultural*, o IC contribui para uma reflexão mais acurada da realidade cultural, mobiliza segmentos que

¹⁰ Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 16 de fev 2007.

¹¹ Disponível em <www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 16 de fev 2007.

extrapolam o setor cultural e influencia na criação de novas instituições culturais mantidas por seus pares.

Ao contrário de seus pares, tais como CCBB, CCBN e IMS, o Itaú Cultural mantém apenas uma sede da qual irradiam suas iniciativas a diferentes regiões. Embora o IC esteja em funcionamento desde o final dos anos 80, somente em 1995 ganha prédio próprio com arquitetura contemporânea, num endereço privilegiado na cidade de São Paulo, a Avenida Paulista. Em maio de 2002, reabriu após uma remodelação que levou cinco meses e consumiu 8 milhões de reais na alteração da fachada, além de seis dos 13 andares do edifício (FRANÇA, *op. cit.*).

São 130 profissionais que compõe o corpo administrativo do IC, segundo afirma Eduardo Saron, superintendente de atividades culturais. A programação do Itaú Cultural ganha ainda mais abrangência quando o *Programa Rumos* entra em itinerância nas outras capitais brasileiras, o que ajuda a contabilizar nos sete anos de atuação 10.000 projetos inscritos e 800 selecionados, atingindo 1,8 milhão de pessoas de todo o território nacional¹².

No entanto, cabe frisar que alguns entrevistados apontaram a mudança que o IC sofreu em sua estrutura ideológica com a saída de Ricardo Ribenboim, em 2001. De fato, nos últimos anos a programação de exposições tem sofrido críticas, como a Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006, quando Bia Lessa protagonizou outro debate ao expor no chão obras concebidas para serem vistas na parede, aplicando efeitos de iluminação que eliminavam suas cores. As análises da atuação do IC não se esgotam aqui, sendo retomadas nos dois próximo capítulos.

A escolha do Itaú Cultural é significativa para o entendimento de um segmento importante de instituições culturais que já se avolumam no panorama brasileiro, evidenciado com um projeto inédito do sistema financeiro para as artes visuais.

¹² Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2467>. Acesso em 4 de março de 2007.

2.4.2 Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e suas repercussões

Se fosse traçada uma “linha do tempo” das instituições culturais brasileiras, constaria o ano de 1989 pela inauguração do Centro Cultural do Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, instituição que responde por um modelo de operação de bancos públicos na gestão de bens simbólicos. O CCBB-RJ é o primeiro dos investimentos do Banco do Brasil, que materializa o acesso a bens culturais de forma institucionalizada e coloca o País numa situação singular no fomento da circulação artística.

É necessário destacar que, na lógica do mercado na era neoliberal, o financiamento dos bancos públicos e privados na preservação, produção e disseminação de bens culturais, extrapola os limites do tradicional patrocínio. Há um vertiginoso crescimento de instituições culturais bancárias custeadas e gerenciadas por corporações nacionais, das quais os CCBBs se colocam não como caso isolado desse panorama, mas podem ser considerados como resposta brasileira da tendência que os anos 80 legaram ao universo das artes e ao patrimônio cultural. Em outra dimensão, com preocupações que fogem da regra geral dos bancos, o IC deve ser situado na mesma perspectiva.

Ao longo de sua existência, o CCBB-RJ conta com três planos de atuação que podem ser citados como marca do Banco do Brasil no segmento cultural: a consolidação do projeto carioca permitindo sua continuidade em outras praças; a estrutura baseada na oferta ininterrupta de eventos incorporada aos hábitos da população e do próprio Banco; e, ainda, a revitalização de centros históricos e espaços urbanos em que está localizado. Esse resultado só foi possível a partir de uma dinâmica de funcionamento que cumpre com os objetos propostos pelo Banco do Brasil ao Centro Cultural: credibilidade, diversidade, acessibilidade e regularidade.

Segundo Marcelo Mendonça¹³, gerente da sede do Rio de Janeiro, “o CCBB assumiu o valor de credibilidade e transparência do Banco na escolha dos projetos e na oferta de oportunidade aos agentes culturais, assegurando a qualidade da produção apresentada”. Em outras palavras, a imagem dos

¹³ Recentemente, Marcelo Mendonça assumiu a direção do CCBB-SP e Maços Mantoan assumiu em seu lugar no CCBB-RJ.

eventos fica automaticamente atrelada à própria imagem do Banco, justificando a rigorosa exigência de qualidade aos projetos escolhidos.

A ocupação dos CCBBs ocorre por edital público, aberto uma vez ao ano, não sendo exigidas produções itinerantes, mas se percebe pela programação que as grandes exposições percorrem as três sedes. Logo, são elas e as mostras históricas que certamente aportam maior investimento, contudo não impedem a oferta de outras linguagens, como shows de música, peças de teatro, dança, ciclos de cinema, conferências, seminários e ação educativa. A programação tem entrada franca, possibilitando acesso ao público, que paga por ingressos apenas nas apresentações teatrais, cujos valores são abaixo do mercado. A agenda dos CCBBs tem regularidade de eventos durante o ano todo, num fluxo permanente de atividades.

É importante esclarecer que essa análise não tem pretensão de tomar partido em defesa de um tipo ou outro de gerenciamento, mas apenas apontar mecanismos de difusão e legitimação da produção artística num nicho específico de atuação no contexto cultural contemporâneo. O levantamento de algumas práticas que convergem ou distanciam os interesses dos espaços culturais, servem de parâmetro para responder, ao final da pesquisa, qual lugar ocupam os atores do campo neste universo institucional.

No CCBB-RJ, o número de ofertas culturais pode ser um bom começo de discussão, já que entre 2000 e 2005, foram 76 exposições realizadas em uma média de 12,6 mostras por ano, chegando a resultados que podem ser entendidos como contraditórios. Por um lado, a sistemática do Centro provoca geração de empregos – do serviço de limpeza ao gerente do Centro, se misturam marceneiros, montadores, transportadores, seguranças, iluminadores, sonoplastas, programadores visuais, fotógrafos, educadores, jornalistas, museógrafos, arquitetos, produtores, curadores, enfim, a cadeia é extensa e nem foi incluído, ainda, o artista. Além disso, o dinamismo pode ser favorável ao público cativo, que acompanha e está acostumado ao ritmo intenso da programação, dando ao CCBB-RJ a média de dois milhões de visitantes por ano¹⁴.

¹⁴ Entre 2000 e 2005, o CCBB-RJ recebeu 2.859.623 pessoas, representando a média de 2.143.270 por ano, conforme dados enviados por Tiago Barbosa, do quadro funcional do CCBB.

No entanto, deve-se salientar que exposições de curta duração correm riscos de permanecerem na esfera do entretenimento, na circulação passageira dos bens simbólicos com pouca possibilidade de ampliar os significados e abrir um debate mais amplo sobre o que está sendo exposto. Nesse modelo de gestão, a obra de arte tende a não passar de um mero objeto que “entra e sai” do espaço expositivo em atendimento aos interesses do *marketing* cultural de forma maquínica e superficial, tão comum ao gosto cada vez mais fugaz da sociedade contemporânea.

Parece interessar mais a repercussão na mídia do que efetivamente a construção de um pensamento sobre as questões da arte. No entanto, o CCBB-RJ tem demonstrado que deseja contemporizar a situação fortalecendo o setor educativo, como acontece também em São Paulo e Brasília, com projetos de arte-educação de qualidade junto às exposições. Segundo coloca Mendonça:

Estamos atuando na arte-educação e formação de público, pois o consumidor de cultura é pequeno por conta das fragilidades da educação brasileira. A arte-educação na Lei de Incentivo tem que receber investimento diretamente com dedução total do valor patrocinado. Deveria ter 100% para áreas culturais que precisam de mais apoio e 30% para as que já têm abrangência, como música, cinema.

Os setores educativos nas instituições pesquisadas surgiram recentemente, e poucas são as pesquisas sobre seu alcance. Sabe-se que por mais competentes que sejam só alcançam bons resultados quando dirigidos a estudantes e professores que cumprem programas previamente acordados entre as instituições e as escolas.

Outra questão relevante trata da constituição e manutenção de acervos, que tem por diretrizes a preservação do passado e do presente e orienta as políticas dos museus de bancos latino-americanos, preocupação que está distante dos CCBBs. Embora seja conhecida e divulgada a existência de arquivos, documental e numismático, ou mesmo acervo artístico do Banco do Brasil, é sabido também que não está na pauta dos Centros adquirirem obras ou mesmo artefatos que remontem ao legado histórico do País ou mesmo do próprio espaço. A ausência de um projeto amplo que dê conta da memória dos Centros, e do que por eles passa, é lidar em uma esfera de atuação voltada

somente para os registros convencionais, como catálogos e manchetes de jornal.

A essas alturas é preciso esclarecer que, embora a curva ascendente de mostras, o CCBB-RJ não apresenta projetos específicos destinados aos artistas em início de trajetória, centrando sua atuação nos que são emergentes e, principalmente, aos que já tem nome consolidado na história da arte brasileira e internacional. Quando perguntado sobre os objetivos da política de atuação para artes visuais e quais são as ações desenvolvidas pelo CCBB-RJ para inserção de novos artistas no circuito, Mendonça responde que:

O parâmetro é a diversidade, que vai do nome mais consagrado à vanguarda. No entanto, procuramos evitar individuais de artistas novos, mas temos sim preocupação em tê-los. Tivemos uma mostra sobre futebol e Felipe Barbosa, que foi introduzido na exposição e hoje está no meio.

A lógica de visibilidade que movimenta a produção simbólica nos CCBBs, da qual ele reforça sua identidade, está em consonância com os discursos que articulam a circulação da arte e da cultura no País. O sistema financeiro também recorre a um instrumento público¹⁵ que, via de regra, movimenta a engrenagem do *marketing* cultural das empresas patrocinadoras no Brasil todo, definindo o que melhor agrega valor à marca do investidor.

Em nome desse valor, o Banco do Brasil protagonizou o episódio envolvendo a artista Márcia X na exposição *Erótica: os sentidos da Arte*, com curadoria de Chiarelli. O caso aconteceu depois do período proposto pela pesquisa, abril de 2006, mas mencioná-lo serve para exemplificar a delicada estrutura institucional que abriga as artes visuais no País. Nas palavras de Mendonça, “a diretoria do banco resolveu tirar uma obra de uma exposição este ano, fato que marcou um tropeço na imagem do Banco do Brasil”. Pressionado por forças da altíssima esfera da Igreja Católica, a direção do Banco do Brasil, em Brasília, ordenou a retirada da obra *Desenhando com*

¹⁵ Consta no site do MinC: “Conforme os resultados da pesquisa “Percepção dos Consumidores sobre as Atitudes das Marcas”, realizada em 2006 e divulgada no 4º Seminário de Comunicação por Patrocínios e Cidadania Corporativa, 75% das empresas declararam que a principal razão para descartar um projeto é a sua não adequação à marca. Essa adequação, por sua vez, é o critério mais importante na tomada de decisão do investimento”. Na mesma fonte, ao abordar sobre o mecanismo de Incentivo Fiscal pelo uso da Lei, fica evidente que além da “isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional e em sua marca”. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/index.html> e <http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.php?p=22580&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em 15 de fevereiro de 2007.

terços da sede do Rio de Janeiro, depois de ter passado pelo CCBB-SP, sem causar polêmica alguma na capital paulista.

Outro aspecto a ser enfatizado é que o O CCBB-RJ tem contribuído para fortalecer o sentido de revitalização urbana, podendo ser detectado a partir da implantação do espaço cultural em uma zona pouco privilegiada do Centro do Rio de Janeiro. Depois de restaurar o antigo prédio de 17 mil m², ocupado pela direção do Banco antes da sua transferência para Brasília, transformou-se num importante estímulo para a remodelação do parque arquitetônico do centro antigo da capital carioca.

Atualmente, convivem ao lado do CCBB-RJ a Casa França-Brasil, o Centro Cultural dos Correios, a Galeria Paulo Fernandes, o Centro Cultural Cândido Mendes, o Paço Imperial, o Museu da Imagem e do Som, o Centro Cultural da Saúde, as salas do Caixa Cultural e o Museu Histórico Nacional. Além deles, o Centro Hélio Oiticica, a galeria A Gentil Carioca e mesmo o Teatro Municipal, que juntos oferecem diversidade de linguagens num importante complexo cultural.

Em quase duas décadas de funcionamento no “prédio, cuja pedra fundamental foi lançada por D. Pedro II, em 1880, e construído segundo projeto de Francisco Bethencourt da Silva, arquiteto da Casa Imperial Brasileira” (FERREIRA, 1997, p. 16), o CCBB-RJ dispõe de 1.340 m² reservados às exposições, divididos em duas salas no primeiro e segundo andar.

O *hall* de entrada do prédio em estilo neoclássico, que tem proporção



Ascension
Anish Kapoor, 2006

monumental, também é utilizado para instalações, tal qual fez o indiano Anish Kapoor em sua impactante *Ascension*, nome da obra que deu título a primeira individual do artista na América Latina em 2006. Além disso, o CCBB-RJ deu sustentação para que o Banco do Brasil abrisse seus Centros Culturais

em Brasília e São Paulo, respectivamente em 2000 e 2001, orientados pelas mesmas premissas da primeira sede. Esse fato certamente instigou a concorrência a fazer o mesmo, como os casos da Caixa Cultural, da Caixa Econômica Federal, e o Santander Cultural de Porto Alegre, do Banco Santander.

2.5 BREVE PANORAMA DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS BANCÁRIAS NO BRASIL

O Instituto Moreira Salles-IMS é um exemplo que pode ser colocado na lógica de atuação do IC¹⁶, sobretudo pelas linhas de atuação que sustentam essas instituições: a geração permanente de conhecimento acerca da história da cultura brasileira, a formação de público por meio de projetos de médio e longo prazo e o uso das tecnologias midiáticas mais sofisticadas para preservar e dispor seus acervos.

Nesse sentido, é possível verificar que cada uma elegeu dois projetos capazes de encaminhar seus objetivos: o Itaú Cultural oferece as Enciclopédias Virtuais e o Programa Rumos, enquanto que o Instituto Moreira Salles investe nas Reservas Técnicas de Referência e no Unibanco Arteplex. Não seria inapropriado definir como terceiro projeto, que pavimenta os outros dois, a criação e manutenção das sedes das instituições culturais, bem como a equipe de profissionais que nelas conduzem a gestão das ações culturais propostas.

No entanto, essa característica coloca o Banco Unibanco à frente do Grupo Itaú, pois desde sua fundação em 1990, o IMS dispõe de quatro sedes: duas no Estado de Minas Gerais - Belo Horizonte e Poços de Caldas, e outras duas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, existem as galerias em Porto Alegre e Curitiba, vinculadas ao Unibanco Arteplex. Em relação ao Banco Itaú, sua política cultural é articulada em sua sede única, em São Paulo, e dali saem seus projetos em itinerância para várias cidades sempre em parceria com outras instituições.

¹⁶ Um estudo especificamente dos dois casos pode ser visto em SOUSA E SILVA, Liliana. *O Público e o Privado: a política cultural brasileira no caso dos Institutos Moreira Salles e Itaú Cultural*. USP, 2000. Dissertação de Mestrado.

A importância da atuação do IMS pode ser conferida nos projetos de preservação e geração de conhecimento acerca da cultura brasileira. Na mesma direção das Enciclopédias Virtuais do Itaú Cultural se aponta as Reservas Técnicas do IMS. Elas possuem um dos principais acervos de música e fotografia existentes no Brasil, uma importante biblioteca de Literatura Brasileira e um acervo de Artes Visuais.

Na música, o Instituto constituiu sua Reserva Técnica a partir da aquisição de coleções particulares de importantes personalidades, tais como o historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão, do pesquisador Humberto Franceschi, do colecionador Boris Schneiderman, e dos músicos Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Conforme consta no *site* do IMS:

O conjunto reúne mais de 100 mil músicas, que estão sendo tratadas digitalmente em estúdios de áudio-restauração. Trata-se da mais completa amostragem do que foi produzido pela indústria fonográfica nacional, agora em condições de ser pesquisada em todo o mundo por meio da *web*¹⁷.

Composto por discos, gravações, documentos e partituras, o Instituto preserva esses acervos, perfazendo uma importante fonte de pesquisa da música brasileira produzida entre o final do século XIX e o princípio do XX.

A Reserva Técnica de Fotografia é composta por mais de 450.000 imagens adquiridas da mesma forma que a da Música, proveniente de coleções privadas como a do historiador Gilberto Ferrez e de seu avô, Marc Ferrez. Nela, é possível encontrar a mais significativa amostragem fotográfica do Brasil dos séculos XIX e XX, destacando temas que tratam da transformação da paisagem rural e urbana em sua relação com a arquitetura, urbanização, desenvolvimento industrial e festas populares.

Segundo o *site* do IMS, esse acervo está sendo disposto gradualmente na *Internet* e a intenção é que esteja na íntegra em cinco anos. Atualmente, ambas as Reservas podem ser consultadas na sua sede do Rio de Janeiro, que está equipada com tecnologia de padrões internacionais de restauração e guarda.

A coleção de artes visuais possui mais de mil e setecentas obras divididas entre gravura japonesa do século XVIII e XIX, os *Ukiyo-e*, aguadas do dinamarquês Paulo Harro-Harring, o *Highcliffe Album*, que são 340 desenhos e

¹⁷ Disponível em <<http://bv.ims.com.br/ims/>>. Acesso em 19 de agosto de 2007.

aquarelas de Charles Landseer, William Burchell, Henry Chamberlain e Jean-Baptiste Debret, e uma paisagem de Frans Post, de 1667. No entanto, predomina na coleção a produção modernista brasileira iniciada por Augusto Rodrigues, a pedido de Walther Moreira Salles, que adquiriu em 1963 obras de artistas participantes da Semana de Arte Moderna de 1922.

O *site* diz que recentemente trabalhos de Wesley Duke Lee, Antonio Dias, Evandro Carlos Jardim, Gregório Gruber, Daniel Senise e Leonilson foram incorporados ao acervo do IMS, fato que possibilita trazer para o debate a questão que envolve a efetiva manutenção de um acervo em artes visuais, que enquadra também sua permanente revitalização. Esse aspecto da atuação de ambas gera outra semelhança: elas possuem um acervo de conteúdo relevante para a compreensão do processo de constituição da história da arte brasileira, que recebe novas aquisições eventualmente, mas fica claro não ser do interesse delas destacá-lo entre suas principais linhas de atuação.

Para comemorar seus vinte anos de atuação, o Itaú Cultural produziu a mostra *Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006*, com curadoria de Teixeira Coelho, museografia de Bia Lessa e iluminação do cineasta Lauro Scorel. Foram 127 obras do acervo, expostas de março a maio na sede do Itaú Cultural, que privilegiavam uma imersão na arte contemporânea brasileira em suas variadas formas de apresentação. No site do IMS não há informações precisas sobre o destino é dado às obras contemporâneas adquiridas para o acervo.

Para finalizar a participação do IMS deve ser apontada uma importante diferença entre as instituições - a maneira como são feitos os investimentos das mantenedoras. O Unibanco aplica recurso a fundo perdido, ou seja, não é incentivado por leis de isenção fiscal, diferindo-se do Banco Itaú que recorre à Lei Rouanet. Conforme o Superintendente de Atividades Culturais, Eduardo Saron, “em 2006, vamos atuar com 27 milhões. Temos 75% de incentivo, o que gira em torno de 16 milhões incentivados em abatimento em imposto”.

Ainda segundo Saron, “as leis têm dois princípios: agregar valor à marca e ter lucro. A concepção é agregar lei e lucro. Os bancos como qualquer outra instituição, querem agregar valor e lucro”. Não obstante o pertinente debate acerca da participação de bancos no rateio da verba pública destinada pelo Ministério da Cultura, por meio da Lei Rouanet, encerra-se aqui lembrando que

o sistema bancário brasileiro tem alcançado recordes de lucratividade nos últimos anos¹⁸.

O Centro Cultural do Banco do Nordeste é um dos casos de administração de bens simbólicos que também pode ser considerado muito próximo da lógica implementada pelo Grupo Itaú. Inaugurada sua segunda sede em abril de 2006, na cidade de Cariri¹⁹, o CCBN tem na regionalização sua estratégia de funcionamento, marcando no discurso e na prática o reconhecimento da produção nordestina. Além de não utilizar a Lei Rouanet²⁰ assim como o Unibanco, o Banco do Nordeste apóia o desenvolvimento dos valores locais, devendo ser visto, ele, de forma isolada nas políticas privadas da cultura, pois demonstra como empresas e corporações financeiras podem ser articuladoras do processo de legitimação da produção cultural regional.

Tal política contribuiu com a oxigenação do sistema da arte, pois amplia o número de atores no campo de produção cultural, seguindo uma linha de atuação como influência do Programa Rumos do Itaú Cultural. No entanto, impõe-se uma questão: embora a maior parte da programação veiculada privilegie a produção afeta ao nordeste, essa característica é ao mesmo tempo o mérito e a fragilidade nas realizações do CCBN. Essa postura fortalece a identidade da Instituição e da produção artística regional, pois faz circular um número significativo de jovens artistas em exposições promovidas pelo Centro, mas impede um possível diálogo com a produção das outras regiões.

Orientados por um funcionamento similar ao CCBB, o Caixa Cultural, da Caixa Federal, e o Santander Cultural, do Banco Santander, atuam como espaços expositivos da produção artística. As salas do Caixa Cultural com sedes em Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, além das que estão sendo constituídas em Porto Alegre, Fortaleza e Recife, têm trabalhado na perspectiva de expor a arte emergente e consagrada, além de dar destaque à produção modernista. Recentemente, teve sua sede de São Paulo reformada e readequada a mostras de médio porte, já que sua característica é investir em montagens pequenas.

¹⁸ Para mais informações ver site do Departamento de Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos: www.dieese.org.br

¹⁹ Disponível em <www.bnb.gov.br>. Acesso em 20 de agosto de 2007.

²⁰ Informações obtidas na palestra de Jacqueline Medeiros, coordenadora de artes visuais do Centro Cultural de Fortaleza, na abertura do 15º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, em Salvador/Bahia, no dia 19 setembro de 2006.

O Santander Cultural e o CCBB atuam com propósito de abrigar a produção mais consagrada das artes, preservando critérios rígidos de exibição das obras. Conforme diz o curador Tadeu Chiarelli, “os Centros Culturais do Banco do Brasil de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília e o Santander Cultural devem ser colocados de um lado e o Itaú Cultural de outro. Os CCBBs e o Santander Cultural preservam, não interessando o evento, uma qualidade padrão. Eles funcionam mais como balcão de exposições”.

Sem ter apresentado à comunidade artística seus critérios de escolha das mostras, o Santander Cultural demonstra que o processo via edital, como faz os CCBBs, está distante do seu interesse. No *site* do Santander Cultural, a única menção sobre informações para envio de projetos está no mesmo campo da ouvidoria do Banco, o “fale conosco”, dispositivo usado para o público fazer críticas, emitir dúvidas e sugestões. Já o CCBB abre editais anuais e busca ampliar seu foco de abrangência, instigando aos produtores culturais a inscrição de projetos das diferentes regiões do país. Mesmo lidando com diferentes expressões artísticas, como cinema, música, palestras, seminários e cursos, o Santander Cultural detém nas exposições de artes visuais as realizações de maior porte ou o fio condutor, como é referido no catálogo comemorativo dos seis anos, tal qual é feito nos CCBBs.

O Banco Central possui espaços culturais em quatro capitais, Belo Horizonte, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, além de acervo e projetos específicos para seu público interno. No entanto, fica evidente que cada cidade apresenta sua política de funcionamento, pois as informações sobre seus projetos são distintas e impõe regras de acesso diferenciadas. Pelo *site*, o Espaço Cultural do Banco Central em Belo Horizonte foi inaugurado em 1981, e apresenta duas salas expositivas em seu Edifício-Sede²¹. Possui um edital rigoroso para quem se aventura a expor nas dependências da sede, ajudando apenas com o empréstimo do espaço expositivo, montagem e iluminação. O Banco deixa claro que não apóia financeiramente a elaboração dos convites para abertura, mesmo assim a prova gráfica deve ser submetida e aprovada pelo seu setor de Comunicação Social. Embora no *site* o Banco afirme dispor de espaço para exposições de longa duração, sua grade de 2007 compõe períodos expositivos inferiores a um mês.

²¹ Disponível em <<http://www.bcb.gov.br/?ESPACULT>>. Acesso em 17 de agosto de 2007.

No Recife, o Espaço Cultural fica no *hall* social da sua sede no bairro de Santo Amaro, vizinha do importante Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, o Espaço Pasárgada e o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco. O Banco afirma no *site* que abriga a produção local de artistas iniciantes e consagrados. Funcionando desde 1986, no Rio de Janeiro recebe outro nome: Espaço de Artes do Banco Central. No subsolo do Edifício-Sede organiza suas exposições abertas aos artistas por meio de inscrição pessoalmente ou por representante legal. Com sala na Avenida Paulista, a movimentação das mostras no Banco Central de São Paulo é intensa, podendo esse fato ser comprovado nas informações dos últimos anos de atuação, exibidas em maior número que nas outras. As mostras dos quatro modelos do Banco Central do Brasil movimentam um tipo de produção em artes que não circula nos meios consagrados. Com exceção de uma exposição com obras de Volpi, do acervo do Banco, as outras exposições variam entre mostras de *batik* a *ikebana*, concurso de fotografias e festivais de aquarelas.

2.6 E ALGUNS CASOS LATINO-AMERICANOS

As instituições culturais bancárias têm buscado o sentido de legitimidade e territorialidade, códigos de acesso aos referenciais identitários, históricos, estéticos e culturais de todos os povos. Fazem isso por meio da salvaguarda e circulação de bens simbólicos representativos de diferentes momentos. Para cumprir com tal finalidade, em geral esses organismos contribuem na constituição de um campo de produção cultural dispendo aos públicos dispositivos como, arquivos históricos, acervos de artefatos primitivos e arqueológicos, bibliotecas especializadas, cinemas, galerias, museus de numismática e filatelia, coleções de arte.

Elas têm redimensionado o panorama museológico da América Latina ao aumentarem o número de instituições culturais, possibilidades fruitivas, e de convívio social. Estão ligadas por mecanismos e projetos políticos similares que, umas mais que outras, ajudam a fertilizar o campo artístico de seus países

ao provocarem a circulação de bens e atores culturais na história da arte e da cultura latina. Segundo Saravia (*op. cit.*, p. 8):

Os bancos públicos internacionais, como o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento, o Banco Africano de Desenvolvimento, etc, apoiaram alguns projetos culturais. Bancos públicos de alguns países latino-americanos tiveram um destacado papel no respaldo à cultura. Há inúmeros exemplos nesse sentido.

No entanto, ao observar quais instituições abrem espaço para artistas envolvidos com a produção mais recente das artes visuais percebe-se que poucas “propagam e tornam eficazes as obras de arte contemporânea a ponto de inscrevê-las no sistema e na história da arte de seus países” (CAUQUELIN, *op. cit.*, p, 28). Nesse sentido, para diagnosticar como tem sido o trânsito das produções simbólicas, seja aparecendo em grades de programação ou constituindo os acervos dos bancos, foi feito um levantamento tomando como referência o *site* do *Bank for International Settlements – BIS*, organização que promove a cooperação monetária e financeira internacional e serve como um banco para bancos centrais²².

Nesse sítio é apresentada uma listagem de bancos centrais internacionais associados ao BIS, dos quais os seguintes países do bloco latino revelam algum tipo de projeto envolvendo as artes visuais: Bahamas, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Peru e Uruguai. Cada instituição cultural mantida pelos bancos centrais desses países será trazida para reflexão, mostrando algumas dimensões de sua interface com atores do campo de produção artístico. Além disso, coloca-se em evidência a maneira como o sistema financeiro latino-americano assume funções no campo de produção cultural, podendo ser vista como um fenômeno isolado a essa região.

Antes, na tentativa de aplicar o conceito de Bourdieu na discussão acerca da renovação do quadro museológico latino, observa-se que os entrantes possuem maior capital econômico, prestígio e poder em relação aos que já estão no campo. Com esse capital, as novas plataformas de circulação dos bens simbólicos - as instituições culturais bancárias - passam a preponderar sobre as já existentes, que são os museus públicos

²² Disponível em <<http://www.bis.org>>. Acesso em 16 de agosto de 2007. Tradução do mestrando.

desprestigiados pela falta de verba governamental e pelos poucos incentivos da iniciativa privada cujo capital é somente cultural.

Com os altos lucros do sistema financeiro e o favorecimento na imagem acumulada com o investimento na cultura, os novos equipamentos culturais do setor ganham a disputa pelo objeto, que é a produção simbólica e as atenções do público. Ao mesmo tempo em que exercem domínio por terem capital econômico, e se fortalecem com isso, proliferam no campo em diversos pontos da geografia cultural latino-americana. O Estado desloca a responsabilidade de se ocupar com museus e coleções públicas de arte, fazendo com que essas instituições disputem não entre si, mas sim com as que já existiam tradicionalmente.

Trazido ao debate o sentido de rede, Raymonde Moulin trata do assunto quando fala de “rede internacional de galerias e de rede internacional das instituições culturais, de interação entre mercados, onde se elaboram os preços, e campo cultural, onde se operam as avaliações estéticas e o reconhecimento social” (MOULIN, 2005). Dessa forma, a idéia de rede também pode ser usada para dar sentido à “rede de instituições culturais do setor financeiro latino-americano”, entendidas aqui como expressão do pensamento neoliberal na condução das práticas culturais.

Nesse sentido, pela afinidade de suas políticas e interesses, elas estimulam a criação de novas instituições articuladas ao sistema financeiro, o que significa dizer que aumentam o âmbito de interesse cultural do setor financeiro. Além disso, estão interligadas em eventos expositivos, como aconteceu nos CCBBs com a exposição *Por ti America*, em 2006, cujo acervo era proveniente do Museu do Ouro, do Banco da Colômbia.

O *The Central Bank of Bahamas* promove desde 1984 a Competição e Exibição Anual do Banco Central das Bahamas, concurso que tem por função escolher jovens artistas e integrar seus trabalhos ao acervo do Banco²³. Esse concurso é aberto e alunos de graduação, demonstrando o interesse do Banco em democratizar o acesso ao projeto. Ele premia três artistas e uma menção honrosa em duas categorias. Além disso, eles informam que têm apostado no desenvolvimento da carreira de jovens artistas, ajudando-os no processo de

²³ Disponível em <http://centralbankbahamas.com/gallery_contest.lasso>. Acesso em 17 de agosto de 2007.

sua formação educacional, porque essa contribuição impulsiona a entrada no Sistema da Arte das Bahamas. Os critérios de incentivo do Banco são coerentes com essa postura, pois para concorrer é exigida a idade máxima de vinte seis anos e o candidato não pode ter trabalhos no circuito comercial do país. No entanto, cabe mencionar que no *site* não há informações pormenorizadas de como o Banco opera no investimento e na formação educacional dos jovens, carecendo o próprio dispositivo de interface com o usuário.

O Banco da República da Colômbia oferece um dos mais importantes complexos culturais da América Latina em Bogotá, estendendo suas atividades a várias cidades do interior do país. É formado pelo *Museo del Oro*²⁴, pela Biblioteca Luis Ángel Arango e pelos acervos no Museu de Arte do Banco da República, Museu Botero, Coleção de Arte do Banco da República, Numismática e Coleção de Instrumentos Musicais.

Nas galerias da Biblioteca Luis Ángel Arango ocorrem, anualmente, várias exposições temporárias, entre elas uma grande mostra internacional, uma retrospectiva de um artista colombiano, além de exposições individuais ou coletivas sobre arte latino-americana, desenho e fotografia. Abriga também o Programa Novos Nomes, dedicado à produção colombiana emergente²⁵. Por outro lado, consta na atual programação que até 29 de outubro fica em cartaz a exposição Regina Silveira: Sombra Luminosa, mostra individual da artista gaúcha em uma das salas temporárias da Biblioteca. Além dela, o artista argentino Julio Le Parc tem sua mostra individual, e na mesma área coabita a exposição dos trabalhos de Juan Camilo Uribe, artista local que trata em sua poética o imaginário popular colombiano.

O projeto de maior envergadura do Banco da Colômbia trata da preservação de um vasto acervo em cinco áreas: arte, antropologia, arqueologia, numismática e biblioteca. Esses acervos tiveram seu início em 1939 quando o Banco adquiriu sua primeira peça arqueológica; conta, hoje, com mais de 50 mil objetos em ouro, cerâmica, madeira, pedra e têxtil distribuídos em 13 mil m², divididos em dois prédios: o primeiro ganhou Prêmio

²⁴ Disponível em <<http://www.banrep.org/museo/esp/home.htm>>. Acesso em: 17 de agosto de 2007.

²⁵ Disponível em <<http://www.lablaa.org/exposiciones-presentacion.htm>>. Acesso em 18 de agosto de 2007.

Nacional de Arquitetura em 1968, sendo reaberto ainda esse ano após finalizar o restauro.

O segundo edifício, que funciona desde 2004, dispõe da sofisticação que a museologia contemporânea comumente se vale para expor todo e qualquer tipo de objeto. Não é objetivo da pesquisa, mas vale destacar que o acervo da Colômbia pré-hispânica tem atraído atenções em Bogotá, configurando o Museu do Ouro em um dos mais respeitados na área. Isso pode ser conferido no site do Museu, que dispõe de informações de toda ordem, desde textos teóricos e divulgação de eventos, bem como está à disposição boa parte do acervo em mídia digital.

Aliás, o Museu foi premiado em 2005 com o INFOLAC-UNESCO, na categoria Museus de Difusão, reconhecimento pela clareza nas informações e preocupação em facilitar a navegação do usuário em seu sítio na *Internet*. O acervo de artes visuais foi iniciado em 1957, e hoje possui mais de três mil obras de artistas colombianos, latino-americanos e europeus, abarcando as diferentes correntes artísticas do século XVIII até a produção contemporânea.

Nota-se que as coleções do Banco começaram entre as décadas de trinta e cinquenta, e somente no final dos anos sessenta é que se destinou sede própria a elas, iniciando assim o processo de institucionalização dos acervos, bem como o de uma vasta programação cultural em torno deles. Essa vocação do Banco Central da Colômbia deve ser entendida a partir da tradição do mecenato bancário nas artes, que na versão contemporânea na América Latina se apresenta constituído a partir de discursos mercadológicos que o neoliberalismo impôs.

Na Costa Rica, a Fundação Museu Banco Central recebeu o prêmio ANCORA, em 1998²⁶, que segundo o *site*, foi outorgado pelo Diário Nacional em reconhecimento ao nível e qualidade da programação. No entanto, é de se frisar que o Banco não informa detalhadamente suas realizações na área cultural, pois os dados apresentados não dão conta sequer do ano de início das atividades. Composto pelos Museus do Ouro Pré-colombiano, pelas fotos observa-se a riqueza das instalações em que repousam as mil e seiscentas peças com data de 500 a 1500 d.C., o Museu de Numismática e as salas de

²⁶ Disponível em <<http://www.museosdelbancocentral.org/inicio.html>>. Acesso em 18 de agosto de 2007.

exposições temporárias, as quais abrigam a produção de artistas plásticos que marcaram seus nomes na história da arte costarriquenha.

O Banco Central do Equador é outro que montou seu Museu²⁷ em Quito e, desde 1992, tem sua sede na “Casa da Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrión”²⁸, localizada em uma quadra repleta de salas expositivas, centros culturais, arquivos, bibliotecas e museus que trazem materiais da metalurgia pré-colombiana às recentes manifestações contemporâneas, versadas em exposições, oficinas de arte, seminários e serviço educativo. No *site*, o Banco apresenta as informações sobre seu acervo em artes dispostas em quadros que dão detalhes de numeração, dimensão da obra, autor, ano e períodos que abarcam da escola quitenã à produção contemporânea, dando acesso apenas a sua descrição, mas não às imagens.

Sob o título “Algumas jóias da nossa pinacoteca”, o Banco Central da Guatemala mostra em seu *site* um acervo com pinturas representativas da produção modernista do país, não tendo texto algum sobre o assunto²⁹. Por sua vez, o Banco Central de Honduras ilustra a página de entrada do sítio na *Internet* com obras do acervo da sua Pinacoteca Arturo H. Medrano. Assim como o Banco da Guatemala, esse *site* apenas informa as obras e alguns dados sobre os artistas, sem texto algum com considerações sobre o que significam para o banco, quem as organiza e que finalidade elas cumprem³⁰.

O *site* do Banco Central da Nicarágua é outro que se iguala aos seus pares citados, pois apresenta imagens das obras de seu acervo de pintura e escultura, informações básicas de autoria e dimensão³¹, porém não explica outras informações relevantes. Desde 1982, o Banco Central de Reserva do Peru mantém seu Museu³², com acervo composto por três áreas expositivas: arqueologia, pintura contemporânea peruana e arte popular, além da nova sede inaugurada em 2004, que abriga o Museu Numismático do Peru.

²⁷ Disponível em <<http://www.museos-ecuador.com>>. Acesso em: 18 de agosto de 2007.

²⁸ A jornalista Sônia Zanchetta trabalhou no Setor de Promoção Cultural da Embaixada do Brasil em Quito e diz que é a “Casa da Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrión que coordena a política cultural do Equador em âmbito nacional, para o que conta com núcleos provinciais”. A Casa cumpre o papel de intermediar os assuntos culturais, na falta de um ministério específico, já que hoje eles são tratados no Ministério da Educação. Atualmente, a jornalista é coordenadora das áreas Infantil, Juvenil e Internacional da Feira do Livro de Porto Alegre, realizada pela Câmara Rio-Grandense do Livro.

²⁹ Disponível em <<http://www.banguat.gob.gt/default.asp>>. Acesso em 18 de agosto de 2007.

³⁰ Disponível em <<http://www.bch.hn/mm2.php>> Acesso em 19 de agosto de 2007.

³¹ Disponível em <<http://www.bcn.gob.ni/index.asp>> Acesso em 19 de agosto de 2007.

³² Disponível em <<http://museobcr.perucultural.org.pe/>> . Acesso em: 19 de agosto de 2007.

O *Banco Central del Uruguay* oferece desde 1995 o Prêmio Pedro Figari, que, segundo o economista Walter Cancela, tem por função “reconhecer a trajetória artística nacional em seus expoentes vivos, a tempo de destacar a contribuição que elas tiveram, e têm, na construção de uma plástica nacional em que se reconheçam nossos artistas e reconheçam o Uruguai no mundo”³³ (CANCELA, 2007). A décima segunda edição, em 2007, celebra a renovação da parceria do Banco com a Associação Uruguiaia de Críticos de Arte, já que, pelo segundo ano consecutivo, define o corpo de jurados do prêmio e a modalidade expositiva dos premiados.

Além disso, o projeto ganha a publicação de um catálogo-livro, que documenta e discute a produção de cada artista premiado – ao número de três ao ano. Segundo afirmam os curadores no texto do prospecto, “os jurados e a equipe curatorial buscaram colocar acento em um cuidadoso processo analítico na eleição. Foi tomada consciência da importância dos artistas e tantos fazedores de diferentes linguagens e estratégias cognitivas de largo alento, no impacto de seu trabalho criativo na história das artes plásticas locais”³⁴ (HABER, et all, 2007).

Os casos apresentados podem ser vistos conectados por interesses em comum que, de modo geral, são definidos pelos setores de comunicação e *marketing* de suas mantenedoras. Apoiado tanto pelo benefício trazido à imagem de quem investe em cultura, quanto pela provável influência na atmosfera cultural de seus países, o sistema financeiro tende a ampliar suas participações na ação cultural.

De fato, a extensão latino-americana das plataformas culturais bancárias evidencia o âmbito da emergência dessa estrutura no sistema da arte internacional. Deve ser visto como resultado das políticas econômicas das últimas décadas, que converte o museu a um novo paradigma de convívio social, difusão e legitimação da produção artística da sociedade do espetáculo.

³³ Disponível em <<http://www.espectador.com/perspectiva/tertulia/cancela.htm>> Acesso em 19 de agosto de 2007. Tradução do mestrando.

³⁴ Texto extraído do prospecto do projeto distribuído pelo Banco, traduzido pelo mestrando.

3. PRODUTORES CULTURAIS: OS MANAGERS DO MOMENTO

3.1 ATUAÇÃO EM OUTROS PAÍSES: O CASO INGLÊS E FRANCÊS

No presente capítulo apresentam-se, primeiramente, as realidades do Reino Unido e da França antes de se abordarem os produtores culturais no Brasil. Explica-se o motivo.

Das inúmeras decisões que marcam as políticas dos principais governos ocidentais nas últimas décadas, os assuntos ligados à cultura têm despertado crescente interesse. O impulso necessário para que o tema ocupasse a pauta dos Estados nacionais foram algumas ações encaminhadas pela UNESCO e pelo Conselho da Europa, na passagem dos anos sessenta aos setenta. Entre as estratégias programadas por essas instituições podem ser encontrados fóruns, seminários, congressos internacionais, entre tantas outras atividades.

A promoção do debate contou com apoio financeiro dos Bancos Mundial e Interamericano de Desenvolvimento, sempre com a chancela e organização da UNESCO (ESCANDE; MARTINELL, 2003)³⁵. A junção e o empenho desses organismos resultaram no que se pode chamar de pressão para que fosse incluída nas agendas dos governos a discussão de políticas públicas para

³⁵ Para mais informações ver ESCANDE, Sylvie. *Entre mito e realidade: Quarenta anos de produção de indicadores culturais na França*. In *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. 236 p. Disponível em <http://www.unesco.org.br/publicacoes/livros/politicasculturais/mostra_documento>. Acesso em 19 de março de 2008.

cultura. No centro do discurso, a democratização do acesso aos bens culturais moveu o conteúdo das reuniões. Os alcances efetivos do movimento implementado pela UNESCO foram sentidos ao longo da década de oitenta, chegando ao Brasil, conforme será visto no decorrer deste capítulo.

Ocorre que a Inglaterra e a França já possuíam mecanismos de condução da esfera cultural desde as décadas de quarenta e cinquenta, respectivamente. No cenário desses dois países, a presença de um agente articulador do processo de produção e gestão da cultura já estava sedimentada. Nota-se que a inclusão dos casos não resultará em análises exaustivas, pois o propósito é mostrar sucintamente diferenças na forma como os governos manifestam suas implicações para o profissional de produção.

Além disso, são apontados alguns aspectos do conteúdo das atividades de produção cultural e as denominações recebidas pelos atuantes da área nesses países. Quanto às nomenclaturas, deve ser dito que são variadas e mudam conforme o país ou se apresentam múltiplas dentro de um mesmo contexto geopolítico, como na realidade brasileira.

Segundo Coelho Neto (*op. cit.*, p. 36), a Inglaterra não possui em suas diretrizes “uma política cultural, pelo menos como entendemos essa expressão, tradicionalmente, isto é, como um programa de ação e intervenção do *Estado*”. O *Arts Council of England – ACE*, criado em 1945, até hoje é um órgão autônomo que funciona como agência de desenvolvimento nacional para as artes, sendo gerido por comissões independentes que avaliam e implantam os projetos culturais.

No princípio, atendia às artes plásticas, a ópera, o *ballet* e a música clássica, mas atualmente abriga diversas linguagens artísticas em estruturas descentralizadas, como os Conselhos Regionais de Arte, o Instituto do Filme Britânico, o Conselho do Artesanato, o Conselho de Museus, Bibliotecas e Arquivos, o *British Council* e o Escritório de Artes Estrangeiras³⁶.

A instalação do governo de Thatcher impôs cortes no orçamento do *Arts Council*, até então garantidos majoritariamente pelo Estado, e instituiu programas de incentivo fiscal para estimular a participação da iniciativa privada, como o *Business Sponsorship Incentive Scheme* – o governo entra com uma

³⁶ REIS, Ana Carla Fonseca. Marketing Cultural e Financiamento da Cultura. São Paulo: Thompson Pioneira, 2002.

libra para cada libra oferecida por uma firma (BENHAMOU, 2007). As artes passam a ser vistas como gasto público e encaradas nos padrões capitalistas de investimentos na perspectiva da rentabilidade.

Com Tony Blair no governo, o discurso em torno das artes agrega uma dimensão social calcado em sua condição de produtora de bem-estar e transformação sócio-cultural, não sendo suficiente, porém, para impedir cortes profundos e sistemáticos no orçamento em sua gestão (NICOLAU, 2003; BENHAMOU, *op. cit.*).

Diferentemente da França, que entende a cultura como responsabilidade do Estado e orgulho da coletividade, a tradição protestante liberal na Inglaterra imprimiu uma visão mais objetiva, pois outorga ao cidadão inglês o juízo que lhe convém em matéria de religião, política e também para a arte e à cultura. Embora a carência de reflexões acerca do papel do *Arts Administrator* – o Administrador Cultural -, pode-se deduzir que esse profissional atende ao pensamento pragmático inglês na circulação dos bens simbólicos, pois sua atuação está situada na articulação entre os componentes do Sistema da arte. Para Coelho Neto:

A expressão “administrador cultural” é aplicada a uma ampla gama de profissionais – professores, trabalhadores sociais, legisladores, funcionários de órgãos culturais, agentes culturais – que exercem num determinado momento, em termos atuais, três funções básicas: 1) criar as condições para que a produção cultural aconteça; 2) aproximar o produtor cultural de seu público; 3) estimular a comunidade a desenvolver seu próprio potencial criativo, o que se consegue por intermédio da formação de públicos, da descoberta e da preparação de artistas profissionais. (COELHO, 2004, 39-40)

Na França de 1959, a política desenvolvida por André Malraux no recém criado Ministério das Questões Culturais, durante o governo do General de Gaulle, instala-se a lógica do Estado providenciário encarregado de dar acesso democrático aos bens culturais para a extensão de seus cidadãos³⁷. Originária do século XVIII, a Animação Cultural é incorporada aos objetivos das *Maisons des Arts et de la Culture*, que nascem por força de decreto na gestão de Malraux para “tornar acessíveis as obras capitais da humanidade, e em primeiro lugar da França, ao maior número possível de franceses, assegurar a mais vasta audiência para nosso patrimônio cultural; favorecer a criação de

³⁷ Uma sinopse da política cultural francesa pode ser vista em POIRRER, Philippe. *L'État et la politique culturelle*, 2001. Disponível em <www.premier-ministre.gouv.fr> Acesso em 19 de março de 2008.

obras de arte e do espírito que o enriquecem” (COELHO NETO, *op. cit.*, p. 60)³⁸.

Pelo caráter econômico de sua inserção, a Animação Cultural passa a gerar empregos e movimentação dos novos produtos culturais resultantes da política de Malraux. Nesse contexto:

O termo ‘animador’ se impôs e passou a designar as diferentes categorias de agentes (voluntários ou profissionais), independentemente do seu *status* dentro da instituição empregadora, caracterizando, assim, um profissional específico com a incumbência de intervir no campo, também ele específico, da ação cultural. Os conteúdos de trabalho dos animadores estão relacionados com as seguintes atividades: artísticas, (pintura, escultura, literatura, fotografia, cinema, teatro, música), intelectuais (conferências, reuniões, estudos voluntários, auto-formação, jornais, rádios, livros), sociais (familiares, festas, reuniões, bailes, associações, vizinhanças), práticas (jardinagem, bricolage), e físicas (esportes em geral, passeios). (BESNARD, 1985, p. 21, citado por TATSCH, 2001, p. 15-16).

Em seu Dicionário Crítico de Política Cultural, Coelho define Animação Cultural da seguinte maneira:

Primeira expressão a que se recorreu, contemporaneamente, para indicar o processo de mediação entre indivíduos e modos culturais considerados genericamente. A partir do início dos anos 60, com ideologização crescente das políticas culturais e com o aparecimento de quadros culturais especificamente preparados para essa atividade, paralelamente à multiplicação de um equipamento cultural cada vez mais diversificado e complexo, a animação cultural passou a ser vista freqüentemente como modalidade de integração passiva de indivíduos e coletividades ao *statu quo* cultural e, por tabela, político. (COELHO NETO, *op. cit.*, p. 43-44)

Duas décadas depois, Jack Lang, ministro de Cultura do presidente François Mitterrand, estreita as relações entre cultura e economia, visto que o governo duplica o orçamento do Ministério e programa uma série de “regulamentos que disciplinam o sistema de preços ou o jogo da concorrência” (BENHAMOU, 2007, p. 162). Os anos oitenta trouxeram a herança da democratização cultural de Malraux, acrescida pelo reconhecimento da diversidade cultural, livre criação e produção local e internacional. Aliado a esses fatores, um inigualável investimento financeiro atribuiu à cultura caráter de espetáculo como instrumento ideológico e econômico, marcando a década

³⁸ Um estudo sobre as Casas de Cultura e ação cultural no Reino Unido, México, França, Cuba e Brasil pode ser encontrado em COELHO NETO, José Teixeira. *Usos da Cultura; políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

de oitenta na França. Não se pretende colocar em debate a atual conjuntura na França e na Inglaterra, para buscar similitudes com o modelo brasileiro. No entanto, deve-se considerar que a posição dos governos altera radicalmente as relações com o universo que compreende as práticas simbólicas. Como bem lembra Cauquelin (op. cit., p. 10) “os países desenvolvidos sentem-se obrigados, paralelamente ao progresso técnico-científico que os caracteriza, a aderir a alguma idéia de desenvolvimento da cultura”.

Considerando que a cultura é parâmetro para avaliar avanço e desenvolvimento de uma nação, o Brasil tem mostrado efetiva expansão no conjunto de atividades que compõe a área. A estabilidade econômica dos últimos quinze anos tem proporcionado o aumento sistemático de aporte financeiro governamental e a participação do setor privado. Além disso, contribui a consolidação dos instrumentos legais de isenção fiscal nas esferas estadual e municipal, modelo de fomento que se espalhou pelo território nacional.

Se tal sintoma é flagrante no conjunto do campo cultural, claro está que no contexto da organização e gerenciamento das artes visuais a incidência também será percebida. Um exemplo que serve para demonstrar tal fato pode ser visto nas identificações que surgem para definir o profissional de produção, tais como produtor ou coordenador executivo, agente, gestor ou mediador cultural, ou ainda gerente, diretor ou gestor de projetos, entre outros. Pode-se dizer que essas classificações atendem a um campo que ao se expandir, busca se especializar, proporcionando que novas posições sejam assumidas por novos atores na cadeia produtiva do setor.

3.2 CIRCUNSTÂNCIAS PARA INSERÇÃO DO PRODUTOR CULTURAL: O CASO BRASILEIRO

A política cultural brasileira é muito recente. Começa a se consolidar efetivamente dentro de um gerenciamento burocrática há pouco mais de uma década, pois deve ser descontado dos vinte e dois anos do MinC os dois da sua extinção no governo Collor – de abril de 1990 a novembro de 1992. Além

disso, a rotatividade dos onze ministros³⁹ que passaram por lá até 1995 determina a impossibilidade de existir solidez no pensamento político acerca da cultura. Apenas Wefford cumpriu dois mandatos sucessivos e Gil indica ser o segundo, perfazendo o exato período em que a Lei Rouanet passa a ser regulada com mais eficiência.

Os modelos europeus têm consolidado suas políticas há décadas e isso se estende ao papel dos *animateurs* e dos *arts administrator*, que são reconhecidos como servidores públicos. No caso brasileiro, e mais especificamente para o sistema da arte, o produtor cultural se instala na década de noventa e logo passa rapidamente a ocupar relevante papel nas esferas de poder.

A fim de levantar alguns pressupostos acerca dessa constituição, é preciso partir dos anos setenta e verificar o complexo processo de transformações que o período atravessava. Para isso, é necessário ultrapassar as fronteiras das artes visuais e incluir, no debate, as políticas públicas para cultura, sejam elas resposta às demandas do setor ou resultado das influências da política econômica, que eleva o mercado a principal agente regulador da vida contemporânea. Devem ser somadas, ainda, as mudanças na difusão e legitimação da produção artística, elegendo como parâmetros de análise o comportamento do mercado de arte brasileiro, a repercussão das decisões governamentais para as artes visuais e a expansão das plataformas de visibilidade dos bens simbólicos. Acredita-se que esses fatores, articulados entre si, podem contribuir para revelar como os produtores culturais surgem e constroem suas carreiras no campo das artes.

Sabe-se que o surgimento do produtor cultural está diretamente articulado ao processo de evolução da produção cultural, mas não é equivocado atribuir sua origem às demandas da sociedade de consumo. Ela

³⁹ São tão poucos que vale lembrá-los: José Aparecido de Oliveira -15/03/1985 a 29/05/1985; Aluísio Pimenta- 30/05/1985 a 13/02/1986; Celso Furtado -14/02/1986 a 28/07/1988; Hugo Napoleão do Rego Neto - 29/07/1988 a 19/09/1988; José Aparecido de Oliveira - 20/09/1988 a 14/03/1990; Ipojuca Pontes - 15/03/1990 a 10/03/1991; Sérgio Paulo Rouanet - 11/03/1991 a 02/10/1992; Antonio Houaiss - 20/10/1992 a 01/09/1993; José Jerônimo Moscardo de Sousa - 02/09/1993 a 09/12/1993; Luiz Roberto do Nascimento e Silva - 15/12/1993 a 31/12/1994; Francisco Correa Weffort - 01/01/1995 a 31/12/1998; Francisco Correa Weffort - 01/01/1999 a 31/12/2002; Gilberto Passos Gil Moreira - 01/01/03 a 31/12/2006; Gilberto Passos Gil Moreira - 01/01/2007 a... Disponível em <http://www.cultura.gov.br/ministerio_da_cultura/historico/index.php?p=10600&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em 2 de abril de 2008.

eleva a mercadoria a imperativo categórico que rege as dinâmicas que orientam as relações sociais.

Uma reflexão emblemática sobre *A Sociedade do Espetáculo*, título da obra de Guy Debord, propõe uma teoria crítica sobre o valor da mercadoria na sociedade de consumo e a decorrente perda do valor humano em detrimento da “forma-mercadoria” articulada à “proletarização do mundo”. Dentre os apontamentos em que trata da dominação da mercadoria como corolário do processo de industrialização no mundo capitalista, o autor afirma que:

Para que a automação, ou qualquer outra forma menos extrema de crescimento da produtividade do trabalho, não diminua o tempo de trabalho social necessário na escala da sociedade, é necessário criar novos empregos. O setor terciário, de serviços, é a imensa extensão das linhas do exército que distribui e promove as mercadorias atuais; o imperativo de organização desse trabalho de suporte, com a mobilização dessas forças supletivas, decorre da própria artificialidade das necessidades relacionadas a tais mercadorias. (DEBORD, *op. cit.*, p. 32).

De certa maneira, pode-se dizer que Cauquelin corrobora e complementa a posição de Debord ao afirmar que “em toda sociedade de consumo, o número de intermediários aumenta e é acompanhado da formação de um círculo de profissionais, verdadeiros *managers*” (CAUQUELIN, *op. cit.*, p. 55). Ao buscar nessas reflexões possibilidades de relacioná-las com o contexto da realidade brasileira, é possível encontrar a constituição oficial de um segmento de profissionais ligados à produção no emergente segmento cultural. Eles são responsáveis pela articulação da produção artística - os *managers* das atividades culturais - dos quais alguns, no contexto atual, convertem a criação artística em mercadoria de entretenimento nos novos espaços orientados pela lógica do mercado.

No Brasil, o setor de serviços que emergia nos setenta, o profissional de produção cultural passa a ser inserido na estrutura burocrática do sistema trabalhista brasileiro por decorrência de reivindicações de uma parte da categoria envolvida com a arena cultural, conforme lembra Dedé Ribeiro:

Nos anos 70, a classe teatral estava empenhada em se unir, pois tinha a repressão política, e os sindicatos tinham importância nesse momento, já que o artista não podia se manifestar e eles representavam a possibilidade de reivindicação das categorias. Foi nesse momento que aconteceram avanços sindicais, como a isenção do ISSQN para os artistas de teatro. Nesse momento, houve uma solicitação de considerar

as profissões envolvidas com arte e cultura, e o profissional de produção foi enquadrado também.

O enquadramento referido pela produtora é o Decreto Lei nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, que veio para regulamentar a Lei nº 6.533, de 24 de maio do mesmo ano, assinada pelo então presidente Ernesto Geisel, e que dispõe sobre as atribuições do Técnico em Espetáculos de Diversões. No art. 2º é considerando “Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente a elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções”.

Tal documento é citado por ser um instrumento legal publicado pelo Estado no sentido de regulamentar a atuação do profissional de produção. Por outro lado, é de extremo valor na reflexão proposta para a pesquisa por ser a origem do produtor cultural atuante na área dos espetáculos e dos eventos, na qual a arte contemporânea vai se inscrever gradativamente.

Período de uma nova realidade econômica, os anos setenta oferecem condições que impulsionam a produção artística e fazem do Decreto citado um dos sintomas da nova perspectiva para o qual se direcionará o mercado cultural brasileiro nas décadas seguintes. A partir desse momento, cada vez mais as diferentes formas da criação artística recebem visibilidade em dispositivos de ampla abrangência e circulação, como os eventos culturais de grande porte que passam a ser rotineiros na vida contemporânea. O produtor cultural é uma das peças-chave na redefinição do estatuto dos bens simbólicos, cujo caráter de espetacularização é incorporado às manifestações das artes visuais.

Nas artes visuais, a ocorrência do processo de veiculação dessa produção em megaeventos torna-se freqüente nas agendas dos “museus espetáculo”. Em relação especificamente à arte contemporânea, o produtor cultural está implicado com a valoração do objeto artístico mais como produto de evento do que de venda em ambientes comerciais. No entanto, para entender como se dá o empresariamento das artes visuais - tal qual decorre com outras práticas artísticas, e como atua o produtor enquanto agenciador de eventos - é necessário destacar a evolução do mercado de arte e sua inserção no campo de produção cultural.

3.3 POSSÍVEIS CAMPOS DE FORMAÇÃO: O MERCADO DE ARTE

Um importante estudo do desenvolvimento do sistema de arte como parte do processo de crescimento das indústrias cultural e criativa no Brasil, nos anos sessenta e setenta, pode ser encontrado na tese de doutorado de Maria Amélia Bulhões. Sobre as questões relativas ao contexto profissional da época, a pesquisadora diz que:

Ocorreu assim a profissionalização do que Howard Becker denomina 'pessoal de apoio', estruturando-se as cadeias de atividades que caracterizam as ações artísticas de consumo. Em termos de música e teatro, por exemplo, aparecem empresas de produção de espetáculos, estruturadas de maneira a fazer destas artes, atividades lucrativas. Todo um sistema de editoração passa a coordenar o setor da literatura, definindo os rumos da produção. Todas estas empresas, estruturadas nos mais modernos métodos administrativos, criam novas condições de difusão das artes, caracterizadas pelos estreitos laços com os meios de comunicação de massas. (BULHÕES, 1990, p. 88)

No entanto, a mesma tensão que produziu resultados políticos parece não ter encontrado eco junto aos profissionais que trabalhavam com a produção plástica. O teor do Decreto⁴⁰ fica circunscrito ao universo dos espetáculos cênicos e musicais, nada tendo a contribuir com as especificidades que condicionam a circulação das artes visuais, pontuado de antemão na própria nomenclatura da profissão no documento. Dentre alguns fatores que podem explicar uma possível falta de mobilização dos envolvidos com as artes visuais no processo de conquistas políticas, em tal medida como ocorreu em outras áreas culturais, considera-se a constituição do mercado de arte.

Cabe ressaltar que um estudo aprofundado do assunto fugiria dos objetivos do trabalho, mas se pode destacar que entre 1960 e 1970 recaíam sobre a produção artística brasileira os resultados de uma modernização, embora conservadora, da política cultural do regime militar alicerçada pelo vigoroso projeto de industrialização do país. É, portanto, nesse contexto, que são dadas as condições para consolidação das indústrias cultural e criativa massivas, ambiente em que as artes visuais permaneceram de certa maneira menos inseridas em comparação com outras linguagens artísticas. Um fator que concorre para isso é sua difícil integração em circuitos de distribuição

⁴⁰ Trata-se do Decreto Lei nº 82.385, que regulamenta a figura do produtor, mencionado anteriormente.

ampliada, como a exemplo do que ocorria na música, no cinema comercial e na produção televisiva.

Em contrapartida, um sintoma que expõe as tentativas de abrir novos caminhos de comercialização da arte mostra que vários artistas:

Ao abandonarem os suportes tradicionais, como as telas e materiais nobres, barateando a produção, buscaram democratizá-la, facilitando assim, a emergência de novos valores, sem a mediação do mercado tradicional. A produção de obras em série (gravuras e múltiplos) entregue diretamente ao público pelo produtor foi outra forma procurada como alternativa para baratear o produto e ampliar seu alcance social. Além das alterações na produção, também foram tentadas reações ao circuito tradicional das galerias e museus, utilizando, por exemplo, feiras e exposições em lugares públicos. Estas tentativas, bastante restritas em seus efeitos, tendem a ser absorvidas pela expansão de um mercado de arte que se institucionalizou no Brasil na década de 70, sob a hegemonia de *marchand* do tipo empresarial, com grande capital. (BULHÕES, *op. cit.* p. 115)

Não raro a organização das iniciativas mencionadas pela autora, como feiras e exposições, ficava ao encargo dos próprios artistas e *marchands*, pois inexistiam ainda as figuras do museógrafo, programador visual, montador, embalador, transportador e mesmo do produtor cultural, entre tantos outros profissionais imprescindíveis para a realização de um evento dessa natureza atualmente.

Um exemplo é a própria Bienal de São Paulo que se valia de voluntários (estudantes e artistas) para o desempenho dessas funções. Ainda sobre a questão, Henrique Siqueira conta que “a figura do produtor começa a substituir a atitude de ativismo cultural das *damas voluntárias*, como ficaram conhecidas as esposas de empresários que freqüentavam os museus para contribuírem na organização das exposições”.

Conduto, na excepcional expansão do mercado de arte nos anos setentas havia espaço para as inovações nas linguagens estéticas, que incluem a arte conceitual, as novas mídias como o vídeo, as intervenções ambientais, o uso do xérox e outras formas de expressão que facilitavam a divulgação das obras de arte. Não é equivocado associar esse momento ao próprio espírito da época, conhecida pelo seu crescimento econômico vertiginoso:

Nos anos 70, o Brasil atravessava o ‘milagre econômico’, o que gerou um novo surto desenvolvimentista e uma idéia de integração nacional, também conectada à euforia nacionalista gerada pela conquista do

tricampeonato mundial de futebol. Novas formas de manifestação artística também começaram a ser prestigiadas... O mercado estava motivado e se expandiu para centros fora do eixo Rio - São Paulo, como Belo Horizonte, Brasília, Salvador, Curitiba, Porto Alegre, Recife, Fortaleza, Blumenau e Campina Grande. (FIORAVANTE, 2001, p. 20)⁴¹.

Em outro estudo, o sociólogo José Carlos Durand revela as principais ações que davam legitimação e efervescência ao setor na época. Afirma ele que:

Em um levantamento das galerias de arte de São Paulo, feito em 1977, constatou-se que num total de 46 estabelecimentos, dois haviam sido fundados nos anos 50, dez nos anos 60 e os demais nos anos 70. No registro de comércio de São Paulo, os leilões de arte passam de três, em 1967, a 80, em 1979. O valor negociado aumenta de Cr\$1 milhão para Cr\$40 milhões, sendo 1973 o ano mais próspero nesse período, quando o valor negociado aproximou-se de Cr\$70 milhões. (DURAND, 1990)⁴²

O mesmo impulso que favoreceu a crescente produção plástica pode responder a postura menos ativista e reivindicatória dos profissionais envolvidos com a produção visual nesse período. De fato, o bom momento do mercado nos anos setenta proporcionou as condições que fizeram atingir seu ápice na década seguinte. Marca disso, “o Rio de Janeiro viveu nos anos 80 um de seus períodos áureos nas artes plásticas, com o surgimento da Geração 80 e de dezenas de galerias e *marchands*” (FIORAVANTE, *op. cit.*).

É provável que o segmento constituído pelo comércio de arte tenha concentrado na figura dos galeristas e *marchands* a organização das exposições e leilões de arte. Ao que tudo indica, o mercado de arte foi um campo de formação para alguns produtores culturais que são atuantes no novo modelo de funcionamento do sistema. Das entrevistas realizadas, Fábio Coutinho revela-se um exemplo que teve parte de sua experiência adquirida no interior das galerias. Diz ele que:

Fui proprietário de galerias, momento em que trabalhei com artistas. Abri minha primeira galeria no Clube do Comércio, depois tive a Modus

⁴¹ O excerto foi retirado do catálogo da exposição Arco das Rosas: o Marchand como Curador, que teve lugar na Casa das Rosas na cidade de São Paulo, em março de 2001. O texto de abertura é uma oportunidade, embora breve, de tomar conhecimento da importância das galerias de arte nesse período. Por outro lado, a mostra também coloca em debate a substituição da figura do marchand pelo do curador, assunto a ser retomado no próximo subcapítulo.

⁴² DURAND, José Carlos. Mercado de Arte e Campo Artístico em São Paulo (1947-1980). Disponível em <http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_13/rbcs13_06.htm>. Acesso em 6 de fevereiro de 2007. Bulhões apresenta na sua tese uma lista com nome de galeria e o ano de seu surgimento entre as décadas de 60 e 70. Pode ser encontrado o número de dezessete exposições de arte em galerias e quatro em museus, que constavam na Folha de São Paulo, no ano de 1975.

Vivendi e a Tekne. Sempre trabalhei com cultura, ou em instituições públicas ou na área comercial, em galerias, constituindo minha vida profissional a partir dessa relação com a esfera pública e privada. No final dos anos 80, desliguei-me das galerias de arte e passei a trabalhar apenas com projetos culturais. Atualmente, desenvolvo projetos culturais, pois foi a área em que mais afinidade tive.

Com trânsito em importantes plataformas de circulação da arte contemporânea atualmente, Coutinho representa uma linhagem de produtores na qual se inclui Denise Mattar, que afirma em sua entrevista ter iniciado carreira em galerias de arte. Paulista radicada no Rio de Janeiro tem trabalhado como crítica e curadora e pode ser apontada aqui por produzir ela mesma seus projetos curatoriais. Na mesma cidade, Max Perlingeiro é outro exemplo de galerista que tem organizado exposições de artistas consagrados em sua galeria Pinakothek Cultural, com sedes no Rio de Janeiro, Fortaleza e São Paulo.

Em São Paulo, Geórgia Lobacheff durante um tempo administrou uma carteira de clientes da Galeria Nara Roesler e, como Mattar, também assina curadorias. Atualmente, é Gerente de Projetos Culturais do Banco Real ABN AMRO Bank. Eduardo Brandão fez caminho inverso, antes de ser proprietário da Galeria Vermelho, a partir de 2002, organizou e produziu exposições no MAM-SP, no Centro Cultural Light e no Museu Metropolitana de Arte de Curitiba - MUMA⁴³. Isabella Prata não esteve envolvida diretamente no comércio, mas prestou consultorias para aquisições de obras. Ela foi responsável pela vinda ao Brasil dos artistas Matthew Barney, Mapplethorpe, Man Ray, Nan Goldin, Basquiat e Mario Testino, dos quais alguns no final da década de oitenta – o que é indicativo de mais um passo do País para se manter no quadro de eventos internacionais.

Outros tantos nomes poderiam ser trazidos se fosse intenção realizar um mapeamento minucioso de produtores originários de galerias, mas apenas quer se sugerir que a emergência desse perfil de profissionais pode ter surgido como resposta à crise que assola o mercado de arte nos anos noventa. O período em alta do mercado vai sendo substituído para o de eventos, mudando a circulação da produção das artes visuais no Brasil desde então.

⁴³ Para mais informações sobre a Galeria e a trajetória de Brandão, ver <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1059,1.shl>. Acesso em 2 de abril de 2008.

Contribuiu de forma determinante a entrada de Collor de Mello na presidência do País, cujo confisco das poupanças e a extinção do MinC fez desarticular o mercado de arte, setor que computava três décadas de crescimento constante. A internacionalização da arte brasileira⁴⁴ foi uma das saídas cujas bases iniciais mostram a inserção institucional de artistas em exposições e coleções, o intercâmbio entre museus, curadores e galeristas e a presença brasileira nos meios de comunicação e no mercado editorial.

Por outro lado, deve ser considerada, para avaliar o impulso que produtores culturais recebem nos anos noventa, a crescente institucionalização da arte que exige a presença de profissionais com capital cultural suficientes para dinamizar o setor em expansão. Nesse contexto, as plataformas culturais do setor bancário analisadas nessa pesquisa estão inseridas na medida em que incrementam o mercado e ampliam o sistema da arte internacional, conforme destaca Bulhões:

Torna-se cada vez mais uma exigência do circuito globalizado, a articulação harmônica das galerias com os museus e outras instituições, na difusão das artes visuais. A fragilidade e o pequeno número de instituições artísticas de mérito reconhecido no País passaram então a ser um empecilho à internacionalização da produção contemporânea local, à sua divulgação e à consolidação de seus valores de mercado. (2007, p. 280)

Somente na passagem para os anos dois mil é que o mercado de arte interno efetivamente assiste a uma nova retomada de crescimento, impulsionado de um lado pela ampliação do panorama museológico nacional e, por outro, pela internacionalização da produção artística. No entanto, a presença dos produtores culturais na construção e fortalecimento de um circuito que se conecta com diferentes pontos, tal qual diz Cauquelin em seu conceito de rede, depende da análise de diversas variáveis.

⁴⁴ Recentemente, Ana Letícia Fialho defendeu tese de Doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, França, com a pesquisa intitulada: *L'insertion internationale de l'art contemporain brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché*, em 2006.

3.4 PANORAMA INSTITUCIONAL: OUTRA VIA DE PROFISSIONALIZAÇÃO

Ainda a partir da afirmação de Coutinho referida anteriormente, se pode estabelecer outra perspectiva de construção profissional do produtor em funções administrativas nas plataformas culturais, tais como museus, centros e espaços culturais de caráter público ou privado. No caso do entrevistado, o início de sua trajetória acontece como estagiário do MARGS, como aluno do Curso de Graduação em Arquitetura na UNISINOS. Na década de noventa atua como diretor do mesmo Museu. Atualmente, responde pela superintendência cultural da Fundação Iberê Camargo, assim como recentemente coordenou a produção geral da VI Bienal do Mercosul, atividades simultâneas que mantêm junto à Tekne Escritório de Arte.

De fato, os profissionais que transitam entre a gestão de galerias e a administração de instituições culturais e lideram importantes eventos de artes visuais dos anos setenta até o presente, perfazem um perfil específico de produtores culturais. No entanto, é de se considerar aqueles que têm a construção de suas carreiras apenas no âmbito institucional de caráter público, como Vera Pellin. A produtora inicia sua carreira na Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Assistência⁴⁵, órgão alçado a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, em 1988. Depois foi diretora do Atelier Livre da Prefeitura, espaço de extrema importância na formação de muitos dos artistas da cidade. Segundo ela conta:

Atuei em vários equipamentos públicos. O primeiro foi no Centro de Estudos e Lazer, que na época a PUC-RS administrava em convênio com a Prefeitura de Porto Alegre. Minha função era como supervisora técnica da área cultural. Fiz concurso para o Atelier Livre da Prefeitura, e nesse momento presenciei a transição da Divisão de Cultura para a Secretaria Municipal. Foi aí que tudo começou de fato, pois a Secretaria subsidiava os eventos e contava com certa estrutura que dava condições básicas de trabalho. A criação da Secretaria trouxe muitas atividades novas e melhorou as condições da cultura, isso comparado ao que era até então. Depois meus colegas me elegeram diretora do Atelier Livre, cargo escolhido entre os pares. Em duas gestões consecutivas fui diretora do Atelier. Também fui Coordenadora de Artes Visuais e Diretora do Acervo Artístico. De tudo, o que mais gostava de fazer era organizar as exposições.

⁴⁵ Órgão elevado à Secretaria da Cultura em 1988. Para mais informações sobre o sistema da arte porto-alegrense dos anos 60 a 80 ver BULHÕES, Maria Amélia. *A Roda da Fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos*. In GOMES, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Senu Administração Cultural, 2007. 116-135.

A vinculação profissional da entrevistada em um dos tantos espaços do poder público que passam a integrar e fortalecer o campo artístico entre os anos setenta e oitenta pode ser inscrito como exemplo local de um movimento de proporções nacionais e internacionais. Debate que potencializava as questões culturais nas agendas dos governos, conforme se tratou no início deste capítulo. De fato, nos anos oitenta a temática em torno da cultura passa a ser abordada com “frequência pelos órgãos de divulgação e outras instituições. Até reitorias de universidades estatais promoviam encontros para discutir o assunto”. (COELHO NETO, op. cit., p. 9)

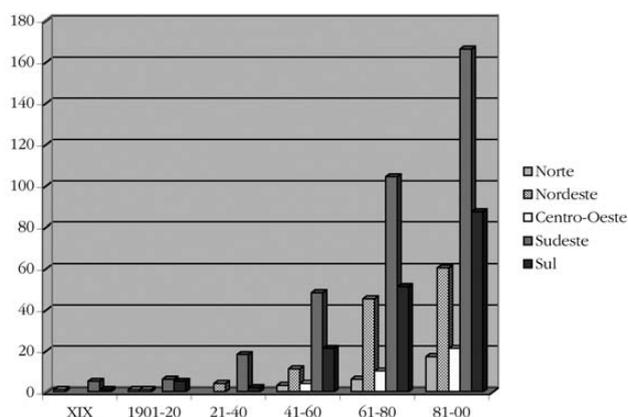
No âmbito do Estado nacional, a criação do Ministério da Cultura em 1985, no início do governo de José Sarney, registra a centralização dos órgãos federais da cultura existentes até aquele momento⁴⁶. A Fundação Nacional de Arte⁴⁷ – FUNARTE, compõe esse elenco de instituições anexadas ao novo ministério, que já funcionava desde 1975 na cidade do Rio de Janeiro, tendo o Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP como responsável pelas artes plásticas, hoje Centro das Artes Visuais.

Cabe destacar que em 1983 é fundado o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes de Órgãos Estaduais de Cultura, com função consultiva e opinativa sobre as políticas nacional e regional da cultura brasileira⁴⁸, o que mostra o avanço da intervenção pública nas definições das atividades culturais em todo o País.

⁴⁶ Pelo Decreto 91.144 de março de 1985, o Ministério passou a ser formado pelo: Conselho Federal de Cultura, de 21 de novembro de 1966, Conselho Nacional de Direito Autoral - CNDA, de 14 de dezembro de 1973, Conselho Nacional de Cinema – CONCINE, de 16 de março de 1976, Secretaria da Cultura, de 10 de abril de 1981, Empresa Brasileira de Filmes S/A - EMBRAFILME, de 12 de setembro de 1969, Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, de 16 de dezembro de 1975, Fundação Nacional Pró-Memória - PRÓ-MEMÓRIA, de 17 de dezembro de 1979, Fundação Casa de Rui Barbosa, de 6 de abril de 1966 e a Fundação Joaquim Nabuco, de 21 de julho de 1949. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/09/decreto-criacao-MinC.pdf>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2008.

⁴⁷ No site do IC, consta que “a FUNARTE foi criada em 1975, tendo sua sede no Rio de Janeiro. Sua política de apoio e estímulo às artes brasileiras é executada através de vários institutos. Os primeiros a serem criados foram os de artes plásticas, música e folclore. Vieram, em seguida, os de fotografia e artes gráficas. Além da organização do Salão Nacional de Artes Plásticas, das galerias mantidas no RJ, SP e Brasília, das bolsas de trabalho que concedidas a artistas, das publicações e das exposições que organizou, o Instituto Nacional de Artes Plásticas apoiou diretamente, com recursos e orientação técnica, instituições culturais e projetos. Para a redefinição de sua política nacional, foram fundamentais as conclusões dos dois simpósios Presença das Regiões, realizados em 1980, no Rio, e em 1981, no Recife. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=3962>. Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

⁴⁸ Disponível em <<http://www.forumnaccultura.org.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=13>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2008.



Ainda na perspectiva das políticas públicas para cultura, deve-se salientar o processo de ampliação do quadro de espaços institucionais que vivenciam o período. A

figura⁴⁹ acima mostra a evolução do segmento da museologia no Brasil, considerando o aumento do número de museus por ano de fundação nas cinco regiões. Os últimos quarenta anos concentram a expansão dos museus brasileiros, considerando que o aumento maior dá-se a partir da década de oitenta, predominantemente no sul e sudeste, regiões com índice superior desde o princípio da implantação do quadro museológico brasileiro no século XIX.

Segundo Rose Miranda⁵⁰, coordenadora do Cadastro Nacional de Museus, o Sistema Brasileiro de Museus conta com 2.533 instituições mapeadas, dos quais 2.314 presenciais e 19 virtuais.

AL	AM	BA	CE	DF	ES	GO	MA	MG	MS
06	04	25	21	06	08	07	01	24	06
PA	PE	PI	PR	RJ	RN	RS	SE	SC	SP
04	10	02	13	14	02	60	01	33	48

Desse universo, 1.295 museus estão cadastrados no CNM divididos quanto à natureza administrativa, o que resulta em 901 museus públicos, 99 museus de administração mista e 295 museus privados, distribuídos na tabela por UF.

As instituições privadas acentuam o desequilíbrio na distribuição dos museus: do total de 295, entre sul e sudeste estão 200, das 95 restantes 25

⁴⁹ Disponível em SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Brazilian museums and cultural policy*. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 19, n. 55, p. 58, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 Feb 2008. doi: 10.1590/S0102-69092004000200004.

⁵⁰ Os dados apresentados foram solicitados a Rose Miranda, coordenadora do CNM, que os enviou em resposta por e-mail. Segundo ela, "o Cadastro Nacional de Museus (CNM) é um instrumento do Sistema Brasileiro de Museus criado com o objetivo de conhecer e integrar o universo museal brasileiro. Sua força e importância estão relacionadas ao caráter censitário de sua ação. Um outro ponto que merece destaque é a metodologia diferenciada do levantamento de dados, que pela primeira vez contou com o trabalho de pesquisa local realizado por assistentes treinados. Foi com este espírito que, desde o seu lançamento, em março de 2006, até os dias atuais, a atividade do Cadastro Nacional de Museus já mapeou o universo de mais de 2500 instituições museológicas em todo o país. Acreditamos que com o trabalho de divulgação das características, atividades e serviços dos museus cadastrados, poderemos contribuir de forma efetiva para as seguintes ações: diagnóstico do setor museológico, planejamento de ações de políticas públicas de cultura e o desenvolvimento de diferentes linhas de pesquisa. O Cadastro Nacional de Museus é uma iniciativa do Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, em consonância com as ações estabelecidas na Política Nacional de Museus. Sua implantação e desenvolvimento são patrocinados pelo Ministério da Cultura, em parceria com o governo espanhol, por intermédio da Organização dos Estados Ibero-Americanos".

estão na Bahia e 21 no Ceará. Estas, junto às instituições públicas já existentes, são instâncias de legitimação que fortalecem o sistema da arte nas últimas décadas. Além disso, elas dinamizam a circulação da produção em artes visuais e seus produtores, os artistas, que se valem dessas plataformas para ascender no meio cultural, junto aos produtores culturais e aos curadores.

Ainda que não se tenham números exatos de museus de arte atualmente, é fato que o setor tem sido ampliado sobremaneira. De 2000 para cá, só o sistema financeiro é responsável por um percentual significativo, e no primeiro capítulo os casos estão expostos. Em âmbito estadual, o Museu Oscar Niemeyer, chamado também de Museu do Olho, é um dos mais novos desenhos de Niemeyer. O arquiteto também assina o Museu Nacional de Brasília, polêmico desde sua inauguração por não apresentar um acervo artístico, prestando-se mais como espaço de eventos. A nova sede da Fundação Iberê Camargo também deve ser mencionada, com inauguração marcada para o dia 30 de maio de 2008. Esses três casos mostram as possibilidades de expansão do campo de trabalho e inserção profissional para produtores culturais, assim como para os demais atores do sistema.

3.5 A LEI ROUANET NA PERSPECTIVA DA ECONOMIA DA CULTURA

Enquanto no Brasil o quadro museal dava um salto quantitativo nos anos sessenta, no plano internacional nascia uma nova área de estudos voltada para a investigação do impacto da cultura na cadeia de produtividade econômica. Ana Carla Fonseca Reis conta em seu recente livro, *Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável*, que em 1965 a Fundação Ford contratou os economistas William Baumol e William Bowen para avaliarem o crescente aumento no custo dos espetáculos da Broadway, junto a uma crise que fechava muitos teatros. Da consultoria resultou a publicação *Performing arts: the economic dilemma* (1969), estudo que inaugura a Economia da Cultura - área que defende a atividade cultural como meio privilegiado de inclusão social, crescimento humano e fonte geradora de riquezas. Os subsídios oferecidos

pela disciplina têm contribuído para o despertar cada vez maior atenção dos governos e dos acadêmicos.

O interesse dos países ricos decorre dos índices crescentes da área cultural, números comprovados por órgãos internacionais como a Organização das Nações Unidas – ONU, sendo o discurso do momento dos governos, incluindo o brasileiro. Gilberto Gil tem anunciado em textos publicados em veículos de circulação nacional, os dados da ONU, afirmando que a movimentação financeira dos produtos culturais já “responde por 7% do PIB mundial. Os produtos culturais são o principal item da pauta de exportações dos Estados Unidos e representam 8% do PIB da Inglaterra⁵¹. No Brasil, a construção desse ideário está no começo e algumas iniciativas no sentido de dar à cultura destaque como fator de incremento econômico estão sendo conduzidas pelo MinC, com evidências de tornarem-se sistemáticas.

No meio acadêmico, cursos e congressos começam a ser oferecidos. Em Porto Alegre, a Faculdade de Economia da UFRGS é pioneira com o Curso de Especialização em Economia da Cultura no Brasil, já em sua terceira turma. Em Recife, a Universidade é parceira da Fundação Joaquim Nabuco para a implantação do mesmo curso. Na *Internet* há formação e o de Gestão Cultural com ênfase em Cooperação Internacional, da empresa Duo Informação e Cultura, de Belo Horizonte, está na segunda edição⁵² com a modalidade Ensino a Distância – EAD. A Fundação Getúlio Vargas apresenta o *Master in Business Administration* – MBA em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão.

Das ações governamentais, no sentido de mapear a área cultural, deve ser citado o *Diagnóstico dos Investimentos em Cultura no Brasil*⁵³, produzido pela Fundação João Pinheiro a partir de um convênio com o Ministério da Cultura, em 1997; daí, inaugura a fase na elaboração de pesquisas que tentam dimensionar o tamanho do mercado cultural. Estruturada em três eixos, gastos do setor público com cultura (âmbito federal, estadual e municipal) entre 1985 e 1995, gastos com cultura por um grupo de empresas públicas e privadas entre

⁵¹ Texto escrito pelo Ministro Gilberto Gil e Paula Porta, coordenadora do Prodec (Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura), publicado simultaneamente na Folha de São Paulo e no site do Ministério no dia 3 de fevereiro de 2008. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/?p=10008>>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁵² No momento, o mestrando é aluno da segunda turma, com bolsa intermediada pela Representação da Região Sul do MinC.

⁵³ Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/estudo-fund-joao-pinheiro.pdf>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2008.

1990 e 1997, e a participação do setor cultural no PIB do País. Sem entrar em detalhes acerca das conclusões desse estudo, as informações abaixo tratam do impacto da cultura na economia brasileira e a sua extensão no mercado de trabalho pertinentes com o interesse deste subcapítulo:

A produção cultural brasileira movimentou, em 1997, cerca de 6,5 bilhões de reais. Isto corresponde a aproximadamente 1% do PIB brasileiro. Para cada milhão de reais gasto em cultura, o país gera 160 postos de trabalho diretos e indiretos. Em 1994, por exemplo, havia 510 mil pessoas empregadas na produção cultural brasileira, considerando-se todos os seus setores e áreas; elas distribuíam-se da seguinte forma: 391 mil empregados no setor privado do mercado cultural (76,7% do total), 69 mil como trabalhadores autônomos (13,6%) e 49 mil ocupados nas administrações públicas, isto é, União, Estados e Municípios (9,7%). (MOISÉS & ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 1)

Em dezembro de 2004 é assinado o acordo de cooperação técnica entre o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o MinC, com vistas a organizar e ordenar as informações relacionadas ao setor cultural, cujos resultados já podem ser encontrados em publicações recentes⁵⁴. Assim, cabe trazer a presença da UNESCO no debate sobre os assuntos culturais no Brasil.

O Seminário Políticas Culturais para o Desenvolvimento: uma base de dados para a Cultura, realizado em Recife no mês de agosto de 2002, foi iniciativa da Organização das Nações Unidas e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), podendo ser considerado o passo inicial para a assinatura de Cooperação Técnica entre o MinC e o IBGE. Fruto desse Seminário é a publicação *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*, disposto para acesso no site da UNESCO.

Essas iniciativas são fundamentais não só pela realidade que elas expõem, mas pelo que oferecem em seus resultados como argumentos poderosos de defesa dos investimentos na cultura. Ainda que os avanços nas pesquisas avaliativas estejam em curso, muito precisa ser feito para que seja possível sustentar análises sobre as especificidades dos atores do campo de produção, como o caso dos produtores culturais que não constam nas publicações referidas.

⁵⁴ Disponível em <http://www.unesco.org.br/publicacoes/livros/politicasculturais/mostra_documento>. Do acordo entre o MinC e o IBGE, citam-se as publicações *Sistema de Informações e Indicadores Culturais – 2003* e *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*, ambos de Frederico A. Barbosa da Silva Cadernos de Políticas Culturais - Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise. Cadernos de Políticas Culturais.

Na tentativa de ampliar o debate na perspectiva da Economia da Cultura, que fundamenta suas análises em dados estatísticos como indicadores avaliativos, o volume de capital econômico destinado pelas políticas públicas às artes visuais subsidia algumas considerações acerca do produtor cultural. Para tanto, a Lei Rouanet é a referência e o *site* do MinC a fonte que oferece acesso a documentos com conteúdo atualizado sobre a gestão financeira da pasta, disposto em várias tabelas⁵⁵. Delas, foram selecionados os recursos captados para as artes visuais no período de 2000 a 2005, por ano e região e exposto aqui para algumas considerações:

Quadro 1

Ano/região/artes visuais	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Centro Oeste	295.000,00	700.515,62	788.900,00	430.987,98	600.270,00	2.035.730,00
Nordeste	1.183.000,00	647.000,00	1.375.811,23	1.552.916,87	2.346.551,26	2.503.851,11
Norte	9.541,73	50.000,00	1.383.307,00	400.000,00	405.000,00	71.360,00
Sudeste	31.398.524,88	20.992.323,13	21.685.638,56	21.626.713,48	33.193.058,93	53.807.108,97
Sul	2.472.653,00	2.157.453,26	6.098.166,36	8.293.395,18	6.373.008,98	10.777.428,67
Total	35.358.719,61	24.547.292,01	28.331.823,15	32.304.013,51	42.917.889,17	69.195.478,75

Escondida por trás dos números, a tabela revela aspectos positivos e negativos que pairam sobre a geografia cultural brasileira que tem relação direta com a pesquisa e merecem ser apontados. Ainda que baixo, o valor total concedido pela Lei dobrou nos cinco anos, mesmo com a queda de 2001. Exceção da região Norte, que apresenta números muito irregulares, as demais regiões aumentaram os índices.

Um aspecto a ser considerado é o fato de o Nordeste apresentar um significativo crescimento, ficando no terceiro lugar da lista atrás do Sudeste e Sul. Não se pode deixar de mencionar que o Estado da Bahia tem apresentado um crescimento vertiginoso nos últimos anos, cujos valores chegam a ultrapassar a metade do que toda Região capta, seguido de Pernambuco, Ceará e Maranhão. Outro comparativo é o percentual das artes em relação ao valor total do orçamento da Lei, com variação entre 12% e 9% sob 289.564.755,85 e 718.726.701,93, respectivamente em 2000 e 2005.

É impossível não observar a discrepância entre o montante que a Região Sudeste alcança em detrimento das outras, variando entre 70 a 90% do total captado para as artes visuais por ano. Ao trazer esses percentuais, não se

⁵⁵ Foram somados apenas os valores por ano encontrados nas artes visuais, desconsiderando o item artes integradas. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/12/comparativocaptacaoanoregiaoufarea-1999-a-2007.pdf>>. Acesso em 9 de março de 2008.

está atribuindo ao Sudeste as responsabilidades pelo desequilíbrio na política cultural, pois é natural a região que concentra grande parte da riqueza do País estar à frente das demais, principalmente com seu número expressivo de empresas patrocinadoras, espaços expositivos e profissionais reconhecidos. No entanto, cabe trazer a desigualdade na captação e distribuição de incentivos entre as regiões brasileiras. Mendonça em seu depoimento trata do assunto e diz que:

O produtor é um agente articulador. O trabalho tem que ser feito com ele no sentido de ampliação da massa de criação cultural. Têm produtores que estão no mercado periférico, do Norte, Nordeste. Lá, é essencial a figura do produtor. [...] O produtor cultural é essencial. O que consideramos é a idéia de que o produtor precisa estar com a 'antena ligada' nos mercados do eixo Rio-São Paulo. O papel dele é importantíssimo, e sua formação é fundamental. Temos que investir em capacitação, em formação dos produtores fora do eixo.

Em outra pesquisa, *O incentivo fiscal à Cultura no Brasil*⁵⁶, realizada pelo Sesi em 2005, mostra que a Região Norte captou 1,8%, a Nordeste 6,5%, a Sudeste 75,8%, a Sul 12,5% e a Centro-Oeste 3,4% no ano de 2004. Nessa dimensão, ao se observar a tabela as atenções devem recair sobre os valores baixos, como o do Norte que captou em 2000 pouco mais de R\$9 mil reais - que não custeava uma exposição de pequeno porte nos padrões atuais, por exemplo. Ressalta-se que dos sete Estados da Região apenas dois captaram recursos pela Lei, sendo que o Pará predomina na lista com aporte de todos os valores apresentados, exceto em 2005 que o Amazonas captou R\$40.960.00.

Embora os discursos do MinC em relação à democratização da cultura e acesso a seus dispositivos de fomento tenham sido intensificados, os dados mostram que muito deverá ser feito para o desenvolvimento estratégico e abrangente do tecido cultural brasileiro. No caso das artes visuais, vale lembrar que sequer constam recursos captados em alguns Estados⁵⁷, e em outros⁵⁸ aparecem com valores muito baixos, como o mencionado anteriormente. Além da falta de equipamentos culturais capacitados para abrigar exposições, seminários, debates, entre outras tantas possibilidades de dar visibilidade às

⁵⁶ Disponível em <<http://www.sesi.org.br/portal/main.jsp?lumPagelId=8A90153D14DB3C990114DBC6284A328F&itemId=8A9015D014E173460115056F44752785>>. Acesso em 10 de março de 2008.

⁵⁷ Maranhão, Piauí, Acre, Amapá, Rondônia, Roraima e Tocantins.

⁵⁸ Mato Grosso – 60 mil, Mato Grosso do Sul – 110 mil, Alagoas – 30 mil, Paraíba – 30 mil, Amazonas – 40 mil.

artes visuais, a falta de profissionais especializados é outro fator que determina a pouca movimentação do setor.

Junto às dificuldades enfrentadas pelos produtores em relação à estrutura cultural de suas cidades, quem intenciona encaminhar um projeto à Lei poderá passar por três etapas de desenvolvimento de suas propostas. A primeira é atender às exigências burocráticas dos formulários que, em parte, pode ajudar a consulta em duas publicações imprescindíveis: o Guia Brasileiro de Produção Cultural, publicado anualmente por Edson Natale⁵⁹, e o Guia do Incentivo à Cultura, de Fábio de Sá Cesnik⁶⁰. Os autores explicam que a relevância cultural da proposta é fundamental, mas não será suficiente se o proponente não apresentar exequibilidade no cronograma de ação. Quem intenciona usar a Lei deve saber que o período entre a postagem do projeto e a aprovação tem consumido até seis meses, pois o pequeno número de pareceristas não tem dado conta de analisar a impressionante quantidade de projetos que chegam diariamente. Além disso, eventualmente o MinC é paralisado em decorrência de greves dos funcionários, como a do segundo semestre de 2007.

O orçamento deverá ter valores compatíveis com a realidade do mercado e dos objetivos do projeto. Os limites de percentuais para os custos de administração (15% do total) e agenciamento e elaboração (máximo 10%) irão definir quanto o produtor poderá receber com a organização dos eventos. Se forem tomados os valores do quadro 2, e estipulando 10% para os produtores, no ano de 2005 o conjunto de profissionais do meio alcançou a cifra de quase 7 milhões de reais em pró-labores.

O preenchimento adequado do formulário garante legibilidade, mas não basta. O projeto deverá ser encaminhado com diversos anexos que mostrem as condições em que ele será executado. Para isso, é fundamental enviar a lista das obras com fotos e descrição, projeto museográfico detalhado – incluindo desenho da disposição das obras no espaço expositivo e iluminação, carta de anuência e curriculum dos principais envolvidos no projeto. Também será necessária uma carta com descrição das condições de acessibilidade ao

⁵⁹ Edson Natale é funcionário do IC, desempenhando a coordenação dos eventos de música. Para mais informações ver NATALE, Edon. Guia Brasileiro de Produção Cultural 2007: educar para a cultura. São Paulo: Editora Zé do Livro, 2006, pg 31-32.

⁶⁰ CESNIK, Fábio de Sá. Guia do Incentivo à Cultura. São Paulo: Manole, 2007.

local do evento para cadeirantes e deficientes visuais, por exemplo. O projeto de divulgação deverá conter informações minuciosas como a centimetragem dos anúncios em jornais, dimensão do material gráfico exposto em tabela específica.

Depois de concedida a liberação, inicia a segunda etapa que é a prospecção financeira a empresas dispostas em adiantar o valor solicitado, para o que precisam estar aptas pelo critério de lucratividade – as deficitárias a Lei impede o uso. Um aspecto interessante para as artes visuais é o fato de a área ter 100% de tributação, o que deve ser fator de estímulo para o ingresso de mais empresas aportando recursos. Isto pode ser visto nos números que mostram a participação do empresariado no setor das artes visuais, com 50% de aumento em quatro anos. O número de projetos captados dobrou no mesmo período, facilitando a circulação e divulgação do meio. Ressalta-se que a maioria dos projetos tem destina-se a eventos expositivos, excluindo aquisição de acervos, por exemplo, como o Museu Nacional de Brasília, citado no primeiro capítulo, ou o recente caso da venda do acervo de Adolpho Leirner ao Museum of Fine Arts de Houston, nos Estados Unidos⁶¹.

É importante frisar que, na maioria das vezes, foi o produtor quem investiu tempo e dinheiro na condução do projeto até essa fase, ou seja, o trabalho é feito sob contrato de risco. No site do MinC⁶² podem ser vistos os números de projetos que conseguiram captação entre 2002 a 2005, relacionando com a quantidade de empresas patrocinadoras:

Quadro 2

Ano	Projetos com captação	Empresas
2002	1.368	1.288
2003	1.532	1.350
2004	2.007	1.761
2005	2.267 (parcial)	1.829 (parcial)

No Guia Sesi de Investimentos Culturais⁶³ foram encontradas informações sobre o número de projetos enviados, aprovados e captados pela

⁶¹ Para mais informações, ver ROSA, Nei Vargas. Brasil perde acervo de artistas nacionais. Disponível em <http://www.ufrgs.br/comunicacaosocial/jornaldauniversidade/N_98_Cultura2_1.htm>.

⁶² Esses dados foram publicados no site do Ministério no início de fevereiro de 2006, o que impede ter todos os valores fechados em vista de alguns projetos estarem dentro do prazo de captação. Não foram encontrados dados de anos anteriores. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=13938&more=1>. Acesso em 2 de abril de 2008.

⁶³ Trata-se de uma ficha-resumo elaborada pelo IC, com base nas publicações do SESI. Mais informações ver <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000525.pdf>>. Acesso 2 de abril de 2008.

Lei. Foram selecionados os números referentes às artes visuais, considerando o período de 2000 e 2004, chegando aos seguintes dados:

Quadro 3

Projetos enviados	2000	2001	2002	2003	2004
Artes plásticas	451	526	544	424	588
Total de projetos	6.396	8.391	8.969	7.162	7.360
Percentual sob total	7,05%	6,26%	6,06%	5,9%	7,9%
Projetos aprovados					
Artes plásticas	275	308	348	342	470
Total de projetos	3174	2840	4253	4016	5748
Percentual sob total	8,6%	10,8%	8,1%	8,5%	8,1%
Projetos captados					
Artes plásticas	113	101	155	90	90
Total de projetos	1360	1522	1923	914	956
Percentual sob total	8,3%	6,6%	8,0%	9,8%	9,4%

Como pode ser visto no número de propostas enviadas para as artes visuais, o aumento tem acompanhado proximamente o do total dos projetos enviados. Na mesma medida, os projetos aprovados também apresentam aumento, o que tem acontecido também para o total de projetos. Em relação aos captados, a diminuição ocorre tanto no número total de projetos quanto para as artes, não atingindo o índice de 10% do total. Isso é resposta às mudanças que o MinC tem implementado no sentido de exercer maior controle na aprovação e na análise dos projetos, embora todas as dificuldades enfrentadas pela pasta. No entanto, a diminuição de captados não implica queda no valor destinado pela Lei, conforme aumento já mencionado no quadro 1.

Por fim, a terceira etapa exige do profissional que possui projeto subvencionado pela Lei Rouanet o cuidado com a prestação de contas, uma vez que terá sucesso na avaliação, se forem cumpridos os prazos de execução no cronograma do projeto. Até meados dos anos noventa, precisamente até a entrada de Wefford, era freqüente a veiculação de escandalosos desvios de verbas em produções culturais, fato que imprimiu a necessidade do governo instituir instrumentos eficazes no controle das prestações de contas.

Atualmente, o grau de dificuldade em conseguir aprovação de um projeto via Lei Rouanet é proporcional a sua finalização, pois comumente os relatórios financeiros dos projetos são submetidos a rigorosas equipes de auditores. Infelizmente, não há dados no site do Ministério que revelem os

índices de aprovação ou rejeição das prestações de contas dos projetos com selo PRONAC.

Para além do capital cultural específico para o gerenciamento e organização executiva do projeto, há outra questão crucial a considerar no caso do produtor das artes visuais. Sem conhecer o conteúdo no qual está trabalhando, o produtor não terá sucesso nem mesmo para conduzir o processo de montagem de uma mostra, sobretudo se a mesma versar sobre arte contemporânea. Nesse sentido, vale trazer a resposta do artista David Cury, que expressa sua opinião sobre o produtor dizendo que “os assim chamados ‘produtores culturais’ não passam, em geral, de encarregados da logística. Não têm – com raras exceções – preparo intelectual para assistir aos artistas”. As especificidades da produção atual solicitam mais do que conhecimento administrativo, sendo preciso estar sensível e aberto às inovações incessantes da criação artística, vindo a distinguir o produtor de seus pares.

Como são vistos nos dados apresentados, no que diz respeito à Lei Rouanet é importante ressaltar sua marca na história das políticas culturais e a movimentação dos bens simbólicos no Brasil. No entanto, não deve ser esquecido que a dedução fiscal é benefício usado pelo setor de marketing das grandes empresas. Mas, como instrumento de política cultural, a renúncia fiscal alastrou-se por muitos estados e municípios, que também criaram suas legislações com dedução no Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços - o ICMS, e o Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza – o ISSQN, ambos respectivamente de âmbito estadual e municipal.

Tais dispositivos ampliam as possibilidades de atuação do produtor cultural e o entendimento de seu papel no sistema da arte brasileiro. Como já exposto, cabe a ele o manuseio dos instrumentos burocráticos exigidos pelos governos e todo o detalhamento do projeto. Além disso, compete ao produtor ter conhecimento do mercado para saber avaliar qual projeto poderá despertar interesse de determinado empresário, que em última instância decide o destino da proposta e dos envolvidos nela.

3.6 PRODUTORES, GESTORES, CURADORES E ARTISTAS: POSSÍVEIS INTERFACES

Em 1995, durante a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso na presidência, e Francisco Weffort no MinC, é assinado o Decreto nº. 1.494 que determina alterações nos procedimentos da Lei Rouanet. Entre elas, a posição do produtor passa a ser fortalecida na medida em que fica “permitida a inclusão de despesas com a contratação de serviços para a elaboração, difusão e divulgação do projeto cultural, visando tanto a sua aprovação junto ao MinC quanto à obtenção de apoio de patrocinadores”.⁶⁴

Ainda sobre a questão, Ivan Freitas da Costa diz que “essa alteração foi importante para imprimir profissionalismo aos projetos culturais e ao processo de captação ao permitir que artistas e diretores pudessem concentrar-se no produto cultural em si, deixando a cargo de um especialista em mercado o contato e a negociação com possíveis patrocinadores” (COSTA, 2004, p. 122).

De fato, o Decreto favoreceu a posição do produtor cultural, que despontou no meio artístico a partir da segunda metade dos anos noventa. Vários são os fatores que explicam sua ascendência como estrutura do sistema da arte, dos quais alguns já trazidos. Um outro é o campo de formação acadêmica que começou a despontar na mesma década. Até pouco tempo, a formação era predominantemente autodidata na área cultural, pois a profissão desenvolvia-se no cotidiano das instituições, como explica Siqueira sobre a cidade de São Paulo:

Em São Paulo, [...] o *sistema da arte* percebeu a urgência na profissionalização de todas as funções que o cercavam, inclusive a figura do produtor. À entrada dos anos 90 já se observava o declínio da formação marginal e a conseqüente institucionalização do mercado de produção polarizada principalmente em dois escritórios (Expomus e Arte 3), assim como a incorporação de disciplinas nas faculdades particulares, particularmente o curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado e Faculdade Santa Marcelina. Foi nesta década também que, resultado da política administrativa em vigência, os museus tiveram seus departamentos de produção e apoio terceirizados e, conseqüentemente, muitos ex-profissionais tornaram-se micro empresários prestadores de serviço, entre os quais o produtor.

⁶⁴ Parágrafo 7 do Artigo 18 da Lei Rouanet. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-1494.pdf>>. Acesso em 16 de março de 2008.

A cronologia dos Cursos de Graduação em Produção Cultural coloca a Universidade Federal Fluminense – UFF⁶⁵, como pioneira na oferta de Bacharelado na área, em 1995. Um ano depois foi a Universidade Federal da Bahia – UFBA⁶⁶, abrir a nova área de conhecimento. A primeira a oferecer formação técnica foi a Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch⁶⁷, no Rio de Janeiro, com o Curso de Produção Cultural e de Eventos, em 1999.

Em 2003, foi criado o Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural, que por mais estranho que possa parecer é sediado no Centro Federal Tecnológico de Química de Nilópolis - Cefet Química – CEFETEQ⁶⁸, no Estado do Rio de Janeiro. No mesmo ano, a Universidade Uniandrade de Curitiba⁶⁹ abriu inscrições para o Curso Superior Tecnológico de Eventos. A Universidade Candido Mendes – UCAM⁷⁰ - passou a oferecer Bacharelado em Produção e Política Cultural em 2006. No âmbito da Pós-Graduação, *Lato Sensu* ou *Master in Business Administration* - MBA, várias instituições têm oferecido cursos em Produção e Gestão Cultural e de Eventos, mas não há informações da existência de formação em nível de Mestrado.

Na atualidade, a figura do produtor é hegemônica e algumas das conseqüências de seu fortalecimento foram duramente criticadas pelo jornalista Fabio Cypriano, quando de sua participação em uma mesa-redonda organizada para discutir a mostra “Onde está você, Geração 80?”, no CCBB-RJ. Publicada no *site* Trópico, em 2004, sob o título “A ditadura dos produtores culturais”⁷¹, diz ele que:

Convive-se hoje com a expansão de centros culturais associados a instituições financeiras, como o Itaú Cultural e o CCBB. Ambos são dotados de um orçamento milionário que destoa de seu descompromisso com aquisição de acervo e pesquisa. Por serem portadores de tanta verba – pública, é bom que se diga -, deveriam ampliar sua responsabilidade no panorama de crise dos museus. Por conta desses centros culturais, vive-se hoje a ditadura dos produtores. Essa é a última versão de várias ondas que se seguiram. Já houve o tempo dos artistas, dos galeristas, dos curadores e dos setores educativos, a bola da vez anterior. Agora é a vez do produtor. Há um sistema perverso em crescimento, que faz com que os produtores

⁶⁵ Disponível em <http://www.coseac.uff.br/cursos/prod_c.htm>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁶⁶ Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/>>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁶⁷ Disponível em <<http://www.facetec.rj.gov.br/>>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁶⁸ Disponível em <http://www.cefeteq.br/superior/prod_cult/index.htm>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁶⁹ Disponível em <<http://www.uniandrade.edu.br/>>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁷⁰ Disponível em <<http://www.ucam.edu.br/cursos/graduacao/detalhe.asp?id=32#>>. Acesso em 18 de março de 2008.

⁷¹ Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2454,1.shl>>. Acesso em 17 de março de 2008.

determinem a agenda desses centros. No caso do CCBB, para se organizar uma exposição, propõe-se um projeto, que pode ser aprovado de um ano para outro, quando não em cima da hora. (CYPRIANO, 2004)

De certa maneira, a resposta de Angélica de Moraes explica a origem do problema exposto por Cypriano, quando aponta a falta de estabilidade pelo qual passa o produtor cultural desde seu surgimento no sistema da arte, e, ainda que maioria das vezes trabalha com projetos temporários e, se já consagrado, simultaneamente em mais de uma instituição. Diz a curadora que:

A carência de uma política cultural que deveria privilegiar as instituições incorre na falta de equipes estáveis, que acabam sendo terceirizadas. Num sistema cultural sadio, o produtor está dentro das instituições e não para todos os lados sem uma continuidade de trabalho. Diante da precariedade do circuito, o organismo tem que se adaptar ao meio para sobreviver, como disse Darwin. Na cultura, isso acontece com a figura do produtor, e assim também com os coletivos de artista. O que seria da cultura se não tivessem grandes produtores, como a Arte 3, a Expomus, o Peter Tjabbes, da Art and Unlimited, que era da equipe da Fundação Bienal de São Paulo, responsável pela área internacional. Tjabbes saiu e criou sua própria empresa.

A resposta de Siqueira sintetiza qual deve ser o principal foco do produtor, já que para ele “a função do produtor está relacionada à materialização da idéia (tornar viável a idéia, o conceito, em produto)”. No mesmo sentido, Coutinho faz uma colocação que situa a figura do produtor como profissional capaz de dialogar com diferentes públicos, estabelecendo as possíveis ligações entre os componentes do sistema. Para ele:

O produtor une as partes: o artista, o patrocínio e a instituição. O produtor faz a tríade, cujo resultado está na mídia, na venda das obras dos artistas no mercado de arte, atingindo assim os objetivos da proposta. No meu caso, entendo que o meu papel é dar visibilidade a essa tríade.

Para Ribeiro, “o papel do produtor começa junto com a primeira idéia do artista, já que ele será o responsável pela criação do projeto, que passa desde a estratégia até a localização do público-alvo”. A produtora complementa colocando um tema a ser debatido, pois com suas palavras ela diz que “não acredito que isso deva ser necessariamente o papel do artista, mas sim o produtor é quem deve detectar o público certo e implantar o projeto”.

Maria Ignez Mantovani Franco, da Expomus, contribui com sua resposta reforçando a posição de Ribeiro e Coutinho, e ao mesmo tempo amplia o nível de importância do produtor:

O papel do agente cultural é o de reconhecer e difundir a produção artística brasileira, revelando novos valores, criando condições efetivas de difusão de sua produção, dentro de critérios de respeito ao artista e sua obra, garantia de qualidade nas execuções, adoção de critérios rígidos de legalidade nos métodos adotados, ampla abrangência social e busca continuada de inclusão cultural.

Outra questão que ocorre com certa freqüência no meio das artes visuais é a relativa alternância de papéis que alguns atores do campo artístico assumem ao incorporarem funções paralelas as suas. Mattar é um exemplo. A curadora afirma ser a produtora de suas exposições, e explica que:

Fora do Brasil você consegue ser só curador; aqui é muito difícil. Normalmente faço a produção dos meus eventos, porque sou muito criteriosa. Hoje tem bons produtores, mas não tem orçamento para colocar bons produtores. Tem a Expomus – de São Paulo – que é excelente, mas muito cara. E também tem os produtores ruins. O Edemar Cid Ferreira fez grandes produções, só que elas iam sendo conduzidas a problemas nas pontas nunca solucionados. Eu acumulo as funções de curadora e produtora, que é o de ir e vender o meu “peixe”. São etapas que passam pelo convencimento das instituições, pois são poucas que convidam.

É oportuno salientar a necessidade do debate acerca da profissionalização do produtor cultural ser aprofundado, para o que vale trazer a afirmação de Saron, superintendente do IC, sobre o papel do produtor no circuito artístico. Diz ele que o produtor deve:

Profissionalizar o máximo possível esta circulação. O artista precisa um interlocutor para ter esse meio de campo. O mercado está cada vez mais profissionalizado, e o artista não pode pensar em atuar nas burocracias, o caminho para saber quando e aonde atuar. O que não pode acontecer é que o produtor se aproprie do artista, tem que saber e definir quais os lugares.

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

Pela incidência do tema, já exposto na posição de outros entrevistados, vale reforçar que Mendonça também é favorável à delimitação das competências no campo. Assim, ficam os dois superintendentes com a opinião de que o artista não tem perfil para atuar com a burocracia do Estado e deve ocupar-se da criação artística, enquanto outro profissional busca os caminhos de sua visibilidade e legitimação. Nessa linha, Saron diz que o produtor tem que saber definir os lugares, e ainda complementa que este não deve apropriar-se do artista na elaboração de seus projetos.

No entanto, Vitória Daniela Bousso traz sua crítica em relação à hegemonia do produtor e aponta a questão orçamentária por ele conduzida:

A Lei Rouanet é feita para beneficiar o artista, mas hoje nem o artista, nem o teórico, nem o curador se beneficiam. Quem se beneficia é o produtor, que acaba virando um problema grave, já que gera problemas no orçamento, na medida em que, muitas vezes, coloca mais dinheiro na comunicação do que nos artistas. É o que acontece nas grandes produções. [...] Os produtores ganham rios de dinheiro e o restante da produção fica desprestigiada. Instituições falam mais com produtores.

Na lógica atual, é remunerado quem dialoga com a instituição e não aquele que se dedica à criação artística e oferece produção que dá sentido à existência dos espaços expositivos. A produtora Pellin dá seu testemunho e complementa ao defender que:

A circulação não cabe ao produtor, mas sim ao *marchand*. A difusão e divulgação sim, são da alçada do produtor. Quando se faz um projeto, tanto a obra quanto o artista estão recebendo divulgação, mas o *marchand* é que tem que viabilizar a parte comercial das obras. O artista não ganha para participar dos projetos culturais. Tentamos dar cachê para os artistas, mas há um entendimento de que a participação em eventos expositivos já sintetiza o ganho do artista.

O fato de não ter custos estimados de pró-labore para o artista executar sua obra expõe a debilidade de um campo de produção que ainda não atingiu sua maturidade, pois não reconhece as especificidades de seus componentes. Isso pode ser conferido nas respostas dos artistas sobre recebimento de cachês, já que dos oito entrevistados apenas Matheus Rocha Pitta diz que sim, mas não revela quanto e em qual exposição recebeu.

Marilá Dardot diz que não, mas salienta que “no Rumos [...] havia uma verba de mil reais, que foi completamente destinada à produção do trabalho.

No caso de Uma Geração em Trânsito, nem os custos do trabalho foram pagos”. Também Jorge Menna Barreto conta que:

No CCBB, foram 500 reais por artista, que deveria cobrir todos os gastos com produção do trabalho, transporte, *per diem*... Já no Itaú Cultural, que previa várias exposições no Programa Rumos, recebi um cachê para produção de mil reais, fora as passagens, estadias em hotéis. Diga-se de passagem, que o cachê dos curadores era bem maior, assim como de toda a equipe que trabalhou na exposição.

Quando solicitados a responder se a exposição havia sido beneficiada pela Lei Rouanet, cinco responderam que sim, um disse que não e um outro respondeu que não tinha certeza. No entanto, chamou atenção a resposta de Cássio Vasconcellos sobre o assunto. Vale conferi-la na íntegra, pois mostra detalhes da forma como os artistas são tratados:

Em uma das exposições coletivas que participei no CCBB do Rio tenho quase certeza que sim. De toda forma, além de não ser convidado para ir pessoalmente na exposição, acabei indo mesmo assim, com meus recursos (passagem aérea, hotel, etc.). Chegando lá, além de ter sido barrado na porta por não ter convite (não me enviaram), depois que consegui finalmente entrar, percebi que era uma exposição com um orçamento bem alto e que TODOS, com exceção dos artistas, foram devidamente remunerados: os inúmeros garçons que serviam o super coquetel, o distribuidor de bebidas, os moldureiros que montaram todas as obras, o iluminador, o curador, a gráfica que fez o catálogo, etc., etc. E os artistas... não ganharam absolutamente nada, sequer um cachê simbólico. Isso está completamente errado. Fica ainda a mentalidade que o artista vai se valorizar/consagrar com a mostra. Ora, eu já tinha mais de oitenta exposições no currículo e quem está se prestigiando é a instituição expondo vários artistas, a maioria já consagrados.

A exclusão do cachê e translados do artista no orçamento do projeto pode ter sido corte do produtor, por negligência ou em atendimento à instituição, ou do curador, caso seja ele quem administra o evento. Mas o artista não constar até da lista de convidados do *vernissage* é falha desnecessária de exclusividade da produção do evento.

Sobre o papel do produtor cultural e quem havia sido o profissional responsável pela produção das exposições de que participara, três artistas não souberam responder, Caio Reiszewitz disse apenas que considerava importante, Pitta disse não ter “nada contra o produtor, mas contra quem os contrata”. David Cury reforça a questão já levantada sobre a definição de papéis, ao dizer que “é um trabalho de produção mesmo. Orquestrar mil

variáveis. Observo que algumas iniciativas importantes surgem quando os próprios artistas se ocupam desta função”.

Já Dardot é a única a se manifestar positivamente em relação ao produtor, face sua boa experiência com um profissional do ramo. Diz a artista ao se posicionar da seguinte forma sobre o assunto:

Tive a oportunidade de trabalhar com um produtor cultural em uma outra exposição no CCBB São Paulo, em 2006 (minha individual Sob Neblina [em segredo]), e acho seu trabalho essencial para a realização tanto do projeto (aprovado pelo CCBB e também pela Lei Rouanet) quanto para a produção e divulgação da exposição, bem como para a intermediação com a instituição. Se bem-feito, com transparência, agilidade e cumplicidade, o trabalho do produtor é muito útil ao artista que, muitas vezes, precisa produzir sua própria exposição em instituições de grande porte. Nesse caso diria até que é essencial o produtor. O produtor com quem trabalhei foi Mauro Saraiva, da Tissara Arte Produções Ltda.

O antagonismo das situações ocorridas com Vasconcellos e Dardot mostra que no campo convivem profissionais de todos os tipos. O profissionalismo do produtor será determinado pelo conhecimento e sensibilidade em relação ao conteúdo com o qual está trabalhando. Ainda que tenham produtores com a postura negligente exemplificada por Vasconcellos, há outros semelhantes ao que trouxe Dardot. De imediato cita-se a Expomus, empresa que instaura o empresariamento da organização de projetos expositivos e museológicos, provavelmente a mais importante do País. Atua desde 1981 no mercado e apresenta em seu currículo cerca de 250 projetos desenvolvidos nacional e internacionalmente, reunindo áreas que tratam do atendimento a coleções, capacitação, consultoria a instituições culturais, exposições, implantação de museus e programas socioculturais, ambientais e educacionais⁷².

Em algumas respostas, a empresa é citada por outros profissionais pela excelência e dimensão de seu trabalho. A entrevistada, que é museóloga e diretora da empresa, diz não considerar a Expomus “uma empresa de produção cultural, mas sim uma empresa de assessoria museológica com uma diversidade de áreas de atuação”.

⁷² Disponível em <http://www.expomus.com.br/conteudo/page_cont_1.asp>. Acesso em 18 de março de 2008.

Por fim, como já evidenciado anteriormente, as exigências do mercado imprimem a necessidade de qualificação do segmento de produção, colaborando, também, para isso a evolução do próprio conjunto de atividades artísticas. Um exemplo nas artes visuais a que se quer referir são os vários artistas que usam meios sofisticados de mídia digital para elaborar suas criações. Além de se manter atualizado na área, parece ser concernente ao produtor cultural estabelecer parâmetros de trabalho que possam contemplar os interesses dos demais atores.

3.7 CCBB-RJ E O IC: ATUAÇÃO DOS PRODUTORES CULTURAIS

Conforme já foi visto no capítulo anterior, o CCBB-RJ e o IC operam em bases conceituais que se diferenciam em muitos aspectos, o que inclui as relações com os produtores culturais. Enquanto os CCBBs possuem edital integrado para aceitação de eventos e os produtores são externos, o IC conta com equipe própria para definição e execução das mostras que por lá passam. Esse fato demonstra os dois perfis de produtores culturais predominantes nas duas plataformas, o independente e aquele que é funcionário fixo.

Na tentativa de ampliar a questão, o parecer de Mattar é tomado por ser ela quem responde pela função de produtora de suas iniciativas, além de constar como a curadora com mais propostas expositivas nas duas instituições, conforme critérios da pesquisa resultantes no quadro em anexo. Quando perguntada sobre a atuação do CCBB-RJ, Mattar afirma que:

Tenho uma boa experiência com os CCBBs; as equipes técnicas são completamente diferentes, assim como seus espaços físicos. A do Rio de Janeiro é mais experiente, e como o espaço tem mais condições, este centro é o melhor lugar para se trabalhar. Essa equipe tem a melhor postura para tratar produtores como parceiros. Agora eles estão sujeitos a determinações do Banco. Os produtores diriam que o CCBB é burocrático, mas essas burocracias são determinadas pela exigência das leis de incentivo.

Citando o IC, diz ela:

O Itaú tem um sistema complicadíssimo: no empréstimo das obras, os formulários são complicados; a assessoria jurídica não se adaptou ao

fato de trabalhar num centro cultural, e acaba criando problemas sérios. Têm artistas que não querem assinar o contrato de cedência das obras. Qualquer pessoa pode processar o Itaú Cultural para tirar dinheiro do Banco Itaú. Daí o entrave jurídico ter-se tornado muito complexo. No caso do CCBB, isso foi resolvido ao passar para o produtor a responsabilidade legal da exposição.

Pela declaração de Mattar fica evidenciado o peso que o produtor tem no processo de decisão do CCBB-RJ, o que inclui responder legalmente pelas propostas. Já o IC mantém rigoroso procedimento legal com vistas a protegê-lo de ações judiciais contra a Instituição e o Banco Itaú, servindo o mesmo para o CCBB-RJ, que se isenta da responsabilidade de responder pelo que oferece às comunidades em que está inserido.

Outro tema complexo tratado é a alteração provocada na política do CCBB-RJ em privilégio a propostas com forte apelo de *marketing*, decisão que excluiu da grade de programação projetos para artistas em início de carreira ou em ascensão em detrimento de exposições com artistas consagrados. Ao retirarem jovens artistas, por decorrência podem ficar desprestigiados, pelo CCBB-RJ, produtores culturais e curadores, também em início de suas trajetórias.

Pela lógica, artistas consagrados não irão associar seus nomes a produtores e curadores com pouca experiência no mercado, e acredita-se que o CCBB-RJ tampouco irá abrir espaço para propostas que não ofereçam garantias de realização. Fato é o que afirma Mattar, quando diz que atualmente “os centros culturais convidam sempre as mesmas pessoas, porque as instituições preferem empregar seu dinheiro em uma pessoa que não traga problemas para elas”.

Em sua resposta, Pellin expõe dúvidas sobre os critérios de escolha do CCBB-RJ ao descrever como ocorreram suas participações:

Não sinto transparência e clareza no sistema de seleção do CCBB. Os critérios e os objetivos ainda são pouco conhecidos. Antes havia espaço para jovens artistas, emergentes e consagrados, agora é só para os consagrados. A minha primeira experiência, uma exposição de Ruth Scheneider, fui convidada pelo diretor do CCBB para organizar. Enquanto estava vinculada ao Atelier Livre organizei a exposição do Iberê Camargo, depois de apresentar o projeto ao Reinaldo Benjamim Ferreira, que aceitou de imediato. Depois, pela Secretaria Municipal da Cultura, levei a exposição Nus Femininos, que no Rio o CCBB patrocinou e em Porto Alegre e Buenos Aires foi a prefeitura de Porto Alegre. A exposição do Ubirath Braga, que foi um projeto selecionado

pelo edital do CCBB, foi montada em uma galeria destinada para pouco conhecidos, em início de carreira, e artistas emergentes. No geral, acredito que não há clareza nos critérios, tanto é que essa exposição do Bira nunca soube quem escolheu.

Pelo que declara a entrevistada, embora o edital seja divulgado como instrumento que determina a pauta do CCBB-RJ, o interesse do gestor da instituição influencia na decisão, ao menos nas situações em que a entrevistada desenvolveu projetos lá. O DIMAC – Departamento de Marketing e Comunicação, setor do qual partem as diretrizes dos CCBBs - é taxativo ao afirmar em seu *site* que “a programação dos Centros Culturais privilegia artistas, grupos e instituições culturais consagradas e de ampla aceitação, considerados de alta qualidade pela crítica especializada”.⁷³

Essa postura mostra que o sistema de edital é restrito a proposições que contemplem nomes reconhecidos, o que leva a questionar se produtores como Franco, da Expomus, ou Ana Helena Curti, da Arte 3, e até curadores com reconhecimento nacional e internacional, aceitam submeter seus projetos por edital. É no mínimo estranho pensar que exposições como *Por ti América* ou *Aleijadinho e seu Tempo* sejam submetidas a edital. Qual produtor vai investir dinheiro, tempo e sua reputação em um projeto da envergadura dos citados sem ter garantias de que ocorram?

Ainda que a questão fique em aberto, ela aponta para a relação entre os projetos encaminhados e o tipo de produtor cultural que está se constituindo em torno dos CCBBs. Somente os poucos escritórios especializados e de reconhecimento terão acesso à composição da grade de exposições. E para se ter conhecimento de quem são eles só mesmo indo ao CCBB-RJ durante o período da exposição, pois constará nos créditos afixados no saguão de entrada quem foi o produtor responsável. Do contrário, com raras exceções, não se sabe quem está por trás das mostras.

Vale lembrar que nas afirmações dos profissionais que participaram das entrevistas, fica evidenciado o que é corrente para a classe artística: o distanciamento imposto pelas instituições analisadas, embora a aparente postura democrática a bens culturais defendida amplamente nos discursos de seus gestores. De fato, a democracia está contida na abertura diária do espaço

⁷³ Disponível em <<http://www44.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr2/MarkCultural.jsp>>. Acesso em 2 de abril de 2008.

para quem deseja tomar conhecimento do que lá é exposto, mas os mecanismos de funcionamento estão longe de serem conceituados de democráticos.

Outro exemplo são os procedimentos de escolha da programação do IC, que não são explicitados como os do CCBBs em seu *site*. Ribeiro dá sua posição ao ser perguntada sobre a atuação da instituição paulista. Diz ela da seguinte forma:

Tive projeto na área da música aprovado, e posso dizer que admiro muito o trabalho do Itaú Cultural, embora eu considere ainda muito hermético o processo de trabalho lá. Vejo que eles têm feito esforços para divulgar seus projetos, em especial o Programa Rumos. A sensação que tenho é que, mesmo com esse esforço, ainda é difícil entender o funcionamento de trabalho deles. Acredito ainda que sejam poucos os que conseguem decifrá-lo, como por exemplo o artista que também atua como produtor ou o produtor que é muito politizado. O produtor comercial não participa, e o artista que não tem capacidade de atuar como produtor também não tem campo de atuação. No entanto, acho os projetos muitos bons. O trabalho de resgate do Itaú é muito importante, assim como é o do Instituto Moreira Salles.

O IC busca realizar uma programação com capacidade de absorção de distintos segmentos, articulando a visibilidade da produção de artistas em início de trajetória e emergentes, fato perceptível no alcance do Programa Rumos. No entanto, não deixa absolutamente claro quem são as pessoas que escolhem as iniciativas que transitam pela sede da Avenida Paulista, sendo apenas mencionado no *site* a existência de consultorias especiais para projetos, tal qual acontece com os curadores que integram o Rumos.

Consta no *site* do IC que a equipe de relacionamento está autorizada a receber projetos. Para depois encaminhá-los às áreas competentes. Imagina-se que, se avaliados, possam integrar a grade de programação, mas deve ser dito que não há informações sobre quais projetos foram aceitos por meio desse expediente.

Outra questão que merece destaque na condução do IC é sua autonomia política em relação ao setor de *marketing* do Banco Itaú, o que não acontece nos CCBBs. No entanto, há uma tendência explícita no IC em relação às mídias eletrônicas, fato já mencionado no primeiro capítulo. Trazida a questão para o presente subitem, vale referir-se a passagem da entrevista de Menna Barreto, na qual diz que:

O Itaú Cultural tem manifestado uma inclinação clara em direção às mídias digitais em arte, ou à alta tecnologia. Estranhamente, isso coincide com a política do Banco, de ter sempre o que há de mais tecnológico em seus serviços para melhor satisfazer seus clientes. Entendo que essa inclinação em direção à alta tecnologia da arte não deixa de ser uma priorização da formalização do trabalho, de sua categoria e, portanto, é redutora.

No entanto, deve-se reconhecer que o papel das novas plataformas de circulação da produção cultural tem sido decisivo na reconfiguração das artes visuais, com vista à recuperação da crise dos anos noventa. Elas abrem caminhos para um elenco importante de atores e propostas que, ao receberem legitimação, contribuem para o fortalecimento do sistema da arte e, por que não afirmar, ajuda a posicionar o Brasil no cenário internacional.

Nesse processo, o produtor cultural tem peso decisivo, pois é o profissional que irá articular os segmentos envolvidos com a criação artística. Cabe a ele, detentor de um importante conhecimento sobre o campo, propor alternativas de visibilidade e mesmo, por que não dizer, novas abordagens para atores que dependem dele.

O profissional administrador, coordenador ou produtor de projetos culturais precisa estar atento às reflexões em torno dos novos temas relativos ao campo da gestão contemporânea da cultura. É a perspectiva da constante profissionalização e aprimoramento que se molda esse ator na atualidade. Sua inserção na cadeia produtiva do setor artístico depende do conhecimento que dispõe sobre as ferramentas de trabalho, os discursos dominantes, e as políticas públicas para a área.

Fundamentalmente, esse ator precisa ter conhecimento sobre o ambiente e o fazer artístico, pois são atributos essenciais que lhe darão substrato necessário para diferenciá-lo como gestor. É a sensibilidade de olhar para o campo artístico o fator que irá alterar profundamente sua atuação.

4. O CURADOR: FORMAS DE PENSAMENTO E LEGITIMAÇÃO NO SISTEMA

4.1 QUESTÕES CONSTITUTIVAS: A EMERGÊNCIA DO CURADOR

No Brasil, as figuras do curador e do produtor cultural guardam muitas similitudes. Surgem em períodos relativamente próximos nos anos oitenta, alcançam ascensão na década seguinte e preponderância no atual momento do sistema da arte brasileiro. De fato, é tamanho o poder desses agentes sobre o destino de outros atores do campo, que freqüentemente falam do presente como sendo o “reinado dos curadores” ou a “hegemonia dos produtores”.

Comparações entre os atores cessam aqui, pois neste capítulo as atenções recaem sob a figura do curador. É momento de entendê-lo em relação ao ambiente institucional sobre o qual se debruça este estudo. É preciso destacar como exerce sua influência na organização e circulação das produções artísticas em meio a uma forte influência do mercado, à espetacularização da arte e à internacionalização do sistema. Nesse panorama, se quer saber como o curador tem trabalhado no sentido de construir a história da arte na contemporaneidade brasileira. Não será possível chegar a resultados sem antes trazer um pouco de suas origens e a maneira como cresce sua posição de influente agente cultural no capitalismo financeiro, para após entendê-lo na realidade de uma economia emergente como a brasileira.

O apogeu do curador acontece simultaneamente ao período em que a história da arte experimenta uma crise sem precedentes em seus pressupostos norteadores, resultado das inovações incorporadas ao domínio artístico a partir da década de sessenta. As novas formas que tomam as obras, convencionalmente chamadas de arte contemporânea, entram em cena e colidem com as concepções museográficas tradicionais. Coincidentemente, os museus também expressam descontentamento com seus paradigmas iluministas, encontrando-se em igual estado de crise conceitual.

Taxados como obras de artes, os novos “objetos” e “eventos artísticos” reforçam mudanças de pensamento na museologia ao exigirem sua entrada em uma das mais poderosas instâncias sacralizadoras da produção simbólica. Paralelamente, as conseqüências dos novos hábitos da sociedade de consumo contribuem para alterar o campo cultural. Ressalta-se que tais fatores estão historicamente próximos e imbricados uns aos outros, exigindo que sejam analisados de forma conjunta.

De pronto, devem ser vistos alguns elementos reveladores do percurso feito pelo curador na conquista de seu espaço como autoridade no sistema. Na definição encontrada no Dicionário SESC: a linguagem da cultura mostra-se sintética e eficiente. No mais novo glossário cultural editado no País, o verbete do curador traz indícios de sua entrada e sedimentação no campo das artes:

No século XIX, a palavra migrou para o terreno das artes indicando inicialmente o responsável pela guarda legal, pela catalogação e exposição de coleção de artes plásticas particulares. Já no século XX, passou [...] a dirigente encarregado de preservar, recuperar e promover exposições de acervos, sugerir e justificar novas aquisições e ainda divulgar pesquisas da instituição por meio de publicações e seminários. O curador tem sido o profissional incumbido de sugerir e orientar o conteúdo de eventos de artes plásticas modernistas e contemporâneas (bienais, por exemplo), conforme temas ou critérios pessoais, e mesmo o de administrar, financeiramente, as exposições. (CUNHA, 2003, p. 206)

Embora não tenham sido expostas as inúmeras facetas contidas nas atribuições do curador, o conteúdo não impede de perceber a construção de seu estatuto ao longo do último século. Como recurso para melhor situá-lo no contexto atual, cabe observar as alterações dos lugares ocupados no sistema da arte. Numa rápida e simplificada passagem em sua estrutura na modernidade, a composição era composta pelos salões de arte, jurados,

críticos, *marchands*, historiadores e colecionadores que agitam o comércio de cidades como Paris, por exemplo, nos meados do século XIX.

Cauquelin (*op. cit.*, p. 26) afirma que “há, a partir de 1850, cerca de 200 mil telas produzidas por ano, obras de cerca de 30 mil pintores agrupados em Paris, e de mil outros que trabalhavam na província”. Muito desse ambiente apresenta-se nos salões e no trabalho de *marchands*, críticos de arte e historiadores, constituindo a engrenagem para qual recorre a burguesia industrial em busca de objetos culturais que lhe atribuam distinção, notoriedade e apuro do gosto.

Após declínios de uns e ascensão de outros, o sistema da arte na contemporaneidade apresenta-se proximamente configurado por bienais, megaexposições, curadores, galeristas, redes internacionais de museus e galerias, revistas especializadas, novas instituições culturais e consumidores, que juntos dão legitimidade à produção artística.

Críticos e historiadores dão lugar a curadores, concorrendo para o estabelecimento de um novo modelo de atuação no sistema. As raízes desse processo podem ser encontradas há poucas décadas, inicialmente em países de sistemas consolidados e depois nos emergentes. O Brasil, por exemplo, dava seus primeiros passos na construção de um sistema da arte quando a Europa já tinha o seu firmado, crescendo como pode numa economia periférica. Hoje, o efeito da globalização faz acompanhar, quase que simultaneamente, processos idênticos ao das sociedades do capitalismo avançado quando a pauta é institucionalização da arte.

No entanto, antes de trazer ao debate o momento atual, convêm expor brevemente algumas reflexões que podem contribuir no seu entendimento. Diz Cauquelin (*op. cit.*, p. 27) que “a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo”. Ao longo do século XIX até aproximadamente os anos 1980, vai sendo construído um modelo de difusão e circulação nominado pela autora de “regime de consumo”, que tem como campo de ação o mercado de arte.

Característica do período, as categorias tradicionais ainda delimitam as linguagens plásticas impondo ao fenômeno artístico dependência a um elevado nível técnico e a resultados estéticos, méritos exigidos para valoração e

obtenção de reconhecimento. Ainda no final do século XIX, as exposições de arte já manifestam importante meio para visibilidade da obra e do papel do museu, instituição que abria acesso democrático às práticas artísticas e ao convívio social.

Para Lisbeth Rebollo Gonçalves “a exposição de arte é uma apresentação intencionada, que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem” (2004, p. 29). Jacques Leenhardt (1997) enfatiza o discurso contido na exposição, que para além da obra em evidência no espaço expositivo:

Simboliza a modernidade técnica, a novidade revelada a todos. A exposição significa, nesse momento, a abertura de um espaço público de saber. Ela é um fórum onde está assumido o risco de multiplicidade de opiniões, dos saberes e do *savoir-faire*, riscos assumidos na perspectiva da dinâmica plural do progresso (LEENHARDT, citado por GONÇALVES, *op. cit.*, p. 30).

Deve ser lembrado que, nesse momento, as responsabilidades do curador restringem-se à preservação de obras de museus e de coleções particulares, atuação que desenvolve sem receber grande destaque e promoção social. No limite, é um agente qualificado que ajuda no refinamento cultural e as exposições, o espaço de oferta a experiências estéticas são orientadas, em grande parte, por *marchands* e críticos de arte, cujo trabalho lapida o gosto e o consumo da arte. Até a segunda metade do século XX, ele transita no campo museológico ainda sem as funções atuais, embora vez ou outra assuma também cargos diretivos no quadro administrativo de museus.

Instala-se a crise dos anos 1960, com uma virada radical de noções conceituais, trazendo à tona uma série de novas perspectivas e demandas ao campo simbólico. Entre as exigências, a necessidade de definir os complexos conteúdos que surgem. Segundo Cauquelin (*op. cit.*, p. 12):

Esses critérios não podem ser buscados nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. [...] Os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística.

Não tarda a entrada de um árbitro que se mostra capaz de estabelecer critérios adequados à multiplicidade de mensagens, códigos e soluções

inimagináveis definidas e exibidas como pertencentes ao domínio artístico. De fato, avança velozmente uma produção que impõe questionamentos até então impensáveis ao processo de significação das obras.

Freqüentemente, os trabalhos são concebidos em relações espaciais que os integram ao ambiente urbano, ou em formas menos rígidas e menos preocupadas com o produto acabado. As habilidades e as formações tradicionais do artista deixam de ser enfatizadas e, não raro, a confecção da obra de arte contemporânea passa a ser feita com materiais que transgridem os padrões convencionais. Nem mesmo precisam ser manuseadas por aqueles que assinam sua autoria, o que contribui para a entrada de profissionais com habilidades técnicas adversas ao universo artístico.

Como afirma Mônica Zielinsky (2002, p. 135) “sabe-se que a arte atual caracteriza-se por ser híbrida, sem regras e anárquica em suas tendências. Seu mais importante perfil consiste precisamente nessa pluralidade de manifestações que é, cada vez mais, legitimada em conformidade com as decisões institucionais”. De pronto, a afirmação da autora aponta argumentos que a reflexão coloca em exame, visto que é evidenciada a ressignificação conceitual pela qual passa a produção nas artes visuais e seu atrelamento às políticas das instâncias legitimadoras, que por sua vez são conduzidas pelos projetos econômicos vigentes.

Transcorridas duas décadas, outras mudanças profundas em curso alteram o rumo da história e do sistema da arte nas sociedades ocidentais. No bojo das alterações produzidas pela ideologia neoliberal, das quais algumas foram esboçadas anteriormente, chegam imposições ao campo da arte. Assiste-se à subordinação da produção artística ao regramento do *marketing* cultural, cujas decisões de financiamento partem dos novos departamentos de marketing e comunicação das empresas nacionais e transnacionais.

O *marketing* traz para si a responsabilidade de intermediar a inserção das corporações no ambiente cultural, e ao fazê-lo acaba por definir o que deverá ser visto pelo público nas plataformas culturais que se avolumam. Está constituído o mais novo e poderoso instrumento do capitalismo financeiro para dialogar com a produção simbólica, excepcionalmente a partir dos anos oitenta. Do quadro dos entrevistados, Angélica de Moraes revela uma passagem emblemática em sua trajetória, quando retorna a Porto Alegre, sua cidade

natal, para curar a exposição de abertura do mais importante centro cultural do Estado. Com suas palavras, Moraes relata que:

Fui convidada por Yacoff Sarkovas, diretor do Articultura, para fazer uma exposição de inauguração do Santander Cultural. Ao longo do processo de criação do conceito cheguei à idéia da exposição a partir de um fenômeno existente no Rio Grande do Sul, agora já não tão novo, que é o de estar ilhado na ponta do mapa. [...] Pensei numa exposição em três níveis: Rio Grande do Sul, Brasil e Internacional. Daí o nome Sem Fronteiras. Quando criei o conceito, o Articultura acreditou que poderia abranger todos os eventos culturais do Santander Cultural. Esse conceito da exposição migrou para o *marketing* do espaço. [...] No momento, tem de haver um debate sobre a própria situação em que a cultura está colocada nas corporações, das quais muitas se beneficiam das leis. E atrelar isso a seus objetivos de *marketing*. Nesse sentido, qual seria a nossa batalha? É fazer com que a curadoria informe o *marketing* e não o contrário. Tive sucesso nesse projeto e diálogo com esse fenômeno.



Últimos Desejos, 1995
Antoni Abad
Projeção contínua em DVD

É oportuno mencionar que, junto ao desenvolvimento do *marketing*, a mídia representa outra ferramenta estratégica que impulsiona os investimentos na arena cultural, tornando-se uma alavanca para o fortalecimento da figura do curador em detrimento do crítico tradicional. Zielinsky (*op. cit*, p. 135) diz que “o crítico perdeu seu espaço e as condições para exercer um poder judicativo; a promoção de artistas e obras passa da caneta dos críticos para a valorização do ‘ser visível’ que a mídia difunde indiscriminadamente pelo mundo, através das poderosas redes de comunicação de hoje”. Reforçando o argumento da autora, é notável a diminuição de análises e debates veiculados pela imprensa

nas últimas décadas, que expõem o conteúdo artístico em matérias de teor meramente informativo.

Cauquelin propõe uma análise do mercado de arte contemporâneo pautado na lógica do “regime de comunicação”, apresentando argumentos que demonstram o poder da informação na circulação das práticas artísticas. Diz ela que a reflexão sobre o mercado deve ser feita à luz da lei da comunicação, que “exclui qualquer ‘intenção’ da parte dos atores” e privilegia “seus papéis e lugares, em vez de seus conteúdos intencionais” (*op. cit. p. 66*).

Para manter-se na rede é preciso estar conectado ao maior número possível de pontos, assim será facilitada a obtenção de informações com mais rapidez tanto para retransmiti-las quanto para fabricar novas mensagens. A autora complementa ao dizer que atualmente são agentes ativos aqueles que sabem como procurar informações sobre qual artista determinada galeria irá expor, possibilitando assim a compra antecipada de suas obras. Intensifica ainda que até a modernidade o crítico tinha influência, mas que agora via-se disperso em “uma profusão de profissionais da publicidade e tem dificuldade de manter um *status* particular” (*op. cit., p. 72*).

Concomitantemente, cria-se uma espécie de dependência da circulação da arte contemporânea às políticas adotadas nos museus e nos espaços culturais, que usam o *marketing* para ampliar a visibilidade dos eventos expositivos. Nesse sentido, mais valem as estratégias de divulgação para aumentar a frequência do público do que as possíveis contribuições contidas nas obras, agora trazidas em cenários teatralizados, operísticos e de impressionante poder de encantamento. Nesse percurso, o crítico perde paulatinamente o papel definidor das obras e dos artistas, passando ao curador as responsabilidades das escolhas solucionadas em atendimento às demandas do mercado cultural massivo.

Segundo Huyssen, o papel do curador está ligado às políticas de “exibir e ver a arte”, agora calcadas nas exposições temporárias registradas em luxuosos catálogos. Aponta ele que “‘curar’ hoje não significa desempenhar a função de ‘guardião’ de coleções [...] mas significa mobilizar coleções, colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares” (*op. cit., p. 232*). Não é improvável atribuir à quantidade de exposições espetacularizadas um grave problema que assola o quadro curatorial.

Sobre os críticos, ainda que muitos tenham perdido terreno, outros permanecem oferecendo importantes reflexões e análises da arte contemporânea, contudo sem a anterior chancela para alimentar a rede de difusão e legitimação dos artistas e suas produções. Por outro lado, sobra aos críticos o papel secundário de “prefaciando catálogos desse ou daquele artista, dessa ou daquela galeria” (CAQUELIN, *op. cit.*, p. 72). Junto a esses remanescentes do papel legitimador da crítica de arte, um número significativo de curadores consegue desenvolver proposições com conteúdo capaz de subverter a lógica vigente. Nos próximos itens desse capítulo isso poderá ser visto pelo trabalho desempenhado nas curadorias dos entrevistados.

No entanto, é importante destacar que o processo de ressignificação das atividades museológicas encontra bases sólidas a partir dos anos oitenta, fundamentalmente na Europa e nos Estados Unidos. É dos museus nova-iorquinos, ingleses, franceses, entre outros, que o aumento vertiginoso de público demonstra a imponente espetacularização das exposições de arte transformadas em produtos de forte apelo midiático.

A exposição *Les Immatériaux* (Os Imateriais), organizada por Jean-François Lyotard no Centro Pompidou de Paris em 1985, é um marco e serve de exemplo para as constatações de Cauquelin sobre o regime de comunicação. Além da liberdade e independência alcançadas pelas obras constituídas apenas com informações virtuais, a mostra sintetiza o impacto da informação e do mundo midiático na esfera do domínio artístico. Coelho Neto apresenta com suas palavras um relato da experiência que teve quando percorreu:

“Um grande labirinto cercado de pano preto por todos os lados, de modo, suponho, a criar uma *ambiance*. O visitante, para que tenha certeza de estar adentrando um mundo à parte, recebe um fone de ouvido que lhe permitirá ouvir as ‘explicações’ sobre cada estande: o aparelho capta as diferentes ondas, que caem do éter, imaterialmente, conforme o deslocamento do visitante [...]. Os textos lidos [...] são explicações que não explicam rigorosamente nada coisa alguma [...]. Resultado: mesmo pessoas de nível cultural acima da média saem do show declarando não terem entendido nada.” (COELHO, *op. cit.*, p. 58-59)

Quando a mostra de Lyotard ocorre, no Brasil a figura do curador já havia sido anunciada no sistema da arte com o trabalho de Walter Zanini nas edições XVI e XVII da Bienal Internacional de São Paulo. Foi a partir de Zanini

que o termo curador convidado ou independente passou a ser usado no Brasil⁷⁴. Tal fato sintoniza com a perspectiva que conduz o circuito dos grandes eventos internacionalmente, quando esse profissional assume um lugar de proeminência no sistema. A entrada de Zanini no comando curatorial da Bienal tem por trás uma renovação nas decisões administrativas e culturais da entidade mantenedora do evento. Essas ações extrapolam os limites institucionais e servem de modelo para exemplificar as alterações processadas no campo cultural nesse momento.

Luiz Villares, ao assumir a presidência da Fundação Bienal em 1980, impõe sua visão empresarial e programa a ampliação do capital privado no patrocínio da Bienal. No plano cultural, “Zanini abandonou definitivamente a montagem geográfica e partiu para o desafio da analogia de linguagens” (AMARANTE, 1989, p. 282). A derrubada da orientação geopolítica do evento dá passagem a uma mostra preocupada com as questões conceituais que definiam o domínio artístico nas diferentes partes do mundo. Se por um lado a proposta contextualizadora se mostra persuasiva, por outro não há como negar uma mensagem subjacente afinada ao ideário globalizante que paira no mundo, cada vez com mais intensidade, em seus diversos segmentos produtivos.

Dos anos oitenta até o presente, o curador tem sido figura-chave no desenvolvimento do sistema da arte no Brasil, não sendo indevido atribuir às políticas públicas um notável impulso para sua consolidação. Acredita-se que a Lei Rouanet tem sido o principal instrumento facilitador para a criação de diversos projetos curatoriais e eventos expositivos, sendo alguns gerenciados nas plataformas culturais postas neste trabalho. Relações que se estabelecem por interesses comuns aliam curadores, plataformas culturais do setor financeiro e instrumentos legais do Estado constroem um novo modelo para o universo artístico.

Vale mencionar que mesmo tendo alcançado destaque por suas ações, o curador aparece em poucas pesquisas acadêmicas que ofereçam conteúdo sobre sua atuação no contexto do sistema. Fato é que uma busca realizada no *site* CAPES, em seu Banco de Teses, a partir da disposição no localizar das

⁷⁴ Ver de POZZETTI, Ana Maria Bacic. *Bienais de São Paulo: ações curatorial e educativa*. USP, 2003. Dissertação de Mestrado.

palavras curador, curadores, curadoria e curatorial, na resposta surgiram apenas duas dissertações de Mestrado e uma tese de Doutorado⁷⁵.

No âmbito das instituições museais, o único projeto conhecido a ser referido é o Grupo de Estudos em Curadoria, que o professor e curador Tadeu Chiarelli coordenou no MAM-SP. Criado em 1996, teve duas publicações⁷⁶ sobre o trabalho realizado. Dessa forma, o campo de pesquisa curatorial oferece uma multiplicidade de análises ainda em aberto, fato que encoraja afirmar a pertinência da presente pesquisa.

4.2 DA FORMAÇÃO ACADÊMICA DO CURADOR NO BRASIL E EXTERIOR

De pronto, é imperativo anunciar que muito pouco pode ser discorrido acerca das possibilidades de formação acadêmica em curadoria no Brasil. Aliás, não fossem encontrados três cursos *Lato Sensu* na *Internet*, seria possível enfatizar a total inexistência de titulação na área. Ainda assim, nenhum é dirigido para quem deseja ingressar apenas no universo curatorial de artes, pois todos são oferecidos junto a outras áreas.

Na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo⁷⁷ e nas Faculdades Integradas do Brasil – UniBrasil⁷⁸, em Curitiba, os programas são divididos com Crítica de Arte. E o do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP⁷⁹ agrega o tema Educação em Museu. Em relação a cursos livres, destacam-se os Seminários Semestrais de Curadoria, na Faculdade

⁷⁵ Das pesquisas encontradas, uma das dissertações trata tangencialmente sobre curador. A outra está na bibliografia usada para esse estudo. Disponível em <<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/Pesquisa.do?auto=&tipoPesqAutor=T&assunto=curatorial%2C+curador%2C+curadoria&tipoPesqAssunto=T&ies=&tipoPesqIes=T&nivel=&anoBase=>>>. Acesso dia 22 de abril de 2008

⁷⁶ Ver CHIARELLI, Tadeu. Grupo de Estudos em Curadoria: exposições organizadas em 1998. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999; e Grupo de Estudos sobre Curadoria : Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

⁷⁷ Disponível em <<http://cogea.pucsp.br/curso.php?cod=177808&uni=SP&tip=RE&le=L&ID=11>>. Acesso em 22 de abril de 2008.

⁷⁸ Deve ser mencionado o estranhamento causado ao constatar que o site desta Instituição de Ensino tem domínio comercial. Não fossem os importantes profissionais associados ao corpo docente do curso, não seria equivocado levantar dúvidas sobre a sua qualidade. Disponível em <<http://news.unibrasil.com.br/?p=192>>. Acesso em 22 de abril de 2008.

⁷⁹ Disponível em <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/menuInterno.asp?op=3&idioma=3&ano=2008&mes=1&idCurso=54>>. Acesso em 22 de abril de 2008.

Santa Marcelina, e o Curso Reflexões sobre práticas de curadoria, no novíssimo Espaço de Experimentação nº 343⁸⁰, ambos em São Paulo. Também foram encontradas oficinas⁸¹ em Recife e em São Paulo, sendo algumas ministradas por curadores internacionais famosos no circuito das artes.

No exterior, o quadro de opções para formação em instituições de ensino superior não está tão distante do Brasil. Em 2003 inicia o Curso de Mestrado em Estudos Curatoriais na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Coimbra⁸², em Portugal. Na *Kingston University*⁸³ há o Curso de Mestrado em Curadoria de Design Contemporâneo. Primeiro do gênero, oferece treinamento prático em museus e galerias britânicos e é feito em parceria com o *Design Museum*. Na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, são oferecidos dois cursos de Mestrado e um de Graduação. A *Columbia University*⁸⁴, em parceria com o *Whitney Museum of American Art*, criou o Mestrado em Estudos Curatoriais, com aulas teóricas na Universidade e estágio no Museu por um ano. O Centro para Estudos Curatoriais e Arte na Cultura Contemporânea, da *Bard College*⁸⁵, dispõe de um curso intensivo de Graduação e um Mestrado, ambos com duração de dois anos.

Dos programas de formação encontrados chama atenção o do *Institut National du Patrimoine - INP*⁸⁶, de Paris - França, instituição referência do setor desde 1990 para interessados em obter um Diploma de Conservador de Patrimônio. No entanto, sua perspectiva está afinada com a tradição do curador como profissional ligado ao setor de conservação de acervos em museus, pois no *site* não menciona formação específica para *comissaire d'exposition* em artes visuais. Ao trazer o assunto ao contexto da realidade brasileira, vale lembrar que nem mesmo a regulamentação da profissão de curador existe no

⁸⁰ Espaço aberto em 2007, sob coordenação de Tania Rivitti e Juliana Monachesi. Disponível em <<http://www.eden343.com.br/category/proximas-oficinas/curadoria/>>. Acesso em 22 de abril de 2008.

⁸¹ Disponível em <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/workshops/oficina_martins>. Acesso em 22 de abril de 2008.

⁸² Disponível em <<http://www.fba.ul.pt/faculdadeMenu.asp?idfaculdade=3&idMenuLeft=141>>. Acesso dia 22 de abril de 2008.

⁸³ Disponível em <<http://www.kingston.ac.uk/pgcurating/#modulelist>>. Acesso dia 22 de abril de 2008.

⁸⁴ Tradução do mestrando. Disponível em <http://www.columbia.edu/cu/news/01/12/whitney_curatorial.html>. Acesso dia 22 de abril de 2008.

⁸⁵ Tradução do mestrando. Disponível em <<http://www.bard.edu/ccs/>>. Acesso no dia 22 de abril de 2008.

⁸⁶ Tradução do mestrando. Disponível em <<http://www.inp.fr>>. Acesso no dia 22 de abril de 2008.

País, não sendo encontrado sequer na Classificação Brasileira de Ocupações⁸⁷.

4.3 O PROCESSO FORMATIVO DOS ENTREVISTADOS

No questionário organizado para os curadores, o tema da formação aparece desdobrado em duas perguntas. Uma interroga se houve formação específica para atuar como curador e a outra solicita a opinião acerca do processo formativo desse agente no Brasil. Ainda há uma terceira que investiga as influências que os levaram a desenvolver projetos curatoriais, pergunta que possibilitou a complementação de dados sobre as carreiras. Por fim, é perguntado como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema da arte. O material coletado resulta em um conteúdo que transcende o universo profissional de cada entrevistado, servindo de base para que sejam lançados pressupostos acerca do perfil predominante de curador no País.

Nas entrevistas foi possível averiguar posições divergentes em relação ao processo formativo de curador. Mattar mostra-se desfavorável, o que pode ser visto em sua opinião quando diz que “tenho um pouco de medo de cair nas exigências de formação acadêmica para o caso do curador, assim como acontece no caso do Jornalismo. Não há no mundo curso para curador, mas sim formação a partir do trabalho em instituições, como curador”. Ela conta que foi convidada pela FAAP para dar um curso de curadoria, para o qual declinou por desacreditar nessa formação.

Da mesma forma, Tadeu Chiarelli posiciona-se contrariamente. Na resposta, ele diz da seguinte maneira: “desconfio de cursos de curadoria. No Brasil é uma irresponsabilidade”. Por sua vez, Jailton Moreira, contemporiza. Nas palavras dele, diz que “não acredito na exclusividade de uma construção formal do olhar. A aparente ausência de formação de um curador não é de todo absurda, pois penso que uma parte pode ser desenvolvida com leituras, estudos, etc., mas outra é pelas experiências de vida”.

⁸⁷ Disponível em <<http://www.mtecbo.gov.br/>>. Acesso em 22 de abril de 2008.

Não seria inapropriado evidenciar a demasiada preocupação dos entrevistados em relação à formação para curadores, sobretudo quando há pouco espaço para aqueles que pretendem entrar no circuito artístico com essa ocupação. Nas entrevistas, a questão aparece quando Vera Pellin trata do papel do curador ao dizer “falta espaço de trabalho para jovens curadores. Trabalhos importantes ficam sem espaço quando o curador é jovem. O curador novo também tem dificuldades de viabilizar seus projetos, assim como os artistas”.

Do CCBB-RJ, Mendonça afirma que “deveriam circular mais, o curador deveria ser o formador de novos curadores. Se o curador perder a visão de formar, ele tende a perder seu lugar. Temos é que ampliar seu lugar”. Como foi visto anteriormente, alguns curadores não compartilham dessa opinião.

Durante o período de construção das carreiras dos entrevistados é que foi possível adquirir capital cultural necessário e desenvolver as habilidades de curador. Portanto, a maneira como a trajetória é constituída, influencia na definição do perfil de atuação, o que pôde ser visto no grupo que respondeu ao questionário. Dessa forma, propõe-se uma organização a partir dos exemplos analisados em dois tipos distintos de profissionais: o independente e o institucional, sendo que este se desdobra em acadêmico e museológico.

Dos seis, Angélica de Moraes, Denise Mattar e Jailton Moreira representam o tipo de curador independente; Ronaldo Brito e Tadeu Chiarelli tem perfil acadêmico; e Vitória Daniela Bousso, o tipo institucional. Deles, Moraes⁸⁸, Moreira e Bousso operam basicamente com arte contemporânea; Mattar e Chiarelli com arte moderna e contemporânea; e Brito apenas com moderna.

Frente a essa constatação, será feita uma apresentação dos curadores entrevistados, contemplando o contexto formativo. É de se frisar que, em decorrência da extensa trajetória da maioria deles, opta-se por uma abordagem concisa e centrada nas entrevistas. Nas notas de rodapé constam informações adicionais, quando necessário.

Moraes é graduada em Jornalismo, com Especialização em Artes Visuais, Teoria e Práxis, ambos na PUC/RS, em Porto Alegre. Recentemente,

⁸⁸ Em seu curriculum consta apenas uma única exposição de arte modernista A Mais Completa Tradução, sobre o escultor Victor Brecheret no MAM-SP, em 2004. Na medida em que prevalecem as exposições de arte contemporânea, opta-se por enquadrá-la nesse segmento.

defendeu dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Está radicada em São Paulo desde 1986, produzindo textos críticos para a revista Bravo, Caderno Cultural Mais da Folha de São Paulo e Caderno 2 do Jornal O Estado de S. Paulo. É jornalista cultural e crítica de arte. Sobre sua formação como curadora⁸⁹, conta que as escolhas partem de “três momentos: na infância, no jornalismo e em ver-observar as exposições”. Revela que sua tia era pintora e na infância teve contato estreito com Inah Costa (artista que participou da III e da V Bienal de São Paulo e conviveu com Hélio Oiticica, além de ter feito cursos no MAM). A partir daí, despertou seu interesse pelas artes visuais, e no jornalismo, conforme comenta:

Tive colunas de arte com total liberdade de atuação. No jornalismo, tive acesso a ateliês de artistas; pude entrevistá-los. Em São Paulo, no *Estadão* a partir de 1986, trabalhei mais de uma década e viajei o mundo todo. Acompanho a Bienal de Veneza há uma década; isso me torna uma jornalista que vê exposições internacionais, em Nova Iorque, em feiras de arte como a Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea, que no início era a porta de entrada da arte brasileira no exterior.

A experiência como jornalista determinou a postura de profissional observadora do contexto em que está inserida, resultando na opção de enveredar para o campo curatorial. Sobre o assunto, complementa que:

As curadorias aconteceram quando meu olhar mudou. Passei a querer organizar exposições, comecei a prestar atenção na carpintaria da exposição. Como crítica, analisava as exposições no que estava bom ou ruim; fui autodidata, mas isso tudo me deu infra-estrutura para fazer curadorias. Tornei-me curadora vendo, observando as grandes exposições internacionais como, por exemplo, as de Harald Szeemann, que deu uma virada na Documenta e em Veneza.

Para tratar do enquadramento do curador no atual momento do sistema da arte, Moraes usa de um exemplo que facilita a compreensão desse ator no sistema. Sobre o assunto, traz a seguinte resposta:

⁸⁹ Organizou as seguintes exposições: Regina Silveira, Grafias, no MASP, em 1996; Território Expandido I, II e III, no SESC-Pompéia, em 1999, 2000 e 2001; fez coordenação curatorial, ao lado de Fernando Cochiarella e Daniela Bousso, do primeiro Rumos Visuais Itaú Cultural, em 1999-2000; Arte Política: Isso são Outros 500, no Itaú Cultural, em São Paulo, Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, Dragão do Mar, em Fortaleza, em 2000; Sem Fronteiras no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 2001; foi curadora adjunta da mostra Por que Duchamp?, no Paço das Artes, em São Paulo, 1999; Vasos Comunicantes, de Elida Tessler, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2003; a individual de Alex Flemming no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 2003; Pintura Reencarnada, em 2004 no Paço das Artes, São Paulo; A Mais Completa Tradução, sobre o escultor Victor Brecheret no MAM-SP, em 2004; Trajetória/Trajetórias, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, maio de 2005. Disponível em <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/convidados/angelicamoraes/>>. Acesso em 23 de abril de 2003.

A figura do curador é um sintoma de maturidade de um circuito que se sofisticava e se profissionalizava. Um curador, grosso modo, pode ser comparado a um maestro, diretor de teatro e de cinema. Ninguém discute a necessidade de um diretor, mas um curador tem o seu papel discutido da necessidade.

Já Mattar tem curso de Graduação em Filosofia e Pedagogia na USP, iniciou no meio artístico trabalhando em galeria, foi coordenadora do Museu da Casa Brasileira, entre 1985 e 1987, diretora técnica do MAM-SP, de 1987 a 1989, coordenadora de artes plásticas do MAM-RJ, de 1990 a 1997. De lá para cá, tem atuado como curadora independente em diversas mostras⁹⁰. Sua formação se deve aos onze anos de trabalho no meio institucional, sendo esse o caminho que a levou para a curadoria. Ela diz da seguinte forma: “trabalhei anos com galerias de arte até que recebi o convite para trabalhar no Museu da Casa Brasileira, depois nos MAMs – período que facilitou para que eu enveredasse a uma carreira de curadora independente”.

A curadora revela que foi chamada pela UCAM para dar aula no curso de MBA em Gestão Cultural, do qual integra o corpo docente. A maioria de suas mostras evidencia o campo de trabalho em que obteve treinamento para atuar como curadora, conforme pode ser observado por meio das propostas expositivas predominantemente de resgate histórico. Vem daí a quantidade de mostras de artistas modernistas, das quais se destaca três comemorações de centenários de artistas significativos para a arte brasileira: Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho (premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte) e Ismael Nery – 100 anos – A poética de um mito (premiada pela APCA e ABCA).

As exposições realizadas nos centros culturais pesquisados foram as seguintes: *Ismael Nery – 100 anos – A poética de um mito*, em 2000, e *Surrealismo* (curadora do segmento latino-americano da mostra), em 2001, e *Mary Vieira – O tempo do movimento*, em 2005, todas no CCBB-RJ, *O Preço da Sedução – Do Espartilho ao Silicone*, 2004, e *O Lúdico na Arte*, ambas em 2005 no Itaú Cultural.

⁹⁰ Informações em parte obtidas nas orelhas do livro MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003. O livro foi gentilmente presenteado ao mestrando pela curadora. Entre suas exposições, destacam-se Di Cavalcanti, 1997; Flávio de Carvalho, 1999; Ismael Nery, 2000; Pancetti, o Marinheiro Só, Surrealismo e Uma Viagem com Anita – a festa das cores, todas em 2001; No Tempo dos Modernistas – D. Olívia Penteado, a Senhora das Artes, em 2002; Traço, Humor Cia.; Samson Flexor, Emmanuel Nassar e Paisagens, Paisagens, Paisagens, todas em 2003; O Preço da Sedução – Do Espartilho ao Silicone, em 2004; Mary Vieira – O tempo do movimento e O Lúdico na Arte, ambas em 2005; O Olhar Modernista de JK, 2006; A Criação Hoje, em 2007.

Em seu posicionamento acerca do lugar que ocupa o curador no contexto do sistema, Mattar reafirma que a construção se dá pelas experiências e complementa que:

Hoje há uma profusão de curadores de todos os lados; normalmente o curador é uma figura que tem uma trajetória parecida como a minha. O olho é treinado, aprende-se a pensar e tomar decisões de conjunto, individuais e de equipe. O curador torna-se uma figura que agrega valor. Hoje, as pessoas saem da faculdade e se intitulam curadoras.

Moreira cursou Bacharelado em Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS e cursos livres no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Desde 1993, dirige com Elida Tessler o Torreão, em Porto Alegre, importante espaço de formação, exposição e debate sobre arte contemporânea. Em relação ao processo formativo, Moreira diz que no Programa Rumos 1, do IC, havia *workshops* em que os curadores-coordenadores discutiam diversas questões com os curadores-adjuntos, criando assim um núcleo de formação.

Tal idéia foi incorporada ao Rumos 2 quando estava na condição de curador-coordenador, e outro seminário foi realizado aos novos adjuntos, sendo essa “a formação mais sistemática que experimentei foram esses *workshops*”, revela. E complementa a questão ao dizer que “minhas experiências obtive na vivência, e acredito que curadoria é o desenvolvimento de um olhar, e um olhar não se faz em um *workshop*, mas em experiências de vida. São experiências necessariamente informais”.

Sobre o convite para participar do Rumos, menciona que sua atuação no Torreão motivou Moraes a convidá-lo a assinar um dos três recortes do Rumos 2 – Vertentes da Produção Contemporânea, intitulado *Poéticas da Atitude: o Transitório e o Precário*. Da experiência, surgiu outra que foi o Salão de Joinville, em Santa Catarina. Acerca do papel do curador no sistema, Moreira apresenta um ponto de vista contundente. Diz ele que:

Acho que não existe o curador, mas sim atuações em função das demandas oriundas das instituições e projetos. Tem o curador de instituição, o curador independente, etc... Enfim, são vários tipos de atuação de curadores. Essa figura se cristalizou como uma espécie de mal necessário; difícil pensar o que seria melhor do que isso. Quando se tiraniza ao extremo o poder que se tem em determinados projetos curatoriais, é também difícil pensar em outra forma.

Brito⁹¹ é professor no Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil e no Programa de Pós-Graduação em História Social, ambos na PUC-RJ. Tem uma importante contribuição na formação de do pensamento em torno da História da Arte no Brasil, a exemplo do livro *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, obra de referência do movimento neoconcreto. Sua opinião sobre formação e atuação de curadores merece ser referenciada, pois o curador diz o seguinte:

Conceito muito amplo o de curador. Entendo curadoria como investigação e apresentação de uma poética ou de alguns trabalhos. Curadoria é pensar o conceito da exposição e escolher o trabalho a partir dessas escolhas. Talvez devesse haver uma inteligência da curadoria em que ficassem mais explícitas todas as exigências que hoje em dia são feitas de maneira informal.

Do enquadramento do curador no sistema da arte no Brasil, o curador ironiza ao chamar de “curandoria”. Para ele, “a figura do curador está mais à frente do que a do artista. Ele não é um intérprete da obra, mas a obra é que serve aos desígnios da instituição”.

Chiarelli tem graduação em Educação Artística (1979), Mestrado (1989), Doutorado (1996) e Livre-Docência (2005), todos na USP. Atualmente é chefe do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, onde atua também como docente na Graduação e Pós-Graduação. Entre 1996 e 2000 foi Curador-Chefe do MAM-SP, integrando hoje a equipe de diretores da mesma instituição. É coordenador do Centro de Estudos de Arte & Fotografia e do Grupo de Estudos de Crítica de Arte e Curadoria, ambos no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP⁹².

Ele aponta algumas direções que devem nortear o trabalho curatorial, dizendo com suas palavras que:

⁹¹ Ronaldo Brito deu início a seu trabalho como crítico de arte num período caracterizado pelo “vazio cultural” que sucedeu ao golpe militar de 1964. No *Jornal Opinião*, colaborou na seção cultural do primeiro ao último número (1977). No mesmo período foi um dos editores da revista *Malasartes* e do jornal *A parte do fogo*. Foi o primeiro a escrever sobre o movimento neoconcreto, realizando uma leitura contundente e um dos mais importantes ensaios sobre o tema. O texto foi escrito em 1975 por encomenda de Marcos Marcondes e Luiz Buarque de Holanda, só tendo sido publicado dez anos depois, em 1985 - *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Rio de Janeiro: mec/Funarte, 1985. Coleção Temas e Debates, n. 4. Reeditado em 1999 pela Cosac Naify, na série *Espaços da Arte Brasileira*). A editora Cosac Naify reeditou em 2000, também na série *Espaços da Arte Brasileira* o texto sobre Sergio Camargo em livro com o nome do artista. Como poeta publicou *O mar e a pele* (1977), *Asmas* (1982) e *Quarta do singular* (1989). Disponível em <<http://www.rioartecultura.com/ronaldobritto.htm>>. Acesso em 24 de abril de 2008.

⁹² Texto extraído da Plataforma Lattes. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/4761842752933388>>. Acesso em 25 de abril de 2008.

No Brasil, não vejo o trabalho de curador como uma profissão de configuração fechada, mas um trabalho de transbordamento e difusão de um conhecimento do campo da crítica da história da arte, por outro lado nem todo crítico é curador, mas todo curador tem que ter formação em história da arte e crítica. Curadoria é um trabalho de um estudioso; no meu caso sou pesquisador e professor. Não existe a formação de curador; ele é um crítico, um especialista que tem de saber de produção, de montagem, da prática de exposição.

A influência para desenvolver curadorias está marcada desde a primeira exposição, que por sua vez conduziu a segunda experiência. Em sua resposta, ele dá detalhes:

Eu trabalhava no setor de pesquisa do CCSP e fiz uma exposição em 1985-1986 – pesquisa-dossiê de jovens artistas paulistas. Entrevistei vários artistas – vinte e oito. Nessa produção tinha um assunto muito interessante, que eram artistas que trabalhavam com imagens prontas, *readymade*. Fiz uma comunicação no Comitê de História da Arte em 86, e a Ana Mae Barbosa assistiu e me convidou para fazer uma exposição no MAC-USP – a qual levou o nome de Imagem de Segunda Geração.

Em relação ao papel do curador no atual circuito brasileiro da arte, Chiarelli afirma que:

O curador pode ser um crítico, pode atuar com a reflexão do universo de visualidade de um tempo, ou como prestador de serviço da produção cultural. Eu percebo que existe uma indústria cultural e uma demanda por exposição. Há demanda de exposições pelas instituições, mas o curador precisa usar esses instrumentos para mostrar questões que possam entrar em debate.

Bouso é graduada em Artes Plásticas na FAAP, tem Mestrado na USP (1992) e Doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (2006), sobre artistas nacionais e estrangeiros que trabalham com as novas mídias, e tem o corpo como índice de subjetividade na passagem do século XX para o XIX. Sua trajetória como curadora desponta quando termina a de professora. Ministrava aula de arte contemporânea na FAAP, mas por questões ideológicas acabou demitindo-se. Até aquele momento, sua experiência em curadoria havia sido com a obra do artista do Antonio Rocco em uma exposição na Pinacoteca de São Paulo registrada em catálogo, resultado de uma pesquisa de campo.

Em 1986 teve primeira curadoria independente, no SESC Pompéia, intitulada *São Paulo - Toronto: do singular às afinidades*. Ingressou na Secretaria do Estado da Cultura indo desempenhar atividades no Paço das Artes, entre 1986 e 1987. Nessa Instituição, iniciou um trabalho mais

sistemático de curadoria, oportunidade em que também convidou outros curadores, como Alice Milliet, Agnaldo Faria, Chiarelli. Iran do Espírito Santo fazia a programação visual dos catálogos.

Desde fevereiro de 1997 está na direção do Paço das Artes, momento em que estruturou a equipe de trabalho e o funcionamento do espaço. Vale mencionar sua postura inquieta e investigativa quando inquirida sobre características de sua formação:

A minha formação me dá possibilidade de agregar outras áreas. Vejo-me tendo que pesquisar até psicanálise. Dentro desse percurso híbrido, que sai de um interesse pessoal, e por ter estudado o concretismo, tive de estudar também os movimentos que estiveram ao lado, como o surrealismo e dadaísmo, que são os com que mais me identifiquei. Acredito que exista uma ressonância desses três movimentos na arte contemporânea de forma geral. Descobri isso fazendo curadoria. E um método de pesquisa de campo, usado para pensar e fazer a história da arte.

Bouso demonstra em sua resposta a necessidade de o curador manter-se permanentemente em formação, pois cada curadoria torna-se um desafio que exige buscar em outras áreas de conhecimento o capital cultural necessário ao alcance do sucesso de suas proposições. É, portanto, incorporando novos conhecimentos, inclusive fora do domínio artístico, que se constitui a figura do curador. A ele pode ser exigido compreender a psicanálise, para ficar em um exemplo trazido pela curadora.

Pelo exposto, fica evidenciado que esses curadores atribuem à experimentação o melhor caminho para adquirir suficiente capital cultural até o alcance de distinção no sistema da arte. A maior parte deles teve início de trajetória diretamente em espaços consagrados ou envolvidos em projetos de relevância para o meio artístico. Tal fato manifesta a importância do ambiente institucional como elemento formador do curador, ainda que as relações nem sempre sejam estáveis, já que a maioria atualmente é curador independente. No entanto, deve ser dito que os curadores entrevistados são de uma geração em que o trabalho institucional tinha um tipo de importância no sistema, exceção de Moreira, que entra no cenário curatorial pela via de um projeto expositivo particular.

Outra questão a ser trazida é que dos seis curadores, cinco possuem cursos de pós-graduação e um graduação, bem como todos têm passagem na

docência. A vinculação ao mundo acadêmico pode ser entendida como uma característica da área, que exige dos profissionais de curadoria um conhecimento profundo dos temas ligados ao contexto artístico, dos quais experimentação por si só não oferece.

Por outro lado, a docência pode ser também outra fonte de renda, já que viver única e exclusivamente de curadorias em um país como o Brasil não parece ser possível ainda. No entanto, ao que parece apenas Bousso não atua mais na docência, embora tenha até Doutorado. Os demais são professores, sendo que Moraes ministra cursos eventualmente.

Em relação ao perfil de curador, talvez a proposição da pesquisa possa ser estendida a outros curadores no País. Por exemplo, aqui não existe a figura do conservador de museu como na França, o que impossibilita tipificá-lo. Ainda no contexto internacional, há outros perfis que Olu Oguibe analisa. Além do tradicional curador institucional, o autor apresenta ainda a figura do independente⁹³ ou viajante, do burocrata, do *connaisseur* e do corretor cultural. Vale trazer algumas características de cada um.

O curador independente ou viajante está ligado aquele tipo de profissional que surge em decorrência dos novos espaços e áreas de prática que surgiram junto com a arte contemporânea. Portanto, ele aparece fora do sistema institucional mantendo-se conectado a galerias, museus, coleções, ou mesmo consultor de projetos para instituições. Significa, com isso, que o curador pode atuar sem vinculação institucional permanente, ainda que dependa da instituição para tornar viável seu projeto.

Na proposição se depreende que os burocratas e institucionais estão muito próximos e podem ser comparados com alguns casos brasileiros. Diz Oguibe (2004, p. 8) que o curador burocrata “é fiel a dois fatores principais: primeiro, à instituição empregadora; segundo, à arte, a qual define a área de especialização e devoção”. Ele fala também em terceiro fator, que é o público. Este, por ser composto por uma gama diversificada, influencia nas decisões da instituição e das curadorias, já que é preciso atender aos interesses dos patrocinadores e diferentes clientes. A responsabilidade modesta, segundo ele,

⁹³ No texto, consta a tradução para independent or roving curator como independente ou viajante. Cabe mencionar que roving também pode ser traduzido como sem ter um lugar particular para o qual se intenciona ir. Tradução do mestrando.

de estabelecer conexões entre os artistas e o público se constitui no "fardo da curadoria", aliás, título do texto que apresenta a estratificação.

Diz o autor que o curador *connaisseur* "monta um conjunto de obras conforme seus interesses e dedica-se obstinadamente a trazer-lhe visibilidade e publicidade a qualquer custo." (OGUIBE, *op. cit.*, 9). Esse tipo de curador é colecionador e apaixonado pelas obras de quem eleger para trabalhar, possui muito conhecimento e considera sua função a redefinição do gosto contemporâneo.

Por sua vez, o corretor cultural tem um profundo conhecimento em arte, como o *connaisseur*, e usa-o para intermediar artistas que não possuem acesso a colecionadores, diretores de museus e galeristas. Ele tem, segundo Oguiibe, "o instinto do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo" (*op. cit.*, p. 12). A diferença fundamental entre os dois é que o curador corretor cultural não cria vínculos com a obra, pois a vê como objeto de comércio.

No panorama brasileiro, essas diferentes categorizações se misturam pelo fato de o País não estar afinado com o alto mercado de arte, aquisições para poderosos colecionadores e museus importantes dos países de economia avançada. Mas curadores, sem dúvida, influenciam na construção do gosto pela arte e na distinção do artista, como o *connaisseur* e corretor cultural eles exercem importante influência na cotação da obras.

4.4 A ESTRUTURA DAS EXPOSIÇÕES: A PESQUISA COMO FUNDAMENTAÇÃO

Uma questão recorrente entre os entrevistados diz respeito à pesquisa, prática a qual todos se dedicam. Fica evidenciado que a atividade investigativa está intrinsecamente ligada ao trabalho dos curadores e à sua formação, por conseguinte, à escolha das abordagens e definições estruturais das mostras. A pesquisa acontece independentemente de o curador ter ou não vínculo em instituições de ensino ou museológicas, e decorre de diferentes meios manejados, muitas vezes, ao mesmo tempo.

O atento e criterioso acompanhamento do artista em seu atelier e a observação minuciosa das exposições em várias partes do mundo, sobretudo da museografia e do catálogo, são práticas correntes que servem aos curadores como lapidação e treinamento do olhar. Além disso, a leitura farta de bibliografia especializada, necessariamente em outros idiomas, e o exercício constante da escrita, por meio de críticas ou apresentação de suas propostas curatoriais, são ações que aprimoram as habilidades do curador. No entanto, é na prática da organização de exposições que ele adquire os conhecimentos primordiais ao desenvolvimento de suas funções.

A partir das considerações dos entrevistados, propõem-se dois eixos investigativos a partir dos quais os curadores concebem suas mostras: a pesquisa acadêmica convencional, mais ligada ao conteúdo histórico, e a pesquisa de campo, procedimento de observação da produção emergente para inscrever a arte contemporânea na história.

Mais ligada ao primeiro eixo investigativo, Mattar estrutura a maioria de suas exposições em bases históricas com viés poético. Pelo depoimento da curadora, percebe-se o caráter revisionista dos discursos dominantes na história da arte. Nas três mostras que lhe renderam prêmios atribuídos por importantes associações de críticos de arte fica evidenciado esse critério. Sobre essas mostras, conta ela que:

Em 1997, fiz o centenário do Di Cavalcanti, porque há tempos não havia exposições dele. Em 99, era o centenário de Flávio de Carvalho e, em 2000, o de Ismael Nery – uma trilogia dos centenários e de artistas que precisavam ser resgatados. O Di Cavalcanti estava inserido no modernismo, e por conta de problemas jurídicos e das obras do final de sua carreira, que teve trabalhos ruins, criou-se uma crítica generalizada e negativa sobre todo o seu trabalho. Flávio de Carvalho estava esquecido, às margens do modernismo, pois nunca teve a postura correta que se esperava; sempre foi um transgressor e contestador. Era um dadaísta e surrealista em sua essência. O Ismael Nery ficou esquecido, e pode-se dizer que, para ele, nacionalidade não fazia o mais minúsculo sentido. A questão do Ismael Nery é que a arte tem de abolir o espaço e o tempo.

Por sua vez, Ronaldo Brito afirma:

No meu caso, as curadorias são sempre uma extensão das minhas escolhas críticas e estão marcadas, não por mediação com o público, mas por investigação com os trabalhos artísticos. As curadorias que fiz são uma extensão do meu contato com as obras. Essas exposições são extensões do meu envolvimento crítico, do meu trabalho de pesquisa, diferente de uma curadoria que se associa ao lugar. Não me vejo

fazendo curadoria de artista que não acompanho ou pelo qual não tenho interesse.

Ainda complementa que suas escolhas são por “curadorias autorias e independentes. Ao mesmo tempo em que faço distinção entre crítica e curadoria, tanto que nas duas exposições⁹⁴ escrevi pequenos textos e chamei críticos para se responsabilizarem por textos mais densos”. Destaca ainda que o exercício da curadoria é influenciado pelos “meus interesses críticos. Jamais seria curador de um lugar. Fiz três curadorias em três anos”.

Pode-se perceber aqui uma espécie de deslocamento entre os papéis do crítico e do curador evidenciado no caso do entrevistado. A curadoria acaba sendo uma decorrência da atividade de crítica, quando não é ela mesma – a curadoria, uma nova possibilidade de propor uma crítica ao trabalho artístico.

Chiarelli, como Brito, faz suas proposições curatoriais a partir de seu processo de pesquisa, conforme explica usando o exemplo da exposição de Fulvio Pennachi. Diz ele que “a família fez contato comigo e ele estava no meu interesse de estudo sobre o retorno à ordem na arte brasileira. Tem um projeto do Lasar Segal, dentro da minha preocupação da problemática do modernismo. Com a arte contemporânea é diferente”.

No entanto, quando o tema é arte contemporânea prepondera a observação como fator determinante de suas escolhas. Diz que “as exposições surgem a partir de uma evidência, de uma questão da produção que me mobiliza para desenvolver um projeto”. E ainda complementa o assunto afirmando que:

Da minha prática, percebo uma questão na cena contemporânea através de visitas a exposições e galerias; estabeleço o projeto a partir de cinco artistas que me interessam e que estejam trabalhando em sintonia, convido outros artistas que estejam trabalhando em consonância com os primeiros. Exemplo é o Walmor Correa⁹⁵, ampliou o conceito de coleção; ele esteve para ampliar o conceito de coleção e apropriação na arte brasileira.

Nota-se que Chiarelli, pela sua atuação com arte moderna e contemporânea, acaba se valendo dos dois tipos de investigação como base de suas exposições. Concorre também o fato de o entrevistado ser docente do

⁹⁴ Aqui se refere Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro e Eduardo Sued – A Experiência da Pintura, no CCBB.

⁹⁵ O artista participou da exposição Apropriações Coleções no Santander Cultural, de Porto Alegre, em 2002, após contato intermediado pelo mestrando entre o curador e o artista.

Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, o que implica a obrigatoriedade de se manter vinculado ao contexto da pesquisa como meio de avaliação para as agências de fomento de pesquisa.

Afeta ao eixo de observação, Moraes explica como acontecem suas exposições:

Às vezes fico três anos pensando e pesquisando uma exposição; deixo-a redondinha para não precisar mexer. Talvez pela minha formação de jornalista, fico aberta às coisas que acontecem ao meu redor. Em *Território Expandido*, busquei em Rosalind Krauss a expansão da escultura. Os fenômenos nascem da arte e eu os trago para as exposições. Acredito que é preciso observar.

A entrevistada aponta duas questões importantes. A primeira diz respeito ao tempo que leva para conceber suas mostras. Sabe-se que muitas instituições solicitam exposições a curadores de uma hora para outra, como menciona Cypriano na citação do capítulo anterior. Apenas para lembrar, o jornalista diz que o CCBB pode aprovar um projeto de um ano para outro ou em cima da hora. A segunda questão colocada por Moraes diz respeito a sua atuação investigativa, que tem bases na observação de campo e no conteúdo teórico, o que possibilita a definição metodológica de trabalho.

Sobre o trabalho do artista, a curadora revela o procedimento que determina sua postura e a maneira como concebe suas mostras. Ela afirma que:

São eles, os artistas, que pautam a minha percepção do que vai me orientar nas curadorias. Nesse sentido, preciso entender o processo do artista. Sou interessada na crítica genética, que vai buscar na origem de sua formação, da sua linguagem autoral. Também há as predileções que vêm pela própria obra; Daniel Acosta é um artista que acompanho. É um dos mais importantes, pois subverte a questão da base e da obra na escultura, como a obra que está na exposição Primeira Pessoa, no Itaú Cultural⁹⁶.

Ao evidenciar o artista, a curadora mostra a necessária associação entre esses atores do campo como subsídio do processo investigativo, contribuindo para o trabalho de ambos. Aqui ela aponta para uma questão que será tratada a seguir, mas vale trazê-la, que é uma espécie de beligerância entre artistas e curadores. Ao se posicionar pautada pelo artista, Moraes desmistifica tal idéia e propõe um caminho baseado na relação de contato próximo do curador com o processo criativo.

⁹⁶ A exposição esteve de novembro de 2006 a janeiro 2007 no Itaú Cultural, com curadoria de Agnaldo Farias.

Na continuidade, a curadora complementa a maneira como acontecem suas propostas curatoriais:

São estabelecidos a partir de um projeto curatorial ou na observação da obra de um artista. São esses os fatores que me levam a propor uma exposição. Observo a cena. O artista é minha bússola. Tenho uma sensação de pertencimento no meio das artes; grosso modo, podemos dividir as pessoas em dois grupos: os que têm paixão pelo que fazem e os que têm prazer pelo poder do que fazem. Minha relação é afetiva, minha relação passa antes pela emoção.

De fato, o trabalho realizado no IC como curadora-coordenadora do mapeamento da primeira edição do Rumos Artes Visuais, atesta sua orientação calcada na investigação, na observação do processo e do meio artístico. Em seu texto no livro-catálogo⁹⁷ do evento do IC fica demonstrado o resultado de suas andanças e a percepção da realidade cultural do País. Das principais diretrizes até a conclusão, Moraes demonstra de maneira arguta como a produção da arte está associada ao contexto sociocultural ao qual se vincula.

Bouso diz que os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras têm por base a “qualidade dos trabalhos que estou vendo e dos que vi; olho para os outros já realizados também. Converso muito com artistas para saber sobre sua atuação e as minhas perspectivas. A aposta que faço é na trajetória; vejo a atitude do artista”. A curadora esclarece que suas curadorias têm por base a pesquisa de campo, em visitas a exposições no Brasil e exterior, além das galerias e ateliers. Segundo suas palavras:

Mesmo que eu não conheça determinado artista, tento ver como faz para expor sua obra, e de que modo são administradas as questões financeiras. Uma curadoria é formada por um conjunto de obras que vi; às vezes, leva três anos. Busco questões como cidade, urbanidade, tempo em obras que trabalham o excesso, os deslocamentos. Associado ao trabalho de ver exposições e mostras, leio muitos textos teóricos e de curadores. Vou fazendo minhas andanças. Minha atividade é experimental; fico em gestação com muitas exposições na cabeça. Daqui a pouco o conceito fecha. Se for exposição para fazer rapidamente, já digo que não vai ter conceito. Para ter um, preciso de tempo.

Em alguns casos, para Mattar a pesquisa de campo é um fator importante para desencadear o processo curatorial, e sua experiência na mostra sobre Emmanuel Nassar exemplifica essa preocupação. Ela diz que foi

⁹⁷ Mais informações ver Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000. Apresentação: Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da UNESP, 2000. Catálogo generosamente oferecido pela curadora ao mestrando.

participar do Júri do Arte Belém e lá acabou “indo ao ateliê do Emmanuel Nassar, quando pude ver muito de sua produção toda reunida; tive um olhar do conjunto de sua produção. A partir daí, segui para uma curadoria que mostrasse esse conjunto”. Os artistas contemporâneos encontrados na pesquisa não constam em suas curadorias, o que é aceitável face à predominância de mostras modernistas que realiza.

Assim como Moraes, Bousso e Brito falam que o tempo é condição *sine qua non* para amadurecer sua proposta curatorial, pois o conceito nem sempre é o norteador do trabalho investigativo. Sobre convites para exposições rápidas, Bousso deixa claro que não há possibilidade de realizar uma proposta com conteúdo.

Uma questão levantada por Moraes, Bousso e Chiarelli merece menção, que é eixo investigativo no caso da arte contemporânea calcado na observação. Conforme entrevista a um professor e curador⁹⁸ a respeito da crise que paira na arte contemporânea, Gonçalves (*op. cit.*, 113) cita que “é uma crise conceitual que acaba se repetindo em outras partes do sistema da arte”. Nesse sentido, o “curador surge como aquele que vai tentar estabelecer um sentido para esse processo de esfacelamento total de tendências, esse esfacelamento pulverizado”.

A constatação transcrita invoca as possibilidades do curador construir um discurso capaz de ser detectado pelo olhar do público, despertando assim seu posicionamento crítico sobre assuntos relativos à arte e à sociedade. Na exposição está o princípio criativo facilitador desse processo, que dependendo do modo atribuído à sua estrutura pode se revelar em um importante instrumento de transformação social, mesmo que prevaleça o ideário que distancia a arte das questões mais urgentes da vida.

4.5 QUAL É SUA OPINIÃO SOBRE A FIGURA DO CURADOR?

A pergunta que abre o presente subitem consta no questionário dos gestores das plataformas culturais, dos produtores culturais e dos artistas entrevistados.

⁹⁸ A referência que aparece ao entrevistado são as iniciais do nome, TC.

O resultado obtido é um significativo apanhado das impressões que demais atores têm acerca da presença do curador no campo de ação. Aos gestores e produtores, o teor exato da pergunta considera qual é (ou qual deveria ser) o papel do curador na circulação de artistas plásticos e suas obras no País.

O superintendente do IC, Eduardo Saron, evidencia que o curador “é fundamental para construir novos recortes. Estabelecer diálogo das artes visuais com o público”. Na continuidade de sua resposta surge a palavra seduzir, termo que carrega certo comprometimento do *marketing* com os eventos artísticos. Conforme diz, o curador “tem o papel de seduzir, provocar e interagir com o público para aprofundar esse movimento que é a arte contemporânea”. E complementa apontando perspectivas que motivaram a implantação do Programa Rumos, ao dizer que o curador “trabalha também na formação de público e criação de novos espaços para artistas”.

Dentre os produtores, Pellin corrobora com essa posição e avança na resposta ao trazer a importância da pesquisa no processo de formação de público. Ela diz da seguinte forma, “o curador sério é aquele que faz pesquisa, o estudioso. Considero fundamental o público tomar contato com as pesquisas dos curadores, pois é o conhecimento deles que está sendo passado para o público. É sempre uma oportunidade de difundir e adquirir conhecimento”.

Ribeiro, por sua vez, aponta um tema pertinente. Diz ela que em seu “entendimento, o curador no contexto da produção é um artista a mais”. Sem dúvida é uma posição que suscita polêmica, pois o trabalho expográfico muitas vezes é reservado ao curador, que além de pesquisar as obras ainda determina qual seu lugar no espaço expositivo. Além dos critérios adotados na distribuição influenciarem na fruição do espectador, a harmonia do conjunto dos trabalhos revela a sensibilidade do curador. Ele precisa saber provocar questionamentos no espectador, instigando-o a buscar referências na exposição, ou em outras fontes, sobre o conteúdo da mostra.

Outro ponto levantado pela produtora é a relação administrativa entre curadoria e produção, pois diz ela que “é este profissional que vai fornecer as linhas conceituais, os textos que o produtor precisa, o conteúdo. Ele tem que dar conteúdo para poder fazer a estratégia traçada”. Da mesma forma, Coutinho se posiciona sobre essa relação profissional e, ainda, enfatiza que

escolhe o curador em função de sua presteza para cumprir o planejamento do projeto. Em suas palavras, diz o produtor que:

Não costumo trabalhar com curadores que não cumprem seus compromissos de datas, textos, etc., pois entendo que o trabalho com estética pressupõe ter prazer no que se faz e sem esse sentimento não é possível realizar um bom trabalho.

Coutinho é um dos que atribui ao momento o reinado dos curadores e levanta as dificuldades em entender a problematização proposta pelo agente. No entanto, o produtor pontua que tipo de profissional convida para assinar a curadoria dos projetos que executa. Diz ele da seguinte forma:

Acredito que o bom curador é aquele que faz o que deve ser feito: pensar na obra do artista. Há curadores que pensam na sua tese apenas, e há curadores que fazem teses para seus colegas e não raramente os colegas não entendem o que eles querem dizer. Eu sempre convido o curador, mas antes converso com o artista para saber sua opinião.

Não custa lembrar da exposição *Os Imateriais* de Lyotard, que serve como ilustração dessa problemática. Coelho Neto aponta o *jeu de mots* que o filósofo faz ao usar expressões e construções de frases de tamanha complexidade, levando o espectador a atribuir a sua ignorância ao não entendimento da proposição.

Deve ser ressaltado que na resposta do produtor fica claro quem encabeça o projeto expositivo. Coutinho mostra ser ele o mentor ou idealizador do projeto, assim como Pellin. A produtora também afirma ser ela quem convida o curador, e oferece a seguinte resposta:

Nunca assinei como curadora, mas sim como produtora. Acho que o termo foi desgastado nos últimos tempos, e para qualquer projeto se usa esse nome. Eu costumo chamar especialistas, como professores de arte, críticos e teóricos para escrever textos que fundamentam os trabalhos das exposições, sem com isso haver a necessidade de um curador. Em algumas oportunidades, o artista é quem quer fazer a seleção dos trabalhos a serem mostrados ao público, nesse caso o texto ajuda na compreensão da proposta.

Nos casos em que o produtor convida o curador, é possível que o processo investigativo apontado no subitem anterior não ocorra, a menos que haja um entendimento entre as partes e seja estipulado um período capaz de absorver a pesquisa. Acredita-se que, ao contrário, e dependendo do caso, o curador deve apenas assinar a curadoria da mostra.

Por outro lado, Pellin não concorda com a hegemonia do curador no sistema e se posiciona em relação aos problemas decorrentes dessa situação. Ela fala que:

Não concordo com a demasiada importância a curadores no Sistema da Arte, pois gera uma concentração em certos curadores e falta espaço de trabalho para jovens curadores. Trabalhos importantes ficam sem espaço quando o curador é jovem. O curador novo também tem dificuldades de viabilizar seus projetos, assim como os artistas.

De forma sucinta e muito perspicaz, Henrique Siqueira propõe uma conceituação e estabelece diferenças entre as posturas dos curadores. Diz ele que o papel do curador “refere-se à concepção da idéia, bem diferente do crítico e do historiador que atua como curador, ao se referir à sistematização da arte no contexto da história da arte”.

Tomando a citação de Siqueira para pensar sobre os entrevistados, pode-se dizer que os curadores acadêmicos estão mais próximos da descrição feita pelo produtor. Sendo assim, Brito, Chiarelli e Mattar são exemplos de curadores que atuam como crítico e historiador, ficando Moraes e Bousso preponderantemente como propositoras de idéias. Vale comentar que essas categorias não são estanques, podendo um curador acadêmico atuar na concepção de idéias, como é o caso de Chiarelli e Mattar em algumas de suas exposições.

Por fim, ao revelar sua opinião, Maria Ignez Franco, da Expomus, oferece uma síntese pertinente do que deve ou não ser das atribuições do curador, ao dizer que:

O papel do curador é o de detectar os valores artísticos no panorama nacional, de forma isenta e profissional, atuando como elemento de validação de competências, apresentando o artista e sua obra ao cenário nacional e internacional. Não é papel do curador colaborar com o mercado de arte ou ser conivente com ele, usar dos recursos de projetos para se beneficiar pessoalmente ou se aproveitar da relação estabelecida com os artistas para constituir coleções próprias ou de clientes.

Para os artistas, o leque de questões ultrapassa os limites do papel do curador. Em número de quatro, as perguntas solicitam mais do que impressões, chegando mesmo a constituir uma avaliação do agente baseado nas experiências dos artistas. Nesse sentido, além do papel do curador no sistema da arte e da sua relação com o curador das exposições em que

estiveram presentes, é perguntado se a obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição; se a museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra; e, por fim, se esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio? Para facilitar a compreensão das respostas, opta-se por juntá-las pergunta a pergunta.

Sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador das exposições em que estiveram presentes, Caio Reiszewitz e Cássio Vasconcellos respondem, respectivamente, “muito boa. Eles precisam dos artistas e os artistas deles” e “acho importantíssimo o papel do curador”, o que expressa uma postura. David Cury, no entanto, é contundente ao apresentar um ponto de vista radical contra a hegemonia dos curadores. Diz ele que:

Hegemonias de qualquer espécie são indesejáveis porque levam ao totalitarismo. Vivemos a era dos curadores. São déspotas esclarecidos, e artistas não observados por eles passam a ‘valer’ muito pouco ou inexistir. Esse desequilíbrio de forças – entre artista e curador – é nocivo, fatal até, ao debate cultural.

Bruno de Carvalho ironiza e diz que o “o curador propõe interlocuções. Eu crio, ou não, interlocução com o curador da exposição”.

Como pode ser visto, na opinião de Cury e Carvalho fica evidenciado uma animosidade dos artistas para com a figura do curador. Nesse sentido, é de se mencionar que a figura tirânica no sistema na modernidade era o marchand, odiado pelo artistas. No contemporâneo, parece ser o curador a assumir esse papel, percebendo-se isso pelo comentário de Oguibe quando diz que “...à medida em que os acadêmicos e críticos se tornaram menos influentes nas decisões sobre o destino da carreira do artista [...] curador começou cada vez mais a definir a natureza e a direção do gosto na arte contemporânea – tanto assim que, na virada para o século XXI, o curador passa então a representar a figura mais temida e talvez mais odiada da arte contemporânea”. (op. cit., p. 7).

Também vale lembrar a frase do político Jayme Leirner sobre o assunto ao dizer que “na próxima encarnação quero ser curador. Governador todo mundo contesta, o povo reclama, briga, implica. Agora, curador?, o mundo inteiro respeita.”⁹⁹

⁹⁹ Jayme Leirner in Revista Arte&Informação. São Paulo, Editora Ar De Paris, Ano I, nº 2, agosto de 2002, p. 39.

Por outro lado, a resposta de Moraes aponta o que está por trás desse estado de beligerância que se instalou entre artistas e curadores, em determinadas situações. A curadora diz que:

Não vejo problema em um artista fazer curadoria e texto crítico, mas a questão é o sectarismo de certos artistas que, pela pouca experiência, entendem um curador como um inimigo. O verdadeiro inimigo do artista plástico é a censura econômica, que estabelece como os centros culturais mantidos por bancos devem administrar. Quando o artista faz um discurso contrário ao curador isso é ruim, pois estamos todos no mesmo caminho.

Jorge Menna Barreto reclama da questão ser genérica e afirma não saber sobre a figura do curador. Contraditoriamente, expõe uma opinião extremamente clara e revela seus interesses no trabalho curatorial, chegando inclusive a exemplificar tipos de curadores. Responde ele da seguinte forma:

Conheço diferentes tipos de curadores, e cada um atua de uma forma muito particular. O que temos visto, no entanto, é um crescimento notável de seu poder e visibilidade. Há algumas pessoas que dizem que estamos vivendo o “curadorismo”, assim como já vivemos o expressionismo, o abstracionismo, etc., o que não deixa de ser engraçado. De qualquer forma, acho que alguns trabalhos curatoriais são muito interessantes, e me interessam muito pela produção textual de alguns curadores. Paulo Reis, por exemplo, é um curador-professor da Universidade Federal do Paraná. Assim, não é um curador “em tempo integral”, e tem uma trajetória híbrida que julgo muito interessante. Os curadores-curadores, em tempo integral, talvez me interessem menos.

Em relação à afirmação do artista, parece que a figura do curador-curador, que trabalha em tempo integral, não parece ser possível ainda no Brasil. Acredita-se que as condições atuais do sistema da arte ainda não são favoráveis para esse tipo de profissional. Coutinho diz acreditar que “atualmente têm muito mais curadores no mercado do que produtores captando patrocínio para projetos curatoriais.” Tal opinião indica que o mercado ainda não está preparado para absorver essa idéia de curador por tempo integral.

Para Marilá Dardot, o curador pode ter vários papéis, de bom interlocutor ou mesmo déspota. Em sua experiência no Rumos, afirma ela que “havia a proposta também de formação de jovens curadores, e houve alguns diálogos interessantes”. Já em Uma Geração em Trânsito, diz a artista que “a relação foi muito distante, dando-se apenas na hora da escolha dos trabalhos”.

A posição de Dardot esclarece o ponto de vista colocado por Siqueira anteriormente, que diz respeito ao curador ser o propositor da idéia. E vai além

exemplificando como pode acontecer a relação entre artista e curador nesse tipo de trabalho.

Por fim, Matheus Rocha Pitta qualifica os curadores como gerentes. E completa dizendo que “poucos são realmente produtores de capital cultural. Basta dar uma olhada na produção de livros de crítica de arte no Brasil”.

Ainda que o artista tenha razão em sua fala, é preciso destacar que eventualmente a instituição estabelece prazos de entrega de textos impossíveis de conterem uma reflexão mais aprofundada do curador sobre o que está propondo. Aqui vale lembrar da posição da curadora Bousso, que disse não ter conceito em suas exposições feitas com muita rapidez.

Sobre questões referentes à consonância entre obra e proposta curatorial da exposição, Carvalho afirma não se interessar “em avaliar este tipo de eficácia”. Reisewitz diz que “sempre procuro estar afinado com a proposta”. Vasconcellos e Dardot dizem que “sim”. Cury rebate a questão aos curadores e complementa em tom filosófico:

Penso que uma curadoria é toda a vontade de um sujeito (o curador) de fazer uso de determinadas obras para ilustrar uma hipótese acerca da arte. E um trabalho de arte é toda a rejeição de um sujeito (o artista) em se prestar a uma percepção (de mundo, vida ou arte) que não seja a sua.

Menna Barreto afirma e explica que sua participação em exposições está condicionada à proposta curatorial, dada a especificidade de seus trabalhos. Diz ele que “tenho trabalhado em muitas exposições a partir de projetos específicos para os espaços e molduras curatoriais das exposições”.

Rocha Pitta expõe que não sabe.

Quanto à consonância entre proposta museográfica e conceito da obra, e conceito da obra com o espaço arquitetônico do prédio, Carvalho detalha bem sua posição, já que seu trabalho depende fundamentalmente da museografia. Diz ele que:

De maneira geral sempre tenho o trabalho montado nas melhores condições possíveis, o que é absolutamente necessário ao se executar propostas de videoinstalação. Durante o Rumos 2 houve três montagens da videoinstalação V.E.S.A. [...]. A primeira foi impecável, com um acompanhamento muito próximo da equipe de museografia, arquitetura e montagem [...]. Na segunda exibição houve o critério de juntar os trabalhos que emitiam som, uma vez que os trabalhos sem som deveriam continuar assim. Em teoria, esse critério fez muito

sentido. Não houve, nessa segunda empreitada, o acompanhamento da montagem por artistas que não residissem em São Paulo. Quando cheguei na cidade, com o tal canto dos trabalhos sonoros levantado, percebi que a vídeoinstalação não contava com o isolamento acústico adequado para os vizinhos assim como para o próprio trabalho. Resultado: o denominador comum foi colocar os volumes numa equalização baixa, insatisfatória para os trabalhos sonoros. Hoje não teria dúvidas em cancelar a exibição da minha proposta.

Reisewitz, Vasconcellos e Dardot dizem apenas que “sim”. Cury acredita que não e complementa ao dizer que:

Artista contemporâneo busca atacar a “moldura” museológica, escapar dos efeitos estetizantes da arquitetura de galerias e de museus modernos. Uma das obrigações do trabalho de arte contemporânea é não se deixar domesticar pelo lugar de exibição. Ao contrário, ele precisa dobrá-lo, subvertê-lo, deslocá-lo até.

Menna Barreto diz que “em alguns momentos sim, em outros não. Em geral, são decisões que foram tomadas muito às pressas “[...] para se realizar um projeto mais cuidadoso que levasse a expografia em conta de uma forma mais responsável.” Rocha Pitta responde simplesmente “no IC não”.

Embora tenha aparecido em algumas respostas, é importante ressaltar o caráter antagônico das impressões sobre o ideário em torno do curador. O fato de os curadores influenciarem na carreira dos artistas conduz a uma idéia de polarização entre esses atores, sobretudo quando há interesses por trás da curadoria (um curador pode beneficiar determinado artista em função das predileções de um diretor de instituição ou mesmo um colecionador). O que fica exacerbado na opinião dos artistas pouco se percebe na dos produtores. No entanto, entre curadores e produtores isso já aparece, pois interesses econômicos determinam a oposição. No entanto, não se constata esse tipo de situação de oposição nos gestores.

Parece que a posição de Moraes, de que todos estão no mesmo caminho não é compartilhado pela maioria. Quando a curadora diz “o maior inimigo é a censura econômica”, está sendo colocado quem determina as regras e estabelece o tipo de relação possível na estrutura do sistema. Redundante dizer, mas os discursos ora defensivos ora ofensivos apenas agravam a tensão no campo e contribuem para impedir um ponto de equilíbrio entre os diferentes interesses.

Vive-se em regime de comunicação, e o evento é a circunstância predominante e inevitável, cabendo, então, refletir como estar no meio se valendo dele, embora em posição de confronto. Ainda que seja extremamente arriscado mencionar a falta de dados, tem-se impressão de que a perspectiva brasileira não ultrapassa o protocolo exigido ao cumprimento das agendas dos espaços expositivos, ficando os atores à mercê das exigências administrativas das instituições culturais.

4.6 CURADORES ENTREVISTADOS E SUAS RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

As análises de Cauquelin e Oguibe se concentram em uma mesma questão: a função do curador no sistema. A autora classifica em cinco níveis os efeitos da comunicação para o registro do mercado de arte contemporâneo: os produtores, os níveis de produção, a encomenda, os auxiliares de produção e os artistas-criadores. Na França, o termo produtor é associado ao financiador da produção artística, o investidor. Nesse caso, a autora está se referindo aos diretores de grandes museus internacionais, importantes *marchands*-galeristas e *experts*. Níveis de produção está afeto à hierarquização do ambiente e às possíveis conexões nele. A encomenda é o pedido de obras a artistas importantes, feito por grandes museus internacionais. Os artistas-criadores é o indivíduo que trabalha com arte, ou seja, o artista.

Os auxiliares da produção, por sua vez, é o que melhor se enquadra à figura do curador. Para a autora, o sistema de comunicação articulado à rede é contraditório, pois se por um lado exige profissionalismo e especialização dos atores, por outro lado, os papéis não são individuais, podendo um curador ser ao mesmo tempo aquele que escreve o prefácio de catálogos ou a gestão do evento, ou ainda compra ou troca obras de arte. Já para Oguibe, a figura do curador deve ter habilidade para o tratamento de assuntos empresariais, pois é preciso ter “o domínio das idiossincrasias atuais do jogo cultural global” (op. cit., p. 8).

Tais pressupostos ajudam a pensar como se estabelecem as relações dos curadores com as instituições culturais e a sua conseqüente postura. Os entrevistados transitam em diferentes plataformas de divulgação da produção

artística, sendo inevitável abordar suas opiniões sobre outros contextos que não apenas o das instituições analisadas. Mesmo assim, o esforço é de explorar de forma mais aprofundada as considerações sobre o CCBB-RJ e o IC.

Algumas questões pertinentes a esse subitem já apareceram ao longo da pesquisa, mas repeti-los aqui tem por intenção ampliar o debate sobre o assunto com outras opiniões. Por exemplo, o tema sobre a influência do *marketing* no conceito curatorial foi tratado anteriormente quando Moraes citou sua passagem no Santander Cultural. Já na opinião de Bousso, “tento fazer um *mix*: dar retorno ao patrocinador, mas nunca deixar a exposição voltada só para isso”. No entanto, ela não chega a oferecer exemplos de mostras em que esse fato se evidencia.

O caso Márcia X, que já apareceu no capítulo anterior, quando foi dito que as responsabilidades recaíram sobre Chiarelli, Moraes é contundente e diz que para ela o CCBB-RJ:

Pode ser entendido em dois momentos: no primeiro, que vai da sua fundação até o caso Márcia X, e, no segundo, do caso Márcia X para frente. É muito grave uma instituição exercer censura sobre a produção cultural, especialmente num governo supostamente democrático. Sabe-se que essa censura partiu da alta direção do Banco e não da direção do CCBB. O Banco do Brasil pecou por não dar autonomia ao seu centro cultural e sobrepor-se a ele.

Mattar aponta para o que está por trás do caso Márcia X e tem determinado a condução dos CCBBs. Ela fala que eles têm “em comum a dependência das decisões do Banco do Brasil. A autonomia varia conforme a diretoria do Banco. Atualmente, a diretoria não dá autonomia nenhuma aos centros culturais, mas já houve momentos em que os CCBBs tiveram mais independência.” Nota-se que apesar da aparente assimetria desses assuntos, está contido no seu cerne o valor da imagem dos centros culturais, para o qual é destinado grande parte dos recursos.

Outra questão debatida diz respeito à posição de Mattar como produtora cultural, que por sua vez pode ser exemplo da proposição de Cauquelin e Oguibe quanto ao profissionalismo e maleabilidade dos papéis no campo. De fato, as exigências nas instituições são crescentes e têm gerado efeitos nas regras que orientam os espaços culturais, sobretudo quando estão em jogo as

questões mercadológicas. Nesse sentido, opinião de Mattar sobre o CCBB demonstra bem esse fato. Diz ela que:

A qualidade das exposições tem se modificado por conta das exigências do Banco. Hoje o Banco do Brasil quer muito público, e isso faz ruir um espaço que o CCBB tinha que era o dos jovens artistas, e mesmo o das exposições de artistas históricos brasileiros que não traziam tanto público.

Em 2006, o Banco do Brasil ficou em décimo lugar no *ranking* de investimentos em mídia. Foram 333,90 milhões de reais considerando que no ano anterior o CCBB-RJ teve orçamento de 25 milhões, o que equivale a menos de 10% do total de gastos do BB em seu principal centro cultural.¹⁰⁰ Essa informação foi trazida para ilustrar com cifras a opinião da curadora e contrabalançar com o índice que o MinC destinou ao Programa Monumenta, principal projeto de recuperação do patrimônio arquitetônico brasileiro, no valor de pouco mais de 37 milhões em 2005.

Vale acrescentar que Mattar tem muita experiência institucional, como já foi referido anteriormente. Ela conta que o trabalho em instituições é determinante para alcançar uma “visão de dentro e de fora delas (das instituições) – fato que ajuda a ser muito ponderada nas minhas atitudes, já que consigo compreender o problema das instituições”. Ainda complementa ao dizer que de modo geral:

O universo institucional brasileiro é complicadíssimo, porque as instituições não têm dinheiro para trabalhar. Então isso reflete a cegueira do nosso governo que não enxerga o patrimônio, tanto simbólico quanto financeiro, que está lá se estragando, pela incúria dos nossos governantes, que querem entregar tudo para a iniciativa privada.

Em relação à tomada de decisões administrativas e as implicações na qualidade dos projetos oferecidos pelas instituições, foi trazido por mais de um entrevistado as conseqüências da saída de Ricardo Ribenboim da direção do IC. Moraes chega a dizer que esse fato marca dois momentos na história do centro cultural: antes e depois da gestão de Ribenboim, assim como o caso Márcia X foi delimitador da história do CCBB-RJ. Ela lembra que o diretor foi escolhido pelos mesmos critérios de seleção dos demais executivos do Banco Itaú, e que a experiência proporcionada pelo ex-diretor a ela foi “muito boa com o Rumos Visuais [...], quando pude atuar nacionalmente e que me

¹⁰⁰ Conforme matéria na coluna Informe Econômico do Jornal Zero Hora, em 10 de março de 2007.

proporcionou um sonho dourado: o de ver a produção artística nacional, organizada por meio de uma interlocução regional”. Aponta que o projeto revelou não só novos artistas, mas também curadores e menciona Jailton Moreira como exemplo.

Por sinal, Moreira referiu o caso Ribenboim em sua entrevista, já que a saída do diretor aconteceu justo no momento em que coordenava a curadoria do Rumos 2, causando graves problemas funcionais. Conta ele da seguinte forma: “o que posso dizer é que com a saída do Ricardo Ribenboim e a entrada da Milú Villela aconteceu uma cisão de um projeto e a saída traumática de um grupo de pessoas”.

Sobre as posições específicas dos curadores em relação ao CCBB-RJ e o IC revelou a postura do curador para com o espaço. Nesse sentido, Moraes diz ser propositiva, pois:

Cabe ao curador propor modos de operar no circuito e de levar um determinado artista e uma idéia ao público. Nesse sentido, tive bons diálogos com o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que me chamou algumas vezes para fazer um diagnóstico de atuação do próprio CCBB em termos de atuação cultural.

Mattar fala de boas experiências nos CCBBs, embora “as equipes técnicas completamente diferentes, assim como seus espaços físicos. A do Rio de Janeiro é mais experiente, e como o espaço tem mais condições, este centro é o melhor lugar para se trabalhar. Essa equipe tem a melhor postura para tratar produtores como parceiros”.

Moreira se mostra mais ponderado, mencionando que o CCBB-RJ o atrai “por ser mais proponente, pois tem um perfil de exposição definido [...] é importante ter todas as possibilidades. Imagine se tudo fosse um caminho só?”

Ainda sobre o CCBB-RJ, a opinião de Bousso é que “tem boas exposições com programação irregular, mas os critérios de escolha dos projetos deveriam ser mais bem expostos. É muito irregular”.

Em relação às condições físicas, Brito demonstra seu descontentamento com os dois centros culturais. Afirma ele que embora o CCBB-RJ tenha “um prédio enorme [...] o povo infelizmente é temeroso ao CCBB. Enquanto o Banco do Brasil não tiver vergonha do espaço que oferece ao público e aos artistas, seu projeto cultural não estará bem”.

Sobre o IC, Mattar faz elogios e reclamações. Diz ela que o IC “tem uma equipe de produção excelente”, mas em relação ao espaço, diz que “é muito difícil e complicado, o equipamento é muito ruim e não é ruim porque foi feito com economia, mas porque quem o escolheu não entendia de exposição, no caso o arquiteto”. Sobre as questões administrativas, ela frisa que:

O Itaú Cultural trabalha de forma completamente diferente. Ele contrata sua curadoria e você pode ter uma assistente e escolher um cenógrafo. Teoricamente, isso deveria ser maravilhoso, pois deveria tirar do curador a responsabilidade da produção. Na prática isso não acontece: há um primeiro contato com os colecionadores, feito por mim mesma, e a partir daí, minha assistente entra em contato com as pessoas.

Já Bousso aponta um outro ponto sobre o IC. Diz ela lamentar que “hoje o Itaú Cultural não tenha um eixo curatorial, e sim curadorias mistas que são de péssima qualidade. Tem público, mas o que se está oferecendo? *Blockbusters* sem consistência cultural”. Moreira expõe sua opinião sobre o IC da seguinte forma “era um pouco mais proponente e investigativo. Depois das mudanças que ocorreram nesse período¹⁰¹ creio que o Instituto perdeu substancialmente sua força e um pouco da sua respeitabilidade”. Brito tem a mesma impressão para os dois centros. Sobre o IC ele diz que “deveria ter um prédio melhor e até um projeto educativo, além de valorizar mais os grandes artistas”.

Chiarelli separa os CCBBs de um lado e o IC de outro. Os CCBBs funcionam como “balcão de exposições”, segundo ele. Já o IC:

Tem caráter orgânico e mais visível que se auto-alimenta. Tem o Programa Rumos que mapeia e chama atenção para artistas jovens. E concomitantemente, a instituição cuida da memória desse mesmo circuito que ela ajuda a ampliar. A documentação da arte brasileira é muito importante, pois faz com que ela fique longe de ser apenas um balcão.

Em relação ao curador e à estrutura dos espaços de modo geral, Brito diz que “a diferença de um curador de uma instituição é se ele está pensando no público ou no caráter da potência da obra. A grande mudança que houve em arte é que ela entrou na indústria do entretenimento”. E quanto ao público, complementa que o “cálculo público” agrega outras inflexões. Todas dão mais audiência aos trabalhos do que potencializam as instituições, pois penso mais na recepção da obra do que no lugar em que ela estará exposta.

¹⁰¹ O período mencionado pelo curador é depois da saída de Ricardo Ribenboim.

A questão do público também aparece em Bousso. A curadora se mostra preocupada com o que a instituição deixará de legado para seu público, assunto já mencionado anteriormente e ligado diretamente ao modelo administrativo do espaço. Diz ela que se interessa por saber o que “a exposição vai deixar como resíduo, como publicação, e também sua relação com o público. Desejo que a exposição não seja somente palatável ao público, mas que seja um veículo de fruição, uma contribuição para a existência de quem a vê. Principalmente para as crianças e adolescentes, como índice de visualidade”.

Desde a oficialização da figura do curador independente com Zanini, na Bienal de São Paulo, a entrada desse agente no sistema da arte brasileiro completa em 2008 apenas vinte e sete anos. Como já foi assinalada, a constituição do sistema no País é razoavelmente recente e os avanços demonstram uma nova perspectiva. Em parte, a condução do processo de construção da história da arte se deve ao curador, figura que se mostra e atua de diferentes maneiras e formatos. É profissional originário de formações acadêmicas diferenciadas com bagagem cultural e intelectual dos mais variados matizes, inviabilizando uma análise capaz de abarcar a totalidade de exemplos em poucos tipos.

O lugar alcançado pelo curador no sistema se mostra articulado ao próprio contexto histórico em que está inserido, pois na sociedade de consumo é preciso que sejam assumidas posições de destaque na condução dos eventos culturais, agora espetacularizados. E isso decorre paralelamente às transformações porque o mundo sofria na passagem dos anos setenta para os oitenta.

No entanto, os curadores entrevistados ofereceram argumentos que mostram o outro lado dessa contingência histórica, em meio aos que entram no sistema para comandar o “show”. Há curadores que constroem suas trajetórias afinadas na perspectiva de contribuírem para que seja escrita uma história da arte, e o fazem com base em pressupostos claros, calcados no conhecimento adquirido pela busca constante de aprimoramento, dedicação e respeito pelo que fazem e com quem trabalham.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para evidenciar o regime de eventos que marca a circulação das artes visuais atualmente, foi estabelecida uma estrutura metodológica que possibilitou o levantamento de dados. Dentre os critérios estipulados, o recorte temporal merece ser considerado inicialmente.

Ao ser estipulado o período de 2000 a 2005 para observar a administração do CCBB-RJ e do IC, tinha-se consciência de que a proximidade aos acontecimentos analisados poderia gerar dificuldades na reflexão, sobretudo em sua conclusão final. De fato, o ano em que acaba o recorte é o mesmo em que o projeto foi elaborado para o ingresso no Curso de Mestrado do PPGAV. Assim, o contexto analisado e sua escrita acontecem em simultaneidade, pois as instituições e seus modelos de funcionamento, os curadores e produtores estão nesse instante exercendo suas atividades. Portanto, essa parte final não deve ser entendida como uma conclusão, pois ela não ultrapassa algumas impressões e considerações finais ainda influenciadas pelo pouco distanciamento crítico que o tempo oferece ao pesquisador para maturar suas idéias.

Ao longo do trabalho foi visto de que maneira emergiu um novo modelo de gestão e funcionamento no sistema da arte no Brasil, a partir da atuação de dois atores - curadores e produtores, e um tipo muito específico de plataforma cultural, as articuladas a corporações bancárias. Quanto às instituições, cabe

ressaltar alguns aspectos que mostram certa dissonância entre seus discursos e suas práticas, iniciando-se pela questão da sua memória.

Em relação ao CCBB-RJ, é divulgado no item serviço de seu *site* que entre suas coleções constam o Arquivo Histórico e Memória do CCBB, entre outros. No entanto, a primeira dificuldade que se apresentou foi justamente a não obtenção dos dados necessários do período proposto, pois logo ficou flagrante o descuido da instituição em sistematizar as informações que contam sua história. O CCBB-RJ parece não ter relatórios detalhados sobre os eventos realizados, pois foi solicitada listagem de exposições, com seus respectivos artistas e curadores, mas recebeu-se a resposta de que tais dados não existiam e deveria se aguardar para que fossem providenciados. Todavia, quando chegaram, estavam incompletos. Foi preciso o envio de *e-mails* explicativos e outros tantos telefonemas até o funcionário responsável compreender o que se tratava. A postura do Centro, embora equivocada, está afinada com a lógica do regime de evento, que por sua natureza passageira tende a prestar pouca atenção para o que realizou.

O assunto pode parecer um mero problema de logística da pesquisa, mas abre para outras possibilidades de debate. A falta de organização da memória é uma delas e indica pouca preocupação com a própria história institucional. No caso do CCBB-RJ, deve ser considerado que o projeto de gestão prevê mostras com duração muito curta, em geral dois meses, o que dificulta a construção de um conhecimento sobre a arte capaz de criar raízes. Ali impera o agenciamento maquínico dos eventos que entram e saem do espaço expositivo com extraordinária velocidade, podendo confundir seu público que fica impedido de assimilar e, tampouco, recordar o que foi visto. Isso se manifesta no próprio registro de sua memória, pois o mesmo procedimento passageiro e efêmero das exposições é atribuído à constituição de sua história.

Já o IC tem na memória um de seus objetivos de política de gestão, o que pode ser visto nas enciclopédias de que dispõe, por exemplo. Até mesmo seus relatórios anuais estão dispostos no *site*, embora deva ser dito que esses documentos não são apresentados de maneira uniformizada. Em geral, cada um tem redação distinta, dificultando o trabalho do pesquisador. Sabe-se que o problema exposto é mero ajuste de funcionamento, mas quando o assunto

memória incorre na constituição de acervo artístico, a questão torna-se relevante.

O CCBB-RJ, como mencionado, tem departamento específico para a salvaguarda de sua memória, mas não demonstra preocupação alguma em ampliá-la com a constituição de um acervo de arte, por exemplo. Condições estruturais e financeiras o Centro possui, mas delimitações políticas impedem que o Banco do Brasil contribua com o mercado de arte ao adquirir obras, que poderiam ser selecionadas com base em suas exposições, reforçando a postura voltada para o evento.

No *site* há um texto que expõe as qualidades de suas coleções, justificando sua existência pelo entendimento de que “a cultura não se resume àquilo que passa, com velocidade cada vez maior, pelas nossas mentes e sensibilidades. Temos um compromisso também com o que deve permanecer a fim de não perdermos o contato com aquilo que já fomos. O tempo nos ensina a cuidar do tempo.”¹⁰² A contradição contida na afirmação pode ser atestada ao se observar o próprio *site* do Centro, que nem mesmo contém imagens das exposições realizadas. O *link* que dá acesso a exposições virtuais está vazio, assim como o que encaminha para a galeria de fotos.

Já o IC tem um acervo com cerca de três mil trabalhos de diferentes movimentos da história da arte nacional. Por sua importância, as obras costumam circular em exposições fora dos limites da instituição. Ano passado foi lançado o livro-catálogo Coleção Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981-2006, com exposição em 2007 a ser comentada mais abaixo.

Sobre o acesso às instituições, conclui-se que o discurso nas duas plataformas culturais está calcado no caráter democrático, aberto e igualitário do acesso às propostas artísticas oferecidas. Ocorre que essa democratização é extremamente limitada, pois se restringe à afluência do público no espaço expositivo. Se estender o conceito de democracia ao conjunto das atividades das instituições, este torna-se inconsistente. Como já foi visto, a escolha das exposições que configuram a programação não é democrática, mesmo no caso do CCBB-RJ que oferece edital de inscrição para projetos, instrumento que tenta mostrar certa postura receptiva a todos. Já para o IC fica mais claro a

¹⁰² Disponível em <<http://www44.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr2/rj/Colecoes.jsp>>. Acesso em 25 de março de 2008.

maneira como são organizados os projetos nas artes visuais. É a própria instituição que pensa, propõe, organiza e oferece ao público.

Quanto aos procedimentos administrativos e à relação com parceiros externos, deve ser observado que o CCBB-RJ dá exclusividade de diálogo a produtores e o IC a curadores. Nenhuma das instituições conversa com os artistas, o que demonstra privilegiar mais o evento e, talvez, a obra em detrimento de sua autoria, sintoma claro do regime de evento.

Sobre os produtores culturais, a opção de ter equipe fixa no IC deve ser visto como mérito da instituição, pois garante vínculo empregatício aos profissionais da área. Já o CCBB-RJ estabelece contrato de trabalho temporário com esse tipo de agente em cada evento programado, que em última instância define com quem a instituição deseja trabalhar e qual projeto irá encampar.

Quanto aos curadores, duas questões interessantes a serem abordadas é o método de trabalho a partir da investigação e a necessidade de ampliar o leque de conhecimentos. Quanto ao processo de trabalho dos entrevistados, foi visto que a saída de campo como instrumento de pesquisa para construção de curadorias sobre arte contemporânea é fundamental. O contato com o fazer artístico lapida o olhar e possibilita a formação de um pensamento crítico sobre o processo criativo e seus resultados. Em relação aos conhecimentos exigidos para atuar como curador, é importante frisar que no contexto contemporâneo somente o conhecimento em história da arte não se sustenta. É preciso estar afinado com as novas ferramentas de trabalho que surgem tanto nas burocracias do Estado quanto nas instituições culturais.

Em relação às propostas curatoriais, chamou atenção o fato de elas não apresentarem questionamentos e investigações que problematizem o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições. Em geral, as mostras buscam a contextualização histórica da arte, mesmo as que tratam do universo contemporâneo. Nesse sentido, o confronto de idéias, a proposição de novos caminhos, a descoberta de outros discursos e o conteúdo inovador quando acontecem passam despercebidos, pois as exposições precisam estar traçadas em um padrão de qualidade que busca salientar o evento.

Sobre o MinC, sua defesa tem sido no sentido de democratizar o uso de seu instrumento de acesso à cultura, mesmo assim mantém a fatia maior de recursos para a Região Sudeste. Além disso, a Lei Rouanet criou um vício no empresariado brasileiro, sendo o de patrocinar apenas eventos que tenham a chancela do MinC. Incluem-se aí as corporações bancárias que continuam alcançando índices de marketing cultural e usam do expediente da renúncia fiscal, como é o caso do CCBB-RJ e do IC.

Por fim, deve ser dito que o Estado tem importante papel na constituição desse novo modelo de gestão do sistema, tanto pelas decisões afetas ao âmbito da cultura quanto as que tratam da economia do País. A queda do mercado de arte nos anos noventa é decorrência da crise econômica enfrentada pelo Brasil naquele período. E como é implementado nesse mesmo período a Lei, recorre-se a este dispositivo para se construir uma alternativa de desenvolvimento para o domínio artístico.

As considerações acerca das estruturas emergentes postas em exame possibilitam muitos outros enfoques, com outros dados para que se tenha uma análise mais abrangente. Ainda que pouco tenha sido mencionado, o público é elemento crucial no entendimento da problemática proposta, que poderá ser contemplado em outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- BRANT, Leonardo. *Mercado Cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos*. São Paulo: Escrituras; Editora: Instituto Pensarte, 2004.
- _____. *Políticas Culturais*, v.1, Barueri, SP: Manole, 2003.
- _____. *Mercado Cultural: investimento social, formatação e vendo de projetos, gestão e patrocínio, política cultural*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da Cultura*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *A reprodução*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- _____. & HAAKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. & DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte. Os museus de arte europeus e seus públicos*. Paris: Minuit, 1969.
- BULHÕES, Maria Amélia. *A Roda da Fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos*. In GOMES, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus Administração Cultural, 2007, 116-135.
- _____. *Antigas Ausências, Novas Perspectivas: o Mercado no Circuito das Artes Visuais*. In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte Brasileira no Século XX*. ABCA: MAC-USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 265-282.
- _____. *Percursos e Desafios da Crítica e da Pesquisa de Arte Visual no Brasil*. In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo & FABRIS, Annateresa. *Os Lugares da Crítica de Arte*. ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, 195-205.
- _____. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP. 2003.
- _____. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Editoras Iluminuras, 2003.
- _____. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- _____. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CATTANI, Icleia Maria Borsa. *Arte em tempo de globalização: as tramas da globalização: necessidade de um novo olhar*. In: Icleia Cattani. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 33-40.
- _____. Icleia Maria Borsa. *A miséria do mundo, a riqueza da arte*. In: Icleia Cattani. Rio de Janeiro : Funarte, 2004. p. 41-47
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- _____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CESNIK, Fábio de Sá & BELTRAME, Priscila Akemi. *Globalização da Cultura*. São Paulo: Editora Manole, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *Grupo de Estudos em Curadoria: exposições organizadas em 1998*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- _____. *Grupo de Estudos sobre Curadoria: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.
- CHIN-TAO, Wu. *Privatização da Cultura: a intervenção na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Biotempo, 2006.
- COELHO NETO, José Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário*. São Paulo. Iluminuras, 2004.
- _____. *O que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Usos da Cultura; políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva: SESC, São Paulo, 2003.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *Os Federais da Cultura*. São Paulo: Biruta, 2003.
- DURAND, J. Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudos Culturais: uma introdução*. In: *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Organização e Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é Política Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- FERREIRA, Reinaldo Benjamim. *Centro Cultural Banco do Brasil, uma experiência que deu certo, memórias*. Rio de Janeiro, 1997.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da USP, 2004.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.
- MILLET, Catherine. *L'Art Contemporain*. Paris, Flammarion, 1997
- MONTANER, Maria Josep. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- MORAES, Angélica. *Resultado do Mapeamento*. In *Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000.
- MOULIN, Raymonde. *O mercado de Arte: Mundialização e Novas Tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.
- NATALE, Edon. *Guia Brasileiro de Produção Cultural 2007: educar para a cultura*. São Paulo: Editora Zé do Livro, 2006.
- NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *O Mercado da Cultura em Tempos (Pós) Modernos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.
- OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

- STEINBERG, Leo In teinberg. *A Arte Contemporânea e a situação do seu público*. In BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Org. Segunda edição. Perspectiva. São Paulo: 1986.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Tendências del arte, arte de tendências*, Madrid, Cátedra, 2004.
- RAMOS, Alexandre Dias. *Mídia e Arte: aberturas contemporâneas*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Thompson Pioneira, 2002.
- _____. *Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri, SP: Manole, 2007.
- TOLILA, Paul. *Economia da Cultura*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- ZIELINSKY, Mônica. *A Crítica de Arte nos Contextos em Transformação*. In BULHOES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia. *América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 133-142.

Dissertações e teses

- BULHOES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70*. São Paulo: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990. Tese de doutorado
- FIALHO, Ana Letícia do Nascimento. *L'insertion internationale de l'art contemporain brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché*, Paris: Sciences de l'Art et du Langage. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, EHESS, França, Tese de Doutorado, 2006.
- POZZETTI, Ana Maria Bacic. *Bienais de São Paulo: ações curatorial e educativa*. USP, 2003. Dissertação de Mestrado.
- SOUSA E SILVA, Liliana. *O Público e o Privado: a política cultural brasileira no caso dos Institutos Moreira Salles e Itaú Cultural*. USP, 2000. Dissertação de Mestrado.
- TATSCH, Flávia Galli. *Gestores e Mediadores: Profissionais da Cultura – agentes de transformação*. São Paulo: USP, 2001. Dissertação de Mestrado.
- TEJO, Cristiana. *Made in Pernambuco*. Recife: UFPE, 2005. Dissertação de Mestrado

Artigos em periódicos

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Os museus na cultura da imagem*. V Simpósio de Artes Plásticas, 1995. Anais do IX Festival de Arte Cidade de Porto Alegre: Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre
- BULHÕES, Maria Amélia. *Brasil século XX: modelo econômico e produção artístico-cultural*. In: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. Porto Alegre. Vol. 13 (1985), p. 180-191.
- _____. *A Arte como valor e a atuação das instituições museológicas*. In: Revista Porto Arte. Vol. 11, nº 20, 2000.
- BUENO, Maria Lúcia. *Da Boemia ao Mercado*. Cadernos da Pós-Graduação, Unicamp, p.53-60, Ano 1, n,1, 1997.
- BOTTALLO, Marilúcia. *A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus*. Concinnitas, Rio de Janeiro v. 5, n. 6, p. 39-54, 2004.

- DANI, Ana Carolina. Museus criam filiais polêmicas. *Jornal Folha de São Paulo*, 30 de janeiro de 2007.
- DURAND, José Carlos. *Mercado de arte e campo artístico em São Paulo (1947-1980)*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais 13. ANPOCS, ano 5, jun, 1990.
- _____. *Mercado de arte e mecenato*. Revista Brasileira de Ciências Sociais 2, vol 1, S.Paulo, out. 1986.
- HEINICH, Natalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. In Porto Arte. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, n. 22, 2005.
- HOFFMANN, Jens. *A exposição como trabalho de arte*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 5 – volume 1 – n. 6, julho de 2004, 19-29.
- LEIRNER, Leirner. In *Revista Arte&Informação*. São Paulo, Editora Ar De Paris, Ano I, nº 2, agosto de 2002, p. 39.
- OGUIBE, Olu - *O fardo da curadoria*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 5 – volume 1 – n. 6, julho de 2004, 7-18.

Artigos de Internet

- ESCANDE, Sylvie. *Entre mito e realidade: Quarenta anos de produção de indicadores culturais na França*. In *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. 236 p. Disponível em <http://www.unesco.org.br/publicacoes/livros/politicasculturais/mostra_documento>. Acesso em 19 de março de 2008.
- FRANÇA, Valéria. *Arte High Tech*. São Paulo: 15 de maio de 2002. Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/vejas/150502/cultura.html>>. Acesso em 3 de março de 2007.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Brazilian museums and cultural policy*. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 19, n. 55, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 Feb 2008. doi: 10.1590/S0102-69092004000200004
- MORIERA, Gilberto Passos Gil & PORTA, Paula. *Economia da Cultura*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/?p=10008>>. Acesso em 18 de março de 2008.
- GROSSMANN, Martin. *Museus de Arte; entre o público e o privado*. Disponível em <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/forum>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2007.
- POIRRER, Philippe. *L'État et la politique culturelle*, 2001. Disponível em <www.premier-ministre.gouv.fr> Acesso em 19 de março de 2008
- SARAVIA, Enrique. *Que financiamento para que cultura? O apoio do setor público à atividade cultural*. Rio de Janeiro, 1998.
- SARKOVAS, Yacoff. *O incentivo fiscal à cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <www.artes.com>. Acesso em 20 de março de 2007.

Catálogos

- CANCELA, Walter. *XII Premio Pedro Figari: consolidando el camino – Banco Central del Uruguay*. Montevideo, 2007.
- COCHIARELLI, Fernando. *O Corpo na Arte*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- _____, & FRIERE, Cristina. & MOREIRA, Jailton. *Mapeamento Nacional da Produção Emergente*. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.
- FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. In Arco das Rosas: o Marchand como Curador. São Paulo: Casa das rosas, 2001.
- MATTAR, Denise. *O Lúdico na Arte*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- MOARES. *Território Expandido*. Sao Paulo: SESC Pompéia, 1999.
- _____. *Sem Fronteiras*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2001.

Sites

- Disponível em < http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusicom.htm>. Acesso em 20 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 16 de fev 2007.
- Disponível em <<http://bv.ims.com.br/ims/>>. Acesso em 19 de agosto de 2007
- Disponível em <www.bnb.gov.br>. Acesso em 20 de agosto de 2007
- Disponível em <<http://www.bcb.gov.br/?ESPACULT>>. Acesso em 17 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.bis.org>>. Acesso em 16 de agosto de 2007.
- Disponível em <http://centralbankbahamas.com/gallery_contest.lasso>. Acesso em 17 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.banrep.org/museo/esp/home.htm>>. Acesso em: 17 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.lablaa.org/exposiciones-presentacion.htm>>. Acesso em 18 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.museosdelbancocentral.org/inicio.html>>. Acesso em 18 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.museos-ecuador.com>>. Acesso em: 18 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.banguat.gob.gt/default.asp>>. Acesso em 18 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.bch.hn/mm2.php>> Acesso em 19 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.bcn.gob.ni/index.asp>> Acesso em 19 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://museobcr.perucultural.org.pe/>> . Acesso em: 19 de agosto de 2007.
- Disponível em <<http://www.espectador.com/perspectiva/tertulia/cancela.htm>> Acesso em 19 de agosto de 2007..
- Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1059,1.shl>>. Acesso em 2 de abril de 2008.
- Disponível em <www.sesi.org.br>. Acesso em 10 de março de 2008.
- Disponível em <http://www.coseac.uff.br/cursos/prod_c.htm>. Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/>>. Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <<http://www.faetec.rj.gov.br/>>. Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <http://www.cefeteq.br/superior/prod_cult/index.htm>. Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <<http://www.uniandrade.edu.br/>> . Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <<http://www.ucam.edu.br/cursos/graduacao/detalhe.asp?id=32#>>. Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <http://www.expomus.com.br/conteudo/page_cont_1.asp>. Acesso em 18 de março de 2008.
- Disponível em <<http://www44.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr2/MarkCultural.jsp>>. Acesso em 2 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/menuInterno.asp?op=3&idioma=3&ano=2008&mes=1&idCurso=54>>. Acesso em 22 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.eden343.com.br/category/proximas-oficinas/curadoria/>>. Acesso em 22 de abril de 2008.
- Disponível em <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/workshops/oficina_martins>. Acesso em 22 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.fba.ul.pt/faculdadeMenu.asp?idfaculdade=3&idMenuLeft=141>>. Acesso dia 22 de abril de 2008.

- Disponível em <<http://www.kingston.ac.uk/pgcurating/#modulelist>>. Acesso dia 22 de abril de 2008.
- Disponível em <http://www.columbia.edu/cu/news/01/12/whitney_curatorial.html>. Acesso dia 22 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.bard.edu/ccs/>>. Acesso no dia 22 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.inp.fr>>. Acesso no dia 22 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.mtecbo.gov.br/>>. Acesso em 22 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://www.rioartecultura.com/ronaldobritto.htm>>. Acesso em 24 de abril de 2008.
- Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/4761842752933388>>. Acesso em 25 de abril de 2008.

Anexos

1. Quadro de curadores.....	140
2. Quadro de artistas.....	141
3 . Entrevistas Gestores	
3.1 Eduardo Saron	142
3.2 Marcelo Mendonça	147
4. Entrevistas Curadores	
4.1 Angélica de Moraes.....	153
4.2 Denise Mattar.....	161
4.3 Jailton Moreira	168
4.4 Ronaldo Brito.....	173
4.5 Tadeu Chiarelli.....	177
4.6 Vitória Daniela Bousso.....	182
5. Entrevistas Produtores Culturais	
5.1 Dedé Ribeiro.....	188
5.2 Fábio Coutinho.....	192
5.3 Henrique Siqueira.....	197
5.4 Maria Ignez Mantovani Franco.....	201
5.5 Vera Pellin.....	206
6. Entrevistas Artistas	
6.1 Bruno de Carvalho.....	210
6.2 Caio Reiszewitz.....	216
6.3 Cássio Vasconcellos	219
6.4 David Cury.....	222
6.5 Jorge Menna Barreto.....	227
6.6 Lucia Koch.....	232
6.7 Marilá Dardot.....	235
6.8 Matheus Rocha Pitta.....	239

1. Quadro de Curadores

Curador	Exposição/Projeto	Instituição	Ano
Alfons Hug	Carnaval	CCBB	2004
	Alegoria Barroca na Arte Contemporânea	CCBB	2005
Denise Mattar	Ismael Nery – 100 anos – A poética de um mito	CCBB	2000
	Surrealismo	CCBB	2001
	O Preço da Sedução – Do Espartilho ao Silicone	IC	2004
	Mary Vieira – O tempo do movimento	CCBB	2005
	O Lúdico na Arte	IC	2005
Fernando Cochiarelli	Homo Ludens: Do Faz-de-Conta à Vertigem	IC	2005
	Vertentes da Produção Contemporânea	IC	2002
Ligia Canongia	O Corpo na Arte	IC	2005
	Waltercio Caldas 1985 – 2000	CCBB	2001
	Jac Leirner – Ad Infinitum	CCBB	2002
	Mario Cravo Neto – Na Terra sob meus pés	CCBB	2003
Jair de Souza	Artefoto	CCBB	2003
	Rubens Gerchman – Caixa de Fumaça www.mycity.com.br	CCBB	2000
Paulo Herkenhoff		CCBB	2001
	Trajetória da Luz na Arte Brasileira	IC	2001
	Lucio Fontana – A Ótica do invisível	CCBB	2002
	Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem	CCBB	2002
Ronaldo Brito	Rosana Palazyan	CCBB	2002
	Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro	CCBB	2000
	Eduardo Sued – A Experiência da Pintura	CCBB	2004

2. Quadro de Artistas

Artista	UF	Centros	Exposição/Projeto	Curador – Curadora*	Ano
Bruno de Carvalho	RJ	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		IC	Vertentes da Produção Contemporânea	Fernando Cocchiarale	2002
		CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2002
		IC	Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro	Arlindo Machado e Christine Mello	2003
Cássio Vasconcellos	SP	CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2002
		IC	A Subversão dos Meios	Maria Alice Milliet	2004
		CCBB	Carnaval	Alfons Hug	2004
Caio Reiszewitz	SP	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes e Daniela Busso	2000
		IC	A Subversão dos Meios	Maria Alice Milliet	2004
David Cury	RJ	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes e Daniela Busso	2000
		IC	Tudo é Brasil	Lauro Cavalcanti	2004
Lúcia Koch	RS	IC	Trajatória da Luz na Arte Brasileira	Paulo Herkenhoff	2001
		IC	A Subversão dos Meios	Maria Alice Milliet	2003
		CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2004
Jarbas Lopes	RJ	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes e Daniela Busso	2000
		IC	Tudo é Brasil	Lauro Cavalcanti	2004
Jorge Menna Barreto	RS	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		IC	Vertentes da Produção Contemporânea	Fernando Cocchiarale	2002
Márcia Xavier	MG	CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2003
		IC	A Subversão dos Meios	Maria Alice Milliet	2004
Maria Ivone dos Santos	RS	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes e Daniela Busso	2000
		IC	O Corpo na Arte	Fernando Cocchiarale	2005
Marilá Dardot	MG	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		IC	Vertentes da Produção Contemporânea	Fernando Cocchiarale	2002
Matheus Rocha Pitta	RJ	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2003
		IC	Rumos Visuais 3	Aracy Amaral	2005
Oriana Duarte	PE	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes e Daniela Busso	2000
		CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
Rochelle Costi	RS	CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2003
		IC	A Subversão dos Meios	Maria Alice Milliet	2004
		IC	Tudo é Brasil	Lauro Cavalcanti	2004

2. Entrevistas Gestores

1.1 Eduardo Saron – Superintendente de Atividades Culturais do Itaú Cultural

Entrevista concedida no Itaú Cultural, dia 16 de novembro de 2006.

1 - Quais seriam os sentidos (ou as orientações) norteadores das políticas culturais no Brasil?

Primeiro: não existe uma política clara para o mundo cultural sendo desenvolvida pelas instituições que deveriam fazer isto, existem algumas atividades, mas não tem parâmetros. Tem um ministério que tenta apresentar uma política, mas tem problemas de recursos e de gestão. De modo positivo, tem um grande movimento e reforma da Lei Rouanet. Tem também um outro grande movimento de internacionalização da música brasileira. Tem algumas ações do ministério, como dar luz à cultura popular – cultura viva.

Em virtude da lei, teve uma tentativa de desconcentrar sua abrangência. São vários movimentos, mas não há uma política. Desde a Lei Sarney, a sociedade ampliou seu entendimento para começar a dizer quais os caminhos culturais que quer trilhar. Nesse sentido, a sociedade vem trazendo para si a ação cultural, com os empresários e artistas. O bom é ter uma sociedade mais sensível, profissionalizando-se, mas o ruim é uma sociedade descentralizada e com pouca articulação para estar dentro de um conjunto de ações, de critérios de política.

2 - Você acredita que as políticas culturais governamentais têm atuado no sentido de ampliar a circulação de bens culturais? Quais seriam os dispositivos que asseguram esta circulação?

Sim, sem a menor sombra de dúvidas. Hoje se há várias operações acontecendo que vão desde a atuação de entidades privadas, como o Itaú, indo até produtores. Os fundos estaduais, como o de Minas Gerais e Porto Alegre, potencializaram a disseminação da cultura e sensibilidade na aplicação dos recursos.

3 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não, por que as leis tendem a atuar com mais intensidade no espaço consagrado. Até por que ela tem a lógica de agregar valor à marca, passando a ser natural que deixe de atuar em zona de alto risco, nos locais em que se sabe que o projeto pode não ter bom resultado. A lei atua em algo que pode dar certo. O patrocinador acaba focando nos locais em que tem luz. Aí o sistema político e as entidades, como a nossa, devem estar mais atentos porque há debates em que a mídia não vai cobrir, mas que deverão nortear o caminho das políticas. Nesse sentido, é preciso entender as fragilidades do sistema.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

Sou membro do Conselho Nacional de Incentivo à Cultura e tem se discutido o que apontei acima.

5 - Os projetos aprovados na programação do Itaú Cultural precisam ter aprovação também da lei federal de incentivo à cultura? Qual é a razão dessa necessidade?

Atuamos com a lei. Mandamos um plano anual que é analisado por todas as áreas, já que abrange todas as áreas culturais, é multifacetado e vai para aprovação das diferentes comissões. Em 2006, vamos atuar com 27 milhões. Temos 75% de incentivo, o que gira entorno de 16 milhões incentivados em abatimento em imposto.

A operação que realizamos é de alto custo, pois se você imaginar que nós não incentivamos o *main screen*. Aqui não passam só artistas consagrados, fazemos uma profunda articulação do mundo cultural. Agregar valor com este trabalho é para médio e longo prazo. A lei está aí para ser usada e o Banco nos dá liberdade para atuar. Só de funcionários no Instituto Itaú Cultural são 130.

6 - Você considera que as instituições bancárias devam recorrer às leis de incentivo para fomentarem suas ações culturais? Por quê?

As leis têm dois princípios: agregar valor à marca e ter lucro. Se não tem lucro não pode acessar a lei de incentivo. A concepção é agregar lei e lucro. Os bancos querem agregar valor e lucro, como qualquer outra instituição.

7 - Quais os objetivos da política cultural do Itaú Cultural?

Temos alguns focos: sermos espaço articulador e de reflexão da arte brasileira. Gerar conteúdo e conhecimento sobre a arte brasileira. Poder distribuir conhecimento aproveitando o máximo das tecnologias na disponibilidade desses produtos culturais. Nesse sentido, temos muitos parceiros. São mais de 100 televisões no país que recebem nosso material. Rádios também recebem estes instrumentos.

Há cursos para professores voltados para melhor entendimento da arte e do ensino das escolas. Temos um grande programa: o Rumos. Temos a maior enciclopédia de artes visuais do país. Criamos o observatório de cultura para observar a economia da cultura. Ano vem teremos Rumos Política Cultural e Gestão Cultural, para identificar dados sobre gestão e políticas culturais. Com quase 20 anos, o Itaú gera e acumula informação, como o observatório de cultura.

8 - Qual seria o lugar que ocupa o Itaú Cultural no cenário das instituições culturais brasileiras?

O Itaú Cultural tem atuação muito específica se comparado com o CCBB, que é de democratizar o acesso à cultura. Democratizar o acesso é um desdobramento da nossa atuação. O Santander Cultural também atua no caminho de democratizar. O Instituto Moreira Salles compra acervos. A Fundação Roberto Marinho esta ligada à educação. A atuação do Itaú Cultural cumpre um papel com foco muito claro e objetivo, com suas especificidades.

9 - O projeto de implantação do Itaú Cultural está em consonância com a política cultural do governo federal? Quais são as vinculações possíveis?

Prezamos por algumas coisas que o governo federal fala. A abrangência nacional, como por exemplo. Se você entra na TV Educativa do Rio Grande do

Sul verá programas nossos. Tem material nosso nas bibliotecas, temos atuação nacional, não atuamos com o *main screen*. O Rumos é exemplo disso.

10 - Qual é a política de atuação do Itaú Cultural para artes visuais e quais são as políticas desenvolvidas para inserção de novos artistas no circuito das artes visuais? Quais os objetivos dessa política?

No Rumos tivemos um mapeamento por meio de diversos portfólios, que geram exposições em várias capitais. Agora o Rumos está em Florianópolis. Ano que vem teremos edital em praças que tiveram menos inscrições, para ampliar a participação. Nessas praças vamos fazer cursos para aprofundar nossa política junto a pesquisadores e artistas. O Rumos cumpre várias etapas, fora as exposições na sede.

11 - Qual é o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

Primeiro, profissionalizar o máximo possível esta circulação. O artista precisa um interlocutor para ter esse meio de campo. O mercado está cada vez mais profissionalizado, e o artista não pode pensar em atuar nas burocracias, o caminho para saber quando e aonde atuar. O que não pode acontecer é que o produtor se aproprie do artista, tem que saber e definir quais os lugares.

12 - E dos curadores das exposições de artes visuais?

É fundamental para construir novos recortes. Estabelecer diálogo das artes visuais com o público. Ele tem o papel de seduzir, provocar e interagir com o público para aprofundar esse movimento que é a arte contemporânea. Ele trabalha também na formação de público e criação novos espaços para artistas.

13 – Qual tem sido o montante de aporte de recursos investidos pelo no Itaú Cultural, de 2000 a 2005, e quais as suas fontes?

Todos os recursos são do Grupo Itaú. O que pauta é ética, diversidade, compromisso com a formação de público e aprofundar a reflexão. Ao longo de 20 anos foram 500 milhões de dólares em investimento.

2000 – R\$ 21.000.000,00

2001 – R\$ 22.000.000,00

2002 – R\$ 23.000.000,00

2003 – R\$ 23.000.000,00

2004 – R\$ 25.000.000,00

2005 – R\$ 25.000.000,00

**14 - O Itaú Cultural faz pesquisas sistemáticas sobre suas ações? Quais?
É possível ter acesso?**

Sim, no final do ano será finalizada uma nova pesquisa que estamos desenvolvendo e você poderá ter acesso.

2.1 Marcelo Mendonça - Gerente do CCBB-RJ

Entrevista concedida no CCBB-RJ, no dia 29 de novembro de 2006.

1 - Quais seriam os sentidos (ou a orientação) norteadores das políticas culturais no Brasil?

O discurso do governo hoje é compatível com o que se faz aqui no CCBB-RJ. O reconhecimento da diversidade cultural é que dá o norte da nossa atuação. A democratização do acesso à cultura não é o discurso iniciado neste governo, mas ele reforça essa questão oferecendo desde ingressos com entrada franca até abertura de novos espaços, levando a cultura a lugares sem acesso anteriormente. E também a reverberação da política centralizada do governo que une educação e cultura. Nesse sentido, estamos dando mais investimento em arte-educação.

2 - Você acredita que as políticas culturais governamentais têm atuado no sentido de ampliar a circulação de bens culturais? Quais seriam os dispositivos que asseguram esta circulação?

Acredito. A intenção sempre é essa: descentralizar, democratizar para fomentar a circulação. A Lei Rouanet passou por reformas, mas não mudou sua essência. Os recursos são limitados. A lei é o maior dispositivo deles.

3 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Sempre vai ser difícil chegar a uma totalidade, mas ela consegue abarcar bem. Ela é ampla e diversificada. Tenho algumas críticas, como por exemplo, a área de arte-educação. Estamos atuando na arte-educação e formação de público, pois o consumidor de cultura é pequeno por conta das questões de educação. A arte-educação na lei de incentivo tem que receber investimento diretamente, ela não tem 100% de dedução. Deveria ter dedução de 100% para áreas culturais que precisam de mais apoio e 30% para as que já tem mais abrangência, como música, cinema.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

A lei em si não tem problema. A capacitação dos profissionais em nível nacional é um problema. Todos os anos nós abrimos edital e todos podem enviar projetos de qualquer parte do mundo; inclusive fazemos divulgação nacional, mandamos nota para jornais, ainda assim há concentração de quem escreve projeto.

O próprio governo tem feito fórum de cultura país a fora, e é uma medida concreta para reverter isto. O número da região norte é mínimo e, às vezes, são poucos projetos e fracos. Acontece de ter produtor cultural do Rio de Janeiro que inscreve projetos com artistas do norte, fazendo o índice ficar no Rio. O agente cultural está se concentrando, montando sua base em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro...

5 - Os projetos aprovados na programação dos CCBB's precisam ter aprovação também da lei federal de incentivo à cultura? Qual é a razão dessa necessidade?

É desejado que se busque aprovação também na lei de incentivo. Fazemos investimento direto na cultura com os recursos da área de marketing do Banco do Brasil, que acabam competindo internamente a área de comunicação da empresa. O investimento na cultura tem o aspecto do retorno de imagem para o Banco do Brasil. Agora, quanto mais conseguimos projetos aprovados na Lei Rouanet, mais condições teremos de investir na cultura. De modo geral, esse é um dispositivo que faz com que as empresas invistam mais.

O Centro Cultural promove a visibilidade da empresa de forma mais simpática; no entanto, temos a solicitado que os projetos se inscrevam na lei também, assim o argumento que o Banco terá a dedução. E o segundo, que o projeto aprovado pelo MinC endossa e reforça sua aprovação pelo Banco. Como exemplo, temos projeto de restauro de livros, e são 17 pessoas com síndrome de *donw* trabalhando no restauro. Aí tem geração de emprego, de um segmento que pode atuar no mercado de trabalho e ainda se faz um trabalho cultural. É um projeto em parceria com APAE.

6 - Você considera que as instituições bancárias devam recorrer às leis de incentivo para fomentarem suas ações culturais? Por quê?

Acho que os bancos não podem estar separados de qualquer outro segmento. Os bancos têm alta lucratividade, mas isso gera na imagem questões ruins. A cultura pode ser uma causa social, como esporte, responsabilidade social e ecologia. Banco do Brasil tinha sua sede nesse prédio de inegável valor, e nos anos 60 mudou para o Distrito Federal. Aqui ficava a presidência do Banco, e depois da mudança o prédio abrigou uma biblioteca de economia. Mas por que abrir só a biblioteca se quase todo o prédio ficava vazio? Então pensamos em abrir um centro cultural, ao invés de patrocinar outros projetos culturais. O CCBB virou referência.

7 - Quais os objetivos da política cultural do CCBB?

São quatro valores:

- credibilidade: vincular ao valor do Banco. O CCBB assumiu o valor de credibilidade e transparência do Banco na escolha dos projetos e na oferta de oportunidade aos agentes culturais, assegurando a qualidade da produção apresentada aqui. É preciso ter projeto bem estruturado e ficha técnica para ser aceito.
- diversidade: é o pilar do CCBB. A programação é abrangente, com um amplo espectro de atuação, tanto nas artes como na música, teatro, entre outros, abrangendo várias vertentes. Quando compomos a grade de programação, pensamos na diversidade.
- acessibilidade: o CCBB é aberto, gratuito, não há cobrança. A maior parte da programação é gratuita para os vários eventos. Quando há cobrança de ingresso, no caso das apresentações teatrais, não há diferença no valor dos espetáculos que têm grandes nomes ou nos de artistas iniciantes. Nós resolvemos cobrar ingresso simbólico para as apresentações teatrais, para evitar o “entra e sai” nas salas, pois era comum o descompromisso de parte da platéia com os artistas. O não pagamento do ingresso gerava a idéia de que se podia entrar e sair no momento que se queria.
- regularidade: no momento em que o Banco resolveu apoiar a cultura, houve a necessidade de ter programação todos os dias do ano. Isto faz defender o orçamento dos CCBBs junto à diretoria do Banco. É um valor que foi colocado

no passado, e hoje o Centro Cultura existe e sempre existiu com programação cultural a todo o momento. Quando se vem para cá é participar de tudo, isto é um outro pilar do CCBB. Este é conjunto de valores.

8 - Qual seria o lugar que ocupa o CCBB no cenário das instituições culturais brasileiras?

É um dos mais importantes do Brasil, vista como instituição separada do Banco. A diretoria do banco resolveu tirar uma obra de uma exposição este ano, fato que marcou um tropeço na imagem do Banco do Brasil. O CCBB, por conta do que faz e do que gera, é uma das instituições culturais mais relevantes. Temos acesso a acervos no mundo, como recentemente tivemos a exposição de Anisch Kapur, que foi citada como uma das 50 mais importantes do mundo pela Art Forum. Hoje temos reconhecimento dos museus de Berlim, tanto quanto a Pinacoteca de São Paulo, o MAM-RJ, o MASP anteriormente. O CCBB gerou demanda por novos centros culturais pelo país a fora.

O Banco do Brasil pediu um estudo de implantação cautelosa. Esse estudo contava com o potencial do mercado e da praça que abrigaria para saber se havia mesmo necessidade das demandas de oferta cultural. O ponto preponderante era a parceria com o governo, a partir do estudo estabeleceu-se um *ranking* determinando em que período seria aberto os novos Centros Culturais.

9 - O projeto de implantação do CCBB está em consonância com a política cultural do governo federal? Quais são as vinculações possíveis?

A cada mudança de governo o Banco do Brasil passa por mudanças e o Centro Cultural do Banco do Brasil não muda. Isto prova que temos uma política de fundação e atuação definida no início de sua criação e vem sendo confirmada pelos governos. Temos contatos com o MinC é dito que o CCBB é modelo de atuação.

10 - Qual é a política de atuação do CCBB para artes visuais e quais são as políticas desenvolvidas pelo CCBB para inserção de novos artistas no circuito das artes visuais? Quais os objetivos dessa política?

O parâmetro é a diversidade, que vai do nome mais consagrado à vanguarda. No entanto, procuramos evitar individuais de artistas novos, mas temos sim preocupação de tê-los, a exemplo de Felipe Barbosa, que participou de uma exposição sobre futebol e hoje está no meio. Primeiro parâmetro é a diversidade, do nome mais consagrado à vanguarda. Procuramos evitar individuais de artistas novos. Temos sim preocupação de ter novos artistas. Tivemos uma exposição de futebol em que Felipe Barbosa foi introduzido na exposição e hoje está no meio. O parâmetro é a diversidade, que vai do nome mais consagrado à vanguarda. No entanto, procuramos evitar individuais de artistas novos, mas temos sim preocupação de tê-los. Tivemos uma mostra sobre futebol e Felipe Barbosa, que foi introduzido na exposição, hoje está no meio.

11 - Qual é o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

Acho que o produtor é um agente articulador. O trabalho tem que ser feito com ele no sentido de ampliação da massa de criação cultural. Têm produtores que estão no mercado periférico, do Norte, Nordeste. Lá, é essencial a figura do produtor. De modo geral, o artista não tem perfil para atuar como produtor. O produtor cultural é essencial. O que consideramos é a idéia de que o produtor precisa estar com a “antena ligada” nos mercados do eixo Rio-São Paulo. O papel dele é importantíssimo, e sua formação é fundamental. Temos que investir em capacitação, em formação dos produtores fora do eixo.

12 - E dos curadores das exposições de artes visuais?

Deveriam circular mais, o curador deveria ser o formador de novos curadores. Nós queremos é que mais e mais espaços abram. Se o curador perder a visão de formar ele tende a perder seu lugar. Temos é que ampliar seu lugar.

13 - Qual tem sido o montante de aporte de recursos investidos pelo no CCBRRJ, de 2000 a 2005, e quais as suas fontes?

A média dos últimos anos gira entorno de 13 milhões no Rio.

2000 – R\$ 6.500.000,00
2001 – R\$ 8.800.000,00
2002 – R\$ 8.900.000,00
2003 – R\$ 11.200.000,00
2994 – R\$ 11.200.000,00
2005 – R\$ 15.000.000,00

A Petrobrás é um grande parceiro, mas hoje o grande time de parceiros são as coligadas ao Banco do Brasil: Brasil Cap, Aliança do Brasil, Brasil Veículos e Brasil Previ.

14 - O CCBB faz pesquisas sistemáticas sobre suas ações? Quais? É possível ter acesso?

Sim, temos pesquisas locais, com o público. E temos duas ações: uma sistemática no ano inteiro. São formulários de pesquisa que avaliam a satisfação sobre a programação, serviço, atendimento, etc... Tem campo para sugestão. Temos perfil do público também. Também fazemos uma anual durante um grande evento. A divisão de cultura do marketing faz pesquisa sobre posicionamento e imagem do CCBB.

2. Entrevistas com curadores

2.1 Angélica de Moraes

Entrevista concedida na casa da curadora no Bairro Higienópolis, em São Paulo, no dia 20 de novembro de 2006.

1 - Como se fundamenta o conceito das exposições e dos projetos curatoriais em que você atua? Como costuma ser a origem dos projetos curatoriais?

Isso varia muito. Tomo como exemplo o caso específico da exposição Sem Fronteiras, no Santander Cultural, em 2001. Fui convidada por Yacoff Sarkovas, diretor do Articultura, para fazer uma exposição de inauguração do Santander Cultural. Ao longo do processo de criação do conceito cheguei à idéia da exposição a partir de um fenômeno existente no Rio Grande do Sul, agora já não tão novo, que é o de estar ilhado na ponta do mapa. Pensei na comunidade cultural do Rio Grande do Sul, que teve muito tempo o sentimento de não pertencimento, de ser uma nação à parte, e que essa situação estava mudando.

O Rio Grande do Sul, à semelhança de tantos lugares do mundo, estava em processo de globalização, valendo-se da existência de um circuito de comunicação que capilariza essa demanda, como a Internet e a Bienal do Mercosul. Como o Estado-Nação está quase obsoleto, e o próprio Estado-Estado, pensei numa exposição em três níveis: Rio Grande do Sul, Brasil e Internacional. Daí o nome Sem Fronteiras. Quando criei o conceito, o Articultura acreditou que poderia abranger todos os eventos culturais do Santander Cultural. Esse conceito da exposição migrou para o *marketing* do espaço. Nas minhas curadorias, isso não costuma acontecer, pois desenvolvi minha vida profissional pautada na experiência jornalística, quando havia separação radical entre jornalismo e área comercial. E eu levei isso para minhas práticas.

No momento, tem de haver um debate sobre a própria situação em que a cultura está colocada nas corporações, das quais muitas se beneficiam das leis. E atrelar isso a seus objetivos de *marketing*. Nesse sentido, qual seria a

nossa batalha? É fazer com que a curadoria informe o *marketing* e não o contrário. Tive sucesso nesse projeto e diálogo com esse fenômeno. Isso se deve às experiências com o Articultura, que foi o projeto Território Expandido.

Em resumo, foi uma provocação de uma produtora que precisava fazer um evento paralelo ao do Prêmio Multicultural do *Estadão*. Criei diálogos de quatorze artistas com os quatorze homenageados, em que os artistas pudessem escolher um homenageado que tivesse um assunto em comum às suas práticas. Elida Tessler, que tem um trabalho ligado à palavra, escolheu uma escritora, por exemplo. O que resultou foi um projeto que se inaugurava no dia da premiação e tinha uma verba especialmente destinada a produzir a obra que ficava com o artista. Eram duas premiações: o prêmio do *Estadão* em si e a obra que ficava em posse do artista, que a usava conforme queria. Alguns trabalhos foram comprados por colecionadores.

O Angelo Venosa foi comprado por Patrícia Cisnero. O Rubens Mano participou no segundo prêmio e foi convidado para o Panorama, e a obra foi adquirida para acervo do MAM-SP. O que eu quero exemplificar com isso? Mesmo sendo uma curadoria, precisa ajustar-se à linguagem do *marketing*, além de adequar e possibilitar a realização das obras e as condições de produzi-las, contemplando duas pontas. Esse projeto me deu satisfação pessoal. Só consegui isto porque contei com o apoio do SESC. Foi de 1999 a 2001. Depois dessa exposição, apesar de diversas tentativas, não foi possível fazer outras em circuito de bancos. Só mesmo no SESC.

Então, as curadorias são minhas: bolo o projeto, sou propositiva e não receptiva. Às vezes fico três anos pensando e pesquisando uma exposição; deixo-a redondinha para não precisar mexer. O máximo que faço é adequar o orçamento à instituição. Talvez pela minha formação de jornalista, eu fico aberta às coisas que acontecem ao meu redor. Não tenho um viés.

Em Território Expandido, busquei em Rosalind Krauss a expansão da escultura. Os fenômenos nascem da arte e eu os trago para as exposições. Acredito que é preciso observar. Sou repórter e observadora, e isso está na minha história de vida. Tenho uma tia que era pintora, que trabalhava com pintura; essa convivência com uma artista plástica foi um grande prazer.

São eles, os artistas, que pautam a minha percepção do que vai me orientar nas curadorias. Nesse sentido, preciso entender o processo do artista.

Sou interessada na crítica genética, que vai buscar na origem de sua formação, da sua linguagem autoral. Também há as predileções que vêm pela própria obra; Daniel Acosta é um artista que acompanho. É um dos artistas mais importantes, pois subverte a questão da base e da obra na escultura, como a obra que está na exposição Primeira Pessoa, no Itaú Cultural.

2 - Você tem formação específica para atuar como curadora? Como se dá a formação de um curador no Brasil?

A figura do curador no Brasil, nesta década, começa a se profissionalizar e o oferecimento de cursos está dando formação a uma série de críticos, que levará avante uma nova geração. Na minha, a formação era muito autodidata. Eu começo desde criança, com o contato com Inah Costa, que participou da 3ª e da 5ª Bienal de São Paulo, conviveu com Hélio Oiticica e fazia cursos no MAM-SP.

Isso me fez enveredar para as artes no jornalismo, pois trabalhei com o jornalismo cultural no *Jornal da Manhã* e na *Zero Hora*, em Porto Alegre, quando tive colunas de arte com total liberdade de atuação. No jornalismo, tive acesso a ateliês de artistas; pude entrevistá-los. Em São Paulo, no *Estadão* a partir de 1986, trabalhei mais de uma década e viajei o mundo todo. Acompanho a Bienal de Veneza há uma década; isso me torna uma jornalista que vê exposições internacionais, em Nova Iorque, em feiras de arte como a Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea, que no início era a porta de entrada da arte brasileira no exterior.

As curadorias aconteceram quando meu olhar mudou. Passei a querer organizar exposições, comecei a prestar atenção na carpintaria da exposição. Como crítica, analisava as exposições no que estava bom ou ruim; fui autodidata, mas isso tudo me deu infra-estrutura para fazer curadorias. Tornei-me curadora vendo, observando as grandes exposições internacionais como, por exemplo, as de Harald Szeemann, que deu uma virada na Documenta e em Veneza. A formação de Szeemann é no jornalismo também.

3 - O que influenciou sua escolha para atuar como curadora?

Em três momentos: na infância, no jornalismo e em ver-observar as exposições. A primeira exposição que fiz foi uma individual de Regina Silveira,

em 1996, no MASP. O jornalismo preparou-me intelectualmente e me deu credibilidade no mercado; e com a exposição aprendi muito como ocupar o espaço.

4 - Em suas curadorias, quais são os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras?

São estabelecidos a partir de um projeto curatorial ou na observação da obra de um artista. São esses os fatores que me levam a propor uma exposição. Observo a cena. O artista é minha bússola. Tenho uma sensação de pertencimento no meio das artes; grosso modo, podemos dividir as pessoas em dois grupos: os que têm paixão pelo que fazem e os que têm prazer pelo poder do que fazem. Minha relação é afetiva, minha relação passa antes pela emoção.

5 - Que relações se estabelecem entre a sua atuação como curador(a) e a política de atuação das instituições?

Minha atitude é propositiva; acho que cabe ao curador propor modos de operar no circuito e de levar um determinado artista e uma idéia ao público. Nesse sentido, tive bons diálogos com o CCBB, que me chamou algumas vezes para fazer um diagnóstico de atuação do próprio CCBB em termos de atuação cultural. O CCBB, quando se instalou em São Paulo, chamou várias pessoas para falarem sobre a cultura em São Paulo. No Sesc isso aconteceu também.

6 - Qual sua opinião sobre as políticas públicas do governo federal para cultura?

É complicado. Penso que basicamente há um nó nas políticas públicas. Não se pode atrelar as políticas públicas à Lei Rouanet. No governo do Fernando Henrique Cardoso (FHC), com viés neoliberal, houve uma transferência na responsabilidade social do governo, passando do público para o privado, na questão da cultura – fato que gerou um resultado desastroso para as instituições culturais. Os museus morrem à míngua.

O dinheiro dos impostos deveria ser revertido para um acervo, para a memória do que está acontecendo na arte brasileira. As coleções públicas não

dão conta do universo contemporâneo e, se Roger Wright é o maior colecionador de arte pop brasileira – do Banco Opportunity, está havendo uma privatização não só da cultura, mas do objeto artístico também, convertido às coleções particulares. Para isso não há nenhuma lei. É a ausência de uma legislação.

7 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não, de forma alguma. Especialmente porque em cada governo se estabelece uma prioridade, diferindo no que as grandes estatais devem patrocinar. Atualmente, a Petrobras é a maior patrocinadora da cultura. E o segundo lugar fica com o Banco do Brasil. No governo Lula, houve uma mudança radical. No de FHC tinha mais critérios técnicos que aprovavam os projetos. No governo Lula, criou-se um stalinismo na cultura. Interessa se o projeto atende à cultura de elite ou à cultura popular.

Eles confundem cultura com populismo. Uma sinfonia de Beethoven é um patrimônio da humanidade, que deveria estar tanto numa sala como a de São Paulo quanto na rua. Mas o povo é mantido no mesmo horizonte mental; os pobres só têm acesso a Chitãozinho e Xororó. Formar acervo de museu é dar oportunidade ao povo a ter acesso à cultura do próprio povo. Expor um Cildo Meireles não é elitismo, é dar acesso. Depois, é dar condições para que o povo possa entender a obra.

A Bolsa Vitae permitia às instituições que se aparelhassem em relação a seus acervos, e agora isso caiu no abandono. O Ministério da Cultura não faz mais isso. Toda a “imaginária” brasileira não tem abertura pelo MinC, pois isso não dá visibilidade às empresas. As manifestações populares tomaram conta do posicionamento das políticas do MinC. Inclusive nas suas comissões há antropólogo e sociólogo, mas artistas não.

8 - Como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema das artes brasileiro?

Acho que a figura do curador é um sintoma de maturidade de um circuito que se sofisticava e se profissionaliza. Um curador, grosso modo, pode ser comparado a um maestro, diretor de teatro e de cinema. Ele vai reunir as

competências para realizar um fato cultural. Ninguém discute a necessidade de um diretor, mas um curador tem o seu papel discutido da necessidade. Não vejo problema em um artista fazer curadoria e texto crítico, mas a questão é o sectarismo de certos artistas que, pela pouca experiência, entendem um curador como um inimigo.

O verdadeiro inimigo do artista plástico é a censura econômica, que estabelece como os centros culturais mantidos por bancos devem administrar. O conceito marqueteiro é uma coisa, e conceito curatorial é outra. Quando o artista faz um discurso contrário ao curador isso é ruim, pois estamos todos no mesmo caminho. Um circuito profissional vai se profissionalizando com o tempo, e os papéis vão se definindo.

Hoje, os coletivos dão vitalidade ao circuito, porque os curadores não podem dar conta de todo o circuito, daí os coletivos que se articulam para colocar suas obras no circuito, pois eles ajudam a informar o trabalho da crítica. Os coletivos estão substituindo os salões de artes, que estão caducos. Restam dois ou três que funcionam. Além disso, nada funciona mais. Existem as organizações informais, como o Torreão, em Porto Alegre.

9 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e de suas obras em nosso país?

A carência de uma política cultural que deveria privilegiar as instituições incorre na falta de equipes estáveis, que acabam sendo terceirizadas. Num sistema cultural sadio, o produtor está dentro das instituições e não para todos os lados sem uma continuidade de trabalho. Diante da precariedade do circuito, o organismo tem que se adaptar ao meio para sobreviver, como disse Darwin.

Na cultura, isso acontece com a figura do produtor, e assim também com os coletivos de artista. O que seria da cultura se não tivessem grandes produtores, como a Arte 3, a Expomus, o Peter Tjabbes, da Art and Unlimited, que era da equipe da Fundação Bienal de São Paulo, responsável pela área internacional. Tjabbes saiu e criou sua própria empresa.

10 - Quais são os projetos de inserção de artistas que merecem destaque no país? Por quê?

O Rumos, o Projéteis da FUNARTE, a bolsa Pampulha (de um ano, concedida pelo Museu de Arte de Belo Horizonte), o Marcantonio Vilaça, a exposição que todos os anos tem na FAAP, com os formandos, assim como deve ter no Instituto de Artes da UFRGS.

11 - Quais deveriam ser os pressupostos norteadores de projetos de inserção de novos artistas no sistema das artes?

No texto de abertura do Programa Rumos Artes Visuais escrevo sobre essa questão. Em minha opinião, falta investimento na memória e no processo. O enfoque tem que ser no processo e não no produto. A base de tudo é isso. O Rumos deveria estar comprometido com o processo. Não resolve colocar vários artistas numa exposição se eles não têm condições de decolar depois. Precisa ter um documento sério, bilíngüe, que possa dar informações ao público.

12 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Pode ser entendido em dois momentos: no primeiro, que vai da sua fundação até o caso Márcia X, e, no segundo, do caso Márcia X para frente. É muito grave uma instituição exercer censura sobre a produção cultural, especialmente num governo supostamente democrático. Sabe-se que essa censura partiu da alta direção do Banco e não da direção do CCBB. O Banco do Brasil pecou por não dar autonomia ao seu centro cultural e sobrepor-se a ele. No CCBB-SP, a exposição não teve problemas. O CCBB tem de ser entendido como instituição autônoma ou estará fadada a ficar restrita e ao cair no desprestígio. Por que o jornalismo cultural não foi capaz de ler essa questão, segundo os verdadeiros protagonistas? Será que os protagonistas são os grandes anunciantes?

b) Itaú Cultural de São Paulo

Também teve um *turning point*. É possível entendê-lo em dois momentos: a gestão de Ricardo Ribenboim, que instituiu a maior parte dos

projetos, os quais estão ainda no Itaú Cultural, e o momento em que sai o Ricardo. É importante lembrar que ele foi escolhido por critérios técnicos, tendo sido selecionado conforme ocorre com os executivos do Banco. Infelizmente, o Itaú Cultural deixou os critérios técnicos que sempre nortearam sua atuação, e que deveriam ser retomados para gerenciar.

Tenho uma experiência muito boa com o Rumos Visuais, durante a gestão do Ricardo, quando pude atuar nacionalmente e que me proporcionou um sonho dourado: o de ver a produção artística nacional, organizada por meio de uma interlocução regional, na região Sul, pelo Jailton Moreira. O projeto revelou vários curadores, que fizeram um diagnóstico de cada região.

2.2 Denise Mattar

Entrevista concedida na casa da curadora no Bairro Laranjeira, no Rio de Janeiro, dia 29 de novembro de 2006.

1 - Como se fundamenta o conceito das exposições e dos projetos curatoriais em que você atua? Como costuma ser a origem dos projetos curatoriais?

Curadoria sempre existiu, mas sem esse nome. Houve uma especialização do mercado de artes plásticas, tanto quanto várias áreas sofreram especialização. Na mesma medida, o curador também se especializou. As curatorias têm estilos: uns mais críticos, outros mais poéticos. Minha abordagem é mais poética. Seleciono artistas, e as exposições acontecem sempre a partir de outra.

Em 1997, fiz o centenário do Di Cavalcanti, porque há tempos não havia exposições dele. Em 99, era o centenário de Flávio de Carvalho e, em 2000, o de Ismael Nery – uma trilogia dos centenários e de artistas que precisavam ser resgatados. O Di Cavalcanti estava inserido no modernismo, e por conta de problemas jurídicos e das obras do final de sua carreira, que teve trabalhos ruins, criou-se uma crítica generalizada e negativa sobre todo o seu trabalho. Flávio de Carvalho estava esquecido, às margens do modernismo, pois nunca teve a postura correta que se esperava; sempre foi um transgressor e contestador. Era um dadaísta e surrealista em sua essência. O Ismael Nery ficou esquecido, e pode-se dizer que, para ele, nacionalidade não fazia o mais minúsculo sentido. A questão do Ismael Nery é que a arte tem de abolir o espaço e o tempo. Quem não aceitava isso? Mário de Andrade.

De certa maneira, o modernismo ficou nas mãos do Mário de Andrade, que por sua vez não admitia o surrealismo e, então, excluiu os artistas com essas características. Mário de Andrade foi fundamental para o movimento modernista, mas é preciso tomar cuidado com a crítica e com as opiniões, pois elas são determinantes para enquadrar ou não um artista.

A minha linha curatorial vai para um resgate histórico, como as exposições citadas. Fiz uma exposição de Sanson Flexor – que foi uma revelação aqui no Rio. O Nassar, que está vivo também. Fui para Belém a fim de participar do Júri do Arte Belém e acabei indo ao ateliê do Nassar, quando

pude ver muito de sua produção toda reunida; tive um olhar do conjunto de sua produção. A partir daí, segui para uma curadoria que mostrasse esse conjunto.

2 - Você tem formação específica para atuar como curadora? Como se dá a formação de um curador no Brasil?

Fui convidada pela Universidade Candido Mendes para dar aula no curso de especialização em produção cultural e, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), para dar um curso de curadoria. Tenho um pouco de medo de cair nas exigências de formação acadêmica para o caso do curador, assim como acontece no caso do jornalismo. Não há no mundo curso para curador, mas sim formação a partir do trabalho em instituições, como curador.

Minha formação acontece em onze anos de trabalho em instituições. Trabalhei dois anos no Museu da Casa Brasileira, de 1985 a 1987, em São Paulo; depois, dois anos no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), de 1987 a 1989, e sete anos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), de 1990 a 1997. A “academização” dos artistas – mestrado e doutorado – está criando um problema gravíssimo, porque você passa a ser um artista que tem medo de errar.

3 - O que influenciou sua escolha para atuar como curadora?

Fui levada para esse caminho. Trabalhei anos com galerias de arte até que recebi o convite para trabalhar no Museu da Casa Brasileira, depois nos MAMs – período que facilitou para que eu enveredasse a uma carreira de curadora independente. Como trabalhei anos em instituições, tenho uma visão de dentro e de fora delas – fato que ajuda a ser muito ponderada nas minhas atitudes, já que consigo compreender o problema das instituições.

4 - Em suas curadorias, quais são os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras?

Como já mencionei, as propostas saem umas das outras. Existem curadorias em que você é convidado a fazer, e outras são proposições. A soma desses trabalhos e informações conduz a um caminho. A FAAP convidou-me para fazer uma exposição para crianças; escolhi a Anita Malfatti. Depois fui chamada para fazer a curadoria da parte latino-americana da exposição sobre

o surrealismo – fiz uma sala de Maria Martins. Se você for buscar uma linha, será a de resgatar artistas desconhecidos.

5 - Que relações se estabelecem entre a sua atuação como curadora e a política de atuação das instituições?

O universo institucional brasileiro é complicadíssimo, porque as instituições não têm dinheiro para trabalhar. Então isso reflete a cegueira do nosso governo que não enxerga o patrimônio, tanto simbólico quanto financeiro, que está lá se estragando, pela incúria dos nossos governantes, que querem entregar tudo para a iniciativa privada.

6 - Qual sua opinião sobre as políticas públicas do governo federal para a cultura?

A criação das leis de incentivo é muito boa; o problema é que a partir delas as instituições públicas foram abandonadas. As leis fizeram com que as instituições corressem atrás de dinheiro para que funcionem, são obrigadas a correr atrás do dinheiro para organizar as exposições e gerirem-se. A exemplo, os MAMs (Rio e São Paulo) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) – o que aconteceu com esses três museus? Eles foram criados dentro do modelo do Museum of Modern Art (Moma), só que nos Estados Unidos é bom ser um museu particular, pois eles recebem dinheiro dos governos federal, estadual e municipal, e da iniciativa privada, e ainda das pessoas físicas que fazem doações. Aqui não se recebe dinheiro de ninguém. Em que pese a péssima administração do Julio das Neves, o governo não tem o direito de deixar o patrimônio que há no Masp ao léu.

7 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não. Não abarcam por um motivo muito simples: você tem um patrocinador que associa o nome dele, o produto dele a um produto cultural que você apresenta. Então, se o seu produto cultural é bonito, sem polêmica, sem divergência, não tem problema, mas todo o aspecto transgressor da arte, que é fundamental, fica comprometido. Nenhuma empresa quer vincular seu nome a eventos que possam denegrir sua imagem. Nos Estados Unidos, há

um incentivo para o patricionador oferecer recurso a fundo perdido às instituições. As leis deram um florescimento às artes, mas tem que ter um olhar crítico sobre isso.

8 - Como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema das artes brasileiro?

Hoje há uma profusão de curadores de todos os lados; normalmente o curador é uma figura que tem uma trajetória parecida como a minha. É uma trajetória tal qual ocorre internacionalmente: parte de dentro das instituições. O olho é treinado, aprende-se a pensar e tomar decisões de conjunto, individuais e de equipe. O curador torna-se uma figura que agrega valor. Hoje, as pessoas saem da faculdade e se intitulam curadoras. No meu caso, como no de Paulo Herkenhoff, sou procurada pelas instituições em função da experiência que tenho a oferecer.

9 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e de suas obras em nosso país?

Fora do Brasil você consegue ser só curador; aqui é muito difícil. Normalmente eu faço a produção dos meus eventos, porque sou muito criteriosa. Hoje tem bons produtores, mas não tem orçamento para colocar bons produtores. Tem a Expomus – de São Paulo – que é excelente, mas muito cara. E também tem os produtores ruins. O Edemar Cid Ferreira fez grandes produções, só que elas iam sendo conduzidas a problemas nas pontas nunca solucionados. A exposição 500 Anos deixou dívidas absurdas: um cenotécnico teve que vender o próprio carro e o da mulher para pagar as contas, e obras foram estragadas na exposição.

O mercado de arte tem uma baliza que não dá para escapar muito. O caminho das exposições do Edemar dava para antever que não daria certo. No entanto, não se pode invalidar totalmente o trabalho dele, pois foi importante ao Brasil ter visto Picasso, Os Guerreiros de Xian, entre outros.

Eu acumulo as funções de curadora e produtora, que é o de ir e vender o meu “peixe”. São etapas que passam pelo convencimento das instituições, pois são poucas que convidam. Sou uma das poucas curadoras que é convidada. Acaba que os centros culturais convidam sempre as mesmas

peessoas, porque as instituições preferem empregar seu dinheiro em uma pessoa que não traga problemas para elas. Eu me interesso muito pelo público; eu tenho preocupação em chegar ao público. Independente de fazer uma exposição histórica ou de arte contemporânea, tenho a preocupação de que o público possa aprender com ela. Essa preocupação traz um resultado: a divulgação “boca a boca” é quem ajuda a fazer sucesso, isso mostra quando a exposição fala algo ao público.

10 - Quais são os projetos de inserção de artistas que merecem destaque no país? Por quê?

O mais bem sucedido é o Programa Rumos do Itaú Cultural. Tem um trabalho com a Cristina Tejo, do Recife, da Fundação Joaquim Nabuco: é uma espécie de bolsa com acompanhamento de um curador. Isto poderia ser um caminho muito interessante para os salões: o artista ter um acompanhamento. Os artistas são meio indisciplinados (eles mesmos reconhecem). O Rio Arte dava uma bolsa em que o artista tinha um compromisso vago com sua finalização. O ideal seria o artista ter uma ajuda que oferecesse também tempo para dedicação e que fosse acompanhada.

11 - Quais deveriam ser os pressupostos norteadores de projetos de inserção de novos artistas no sistema das artes?

Acompanhamento de curadores. Aqui, no Brasil, o nosso circuito cultural não funciona bem, pois falta apoio às instituições. No circuito de arte americano, quem lança os artistas são as galerias. Esses artistas, lançados pelas galerias, chamam a atenção dos curadores. As galerias fazem o trabalho de divulgação dos artistas nas exposições, os quais são convidados depois para as bienais, para as exposições em grandes museus e, assim, suas carreiras crescem. Em certo momento esse artista vai expor uma individual em um museu, esse museu compra uma obra do artista para seu acervo da galeria que o lançou, formando assim um circuito. Aqui, isso não acontecesse.

12 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

O CCBB antigamente só existia no Rio de Janeiro. As minhas experiências são com a exposição do Di Cavalcanti, do Flávio de Carvalho, do Ismael Nery – surrealismo (curadora latino-americana), – do Nassar e da Mary Vieira. O Nassar apresentei no CCBB-DF. A exposição sobre Mary Vieira foi mostrada no CCBB-SP, onde também fiz Paisagens, Paisagens, Paisagens. Tenho uma boa experiência com os CCBBs; as equipes técnicas são completamente diferentes, assim como seus espaços físicos. Em comum, elas têm a dependência das decisões do Banco do Brasil. A autonomia varia conforme a diretoria do Banco.

Atualmente, a diretoria não dá autonomia nenhuma aos centros culturais, mas já houve momentos em que os CCBBs tiveram mais independência. O Banco do Brasil, ano passado, diminuiu 30% do orçamento. A outra questão refere-se às equipes de cada CCBB. A do Rio de Janeiro é mais experiente, e como o espaço tem mais condições, este centro é o melhor lugar para se trabalhar. Essa equipe tem a melhor postura para tratar produtores como parceiros. Agora, eles estão sujeitos a determinações do Banco. Os produtores diriam que o CCBB é burocrático, mas essas burocracias são determinadas pela exigência das leis de incentivo. A equipe do Distrito Federal tem um razoável nível de atendimento ao produtor, e no centro de São Paulo é muito difícil o trabalho.

A qualidade das exposições tem se modificado por conta das exigências do Banco. Hoje o Banco do Brasil quer muito público, e isso faz ruir um espaço que o CCBB tinha, que era o dos jovens artistas, e mesmo o das exposições de artistas históricos brasileiros que não traziam tanto público.

b) Itaú Cultural de São Paulo

Fiz duas exposições: uma delas foi o Preço da Sedução – um projeto que apresentei para o Itaú. Foi a exposição que mais teve público desde que o Itaú Cultural foi aberto. Foi um sucesso, porque ela falava de questões sobre a mulher, as quais as pessoas estavam interessadas em ouvir. A outra foi o Lúdico na Arte. O Itaú Cultural trabalha de forma completamente diferente. Ele contrata sua curadoria e você pode ter uma assistente e escolher um cenógrafo. Teoricamente, isso deveria ser maravilhoso, pois deveria tirar do curador a responsabilidade da produção. Na prática isso não acontece: há um

primeiro contato com os colecionadores, feito por mim mesma, e a partir daí, minha assistente entra em contato com as pessoas. O Itaú tem um sistema complicadíssimo: no empréstimo das obras, os formulários são complicados; a assessoria jurídica não se adaptou ao fato de trabalhar num centro cultural, que acaba criando problemas sérios.

Têm artistas que não querem assinar o contrato de cedência das obras. Qualquer pessoa pode processar o Itaú Cultural para tirar dinheiro do Banco Itaú. Daí o entrave jurídico ter-se tornado muito complexo. No caso do CCBB, isso foi resolvido ao passar para o produtor a responsabilidade legal da exposição. Eles têm uma equipe de produção excelente. O espaço é muito difícil e complicado, o equipamento é muito ruim e não é ruim porque foi feito economia, mas porque quem o escolheu não entendia de exposição, no caso o arquiteto.

2.3 Jailton Moreira

Entrevista concedida no Torreão, em Porto Alegre. Fevereiro de 2008.

1 - Como se fundamenta o conceito das exposições e dos projetos curatoriais em que você atua? Como costuma ser a origem dos projetos curatoriais?

No Programa Rumos Visuais do Itaú Cultural havia uma demanda orientada pelo mapeamento, e os conceitos saíram deste contexto previamente traçado. Neste caso, havia uma análise do material encontrado e os conceitos foram extraídos dos núcleos artísticos mais consistentes. Nos outros projetos em que tive atuação como curador também se partia para o atendimento a demandas. Da mesma forma, primeiro se atendia as solicitações e após se pontuava o foco da curadoria. Esse é o perfil das minhas curatorias, que passam a ser mais de escuta e articulação dessa escuta do que uma proposição conceitual – isso deixo aos meus trabalhos como artista, que propõe conceitos.

2 - Você tem formação específica para atuar como curador? Como se dá a formação de um curador no Brasil?

No Programa Rumos Visuais 1 era idéia do Itaú Cultural criar *workshop* para discutir curadoria com os novos curadores, com os curadores adjuntos criando um pequeno núcleo de formação. Fiz esse curso de uma semana. No Rumos Visuais 2, já estava como curador-organizador, e resolvemos aplicar a mesma idéia de *workshop* aos novos adjuntos, criando assim uma espécie de um novo seminário. A formação mais sistemática que experimentei foram esses *workshops*. O restante das minhas experiências obtive na vivência, e acredito que curadoria é o desenvolvimento de um olhar, e um olhar não se faz em um *workshop*, mas em experiências de vida. São experiências necessariamente informais. Não acredito na exclusividade de uma construção formal do olhar. A aparente ausência de formação de um curador não é de todo absurda, pois penso que uma parte pode ser desenvolvida com leituras, estudos, etc., mas outra parte é pelas experiências de vida, nos trabalhos realizados.

3 - O que influenciou sua escolha para atuar como curador?

Não houve influência alguma, foram convites feitos que aceitei. No Rumos Visuais¹ fui convidado pela Angélica de Moraes. Há sete anos eu não pensava em curadoria, mas a Angélica perguntou se não era isso que fazíamos aqui no Torreão. Então julguei que se fosse para fazer da maneira semelhante a que atuo no Torreão, então poderia assumir o desafio.

4 - Em suas curadorias, quais são os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras?

Falo a partir das experiências do Rumos e de um convite para um Salão em Joinville, que ocorre há alguns anos. Lá solicitaram um projeto de renovação desse Salão, contato derivado das minhas visitas pelo mapeamento do Rumos. Depois tive experiências mais afetivas com de artistas que acompanho e conheço o trabalho. O espectro das minhas curadorias não é grande e não chega a criar um perfil, pois não há um projeto de curadoria. Resumidamente, primeiro vieram as demandas oriundas de convites e as exposições com os artistas que acompanho. Além disso, tem o Torreão. Há quinze anos convidamos artistas, e esses convites se dão a partir da proposição do Torreão, que é para artistas que possam responder a uma questão de um espaço específico. Artistas que desenvolvem trabalhos voltados para espaços específicos, ou mesmo se tangenciam esse tipo de proposta, nós convidamos. O convite é feito ao artista, nunca para uma obra determinada.

5 - Que relações se estabelecem entre a sua atuação como curador e a política de atuação das instituições?

No Itaú Cultural havia um projeto já estabelecido em que fui um dos componentes. No Rumos 2, em que trabalhei na organização geral, tive um trabalho mais direto com a direção do IC. O que posso dizer é que com a saída do Ricardo Ribenboin e a entrada da Milú Villela aconteceu uma cisão de um projeto e a saída traumática de um grupo de pessoas. Na experiência de Joinville tive carta branca para fazer o que gostaria.

6 - Qual sua opinião sobre as políticas públicas do governo federal para a cultura?

O que se tem visto é uma tentativa de retomada da FUNARTE. Fiz algumas seleções para salões a convite da FUNARTE e pude ver a precariedade que eles estavam tentando essa retomada. Havia um grupo pequeno de funcionários que trabalhavam muito, o que parecia não ser o mesmo com outros tantos. Houve na gestão do Xico Chaves uma tentativa acanhada de retomar o que a FUNARTE já representou. É importante frisar que nos anos 70 se tinha um modelo de gestão em que a presença do governo era mais significativa, e agora se tem um modelo gerenciado pelos bancos. As tentativas atuais da FUNARTE são bem interessantes, como o Projéteis de Arte Contemporânea e a Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais. Tem a retomada de algumas publicações, como o livro dos textos da Icléia Cattani, organizado pelo Agnaldo Faria, o da Glória Ferreira, entre outros. Ainda falta muito, mas já não é mais a imobilidade de anos atrás. Parece que a mudança depende mais da pessoa que assume o cargo de direção, e aí podem ser pessoas que não fazem nada, ou o contrário.

7 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não tenho uma avaliação muito clara. Parece-me que é muito usada, mas se bem ou mal é outra questão. Tem uma situação em termos de política cultural, assunto que não tenho afinidade, que pode se pensar em dois pontos de vista. Primeiro seria desistir da idéia de cultura como instrumento de lucro, pois considero que seja o tipo de investimento que só tem sentido a fundo perdido. Na cultura não se pode ter um esquema tecnocrata de produtividade. É dever de o Estado fazer algo sem outra expectativa que não seja de educação e fomentação. A segunda questão é entender que para existir democracia cultural precisa acontecer a criação de hierarquias definidas. Não se pode dizer que tudo é igual em cultura ou que tudo está no mesmo patamar. Esse discurso pode ser facilmente criticado como elitista, mas não é possível em termos de política cultural colocar tudo em um mesmo nível, pois tem que ter diferenças. Sem estabelecer tais diferenças não se educa ninguém, só se cria um grande ambiente de confusões. Isso não quer dizer que determinada

produção não tenha trânsito ou que não seja importante, mas é preciso pontuar o que cada coisa representa no contexto das artes e da cultura.

8 - Como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema das artes brasileiro?

Primeiro acho que não existe o curador, mas sim existem atuações em função das demandas oriundas das instituições e projetos. Tem o curador de instituição, o curador independente, etc... Enfim, são vários tipos de atuação de curadores. Essa figura se cristalizou como uma espécie de mal necessário; difícil pensar o que seria melhor do que isso. Quando se tiraniza ao extremo o poder que se tem em determinados projetos curatoriais, é também difícil pensar em outra forma.

9 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e de suas obras em nosso país?

Produzir. Se o produtor apenas produzisse e desse condições de articular os projetos a fim de viabilizar as utopias, me parece que seria ideal. Os papéis não são tão claros e talvez nem devessem ser. No Brasil funciona assim, e essa intromissão de uma área em outra tem vantagens e desvantagens, mas não acho que seja tão tirânico. No Rumos Visuais 1, os curadores falavam sobre suas posições e dava para perceber que faltava uma idéia de risco como faz o artista, que é quem dá um salto no vazio. Parece-me que os curadores e produtores não estão querendo correr um grau maior de riscos em seus projetos. Os artistas ainda são os que continuam ousando mais.

10 - Quais são os projetos de inserção de artistas que merecem destaque no país? Por quê?

O Rumos foi algo legal e pode voltar a ser um bom projeto para dar visibilidade a jovens artistas. Os projetos da FUNARTE também são interessantes. A Bolsa Pampulha também faz um bom trabalho. Tem o Salão de Pernambuco que teve uma reestruturação que serve com bom exemplo.

11 - Quais deveriam ser os pressupostos norteadores de projetos de inserção de novos artistas no sistema das artes?

Escuta e articulação. No Rumos Visuais 2, pensamos que o Itaú Cultural poderia ocupar esse espaço. No Brasil, observou-se uma série de grupos independentes e atuações coletivas de artistas que poderiam ser conectados num grande projeto. Um projeto que garantisse a autonomia e identidade dessas atuações e ao mesmo tempo possibilitasse as articulações e confrontos de tais experiências. Se a instituição perdesse a sua solidez, se fosse mais fluido o processo de escuta das várias pequenas experiências de todo o país e se houvesse projeto de fomentação tudo poderia ser diferente. Ocorre que esse processo é invisível e em termos de visibilidade para uma empresa talvez não interesse. Esse é um espaço que deveria então ser assumido pelo Estado.

12 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Vi de longe, pois estive em duas ou três exposições. Atrai-me no CCBB o fato de ser mais proponente, pois tem um perfil de exposição definido, mas não tenho tanta noção sobre o trabalho deles. Penso que é importante ter todas as possibilidades. Imagine se tudo fosse um caminho só? Tem os espaços alternativos e os institucionais. Necessitamos das duas e vias e de outras tantas.

b) Itaú Cultural de São Paulo

O Itaú Cultural era um pouco mais proponente e investigativo. Depois das mudanças que ocorreram nesse período creio que o Instituto perdeu substancialmente sua força e um pouco da sua respeitabilidade.

2.4 Ronaldo Brito

Entrevista concedida na PUCRJ, na Secretaria do Curso de Especialização em História da Arte, no dia 28 de novembro de 2006.

1 - Como se fundamenta o conceito das exposições e dos projetos curatoriais em que você atua? Como costuma ser a origem dos projetos curatoriais?

No meu caso, as curadorias são sempre uma extensão das minhas escolhas críticas e estão marcadas, não por mediação com o público, mas por investigação com os trabalhos artísticos. As curadorias que fiz são uma extensão do meu contato com as obras. Essas exposições são extensões do meu envolvimento crítico, do meu trabalho de pesquisa, diferente de uma curadoria que se associa ao lugar. São curadorias autorias e independentes. Ao mesmo tempo em que faço distinção entre crítica e curadoria, tanto que nas duas exposições (aqui se refere Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro e Eduardo Sued – A Experiência da Pintura, no CCBB) escrevi pequenos textos e chamei críticos para se responsabilizarem por textos mais densos. Nesse caso acontece também o “cálculo público”, que agrega outras inflexões. Todas dão mais audiência aos trabalhos do que potencializam as instituições, pois penso mais na recepção da obra do que no lugar em que ela estará exposta. Não me vejo fazendo curadoria de artista que não acompanho ou pelo qual não tenho interesse.

2 - Você tem formação específica para atuar como curador? Como se dá a formação de um curador no Brasil?

Conceito muito amplo o de curador. Entendo curadoria como investigação e apresentação de uma poética ou de alguns trabalhos. Eu excluo qualquer atividade de logística. Para mim, curadoria é pensar o conceito da exposição e escolher o trabalho a partir dessas escolhas. Para mim, é incompreensível os curadores não serem responsáveis por suas exposições. Cada lugar tem suas especificidades e muda o conceito ou muda a montagem quando entra em itinerância. Acho que isso deveria existir no Brasil, mas por enquanto está empírico, na medida em que se vai racionalizando isso

profissionalmente... Talvez devesse haver uma inteligência da curadoria em que ficassem mais explícitas todas as exigências que hoje em dia são feitas de maneira informal. Com exceção da futura sede da Fundação Iberê Camargo, as instituições estão muito despreparadas.

3 - O que influenciou sua escolha para atuar como curador?

Estritamente os meus interesses críticos. Jamais seria curador de um lugar. Fiz três curadorias em três anos.

4 - Em suas curadorias, quais são os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras?

Já mencionado em resposta anterior.

5 - Que relações se estabelecem entre a sua atuação como curador e a política de atuação das instituições?

Eu não vejo política nenhuma nas instituições. Sou um *outsider*, mas não acredito naquelas regras. Se eu fosse consultor de alguma fundação ou instituição, começaria do *tabula rasa* no Brasil, vendo como no primeiro mundo funciona. Não acho que se possa tirar padrões de regra. A diferença de um curador de uma instituição é se ele está pensando no público ou no caráter da potência da obra. A grande mudança que houve em arte é que ela entrou na indústria do entretenimento.

6 - Qual sua opinião sobre as políticas públicas do governo federal para a cultura?

Não existe no meio de arte, e eu veria essas políticas voltadas para criar um valor fora. É difícil que um país como o Brasil possa realmente arcar com isso, mas o Estado brasileiro tinha obrigação de fazer parcerias para colocar os grandes artistas brasileiros, que têm potência, nos grandes museus internacionais. Mesmo que tivesse emprego de dinheiro, seria muito gratificante ao povo brasileiro. O Estado deveria ser mais qualificado.

7 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não tenho qualificação para responder isso, mas imagino que alguma coisa deva estar errada. Temos uma modernidade. Temos a arte moderna dos anos 50 para cá. Por outro lado, temos a mentalidade dos ministros que são contaminados por uma idéia que é acintosa ao povo brasileiro. Nós temos de Goeldi para cá uma dezena de artistas e obras que são invisíveis no mundo; quero saber quando os artistas receberão o reconhecimento que merecem. Eu penso que é um problema complexo, que passa por culpa, má fé e ignorância. Têm muitos brasileiros preferindo que as coisas fiquem assim, que não querem enfrentar a situação, e quando querem ver arte, vão ao primeiro mundo. Alguns têm atuação até como colecionadores.

8 - Como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema das artes brasileiro?

Chamo de “curadoria”; a figura do curador está mais à frente do que a do artista. Ele não é um intérprete da obra, mas a obra é que serve aos desígnios da instituição. Eu prefiro o sistema dos curadores independentes.

9 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e de suas obras em nosso país?

Eu vejo o papel dele como submetido à inteligência cultural e aos eventos em que eles estão trabalhando. Vejo como forma negativa o produtor ter acesso privilegiado, pois desautoriza o curador.

10 - Quais são os projetos de inserção de artistas que merecem destaque no país? Por quê?

Acredito que após a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo algo acontece. O Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo faz algumas coisas. O Centro Maria Antonia faz alguma coisa. A Pinacoteca de São Paulo também faz algum trabalho.

11 - Quais deveriam ser os pressupostos norteadores de projetos de inserção de novos artistas no sistema das artes?

Teve programas da FUNARTE, o ABC que o Paulo Sérgio Duarte fez. É uma obrigação de um estado democrático de fazer. A globalização dá efeito internacional; nós deveríamos pensar na formação de um público. Sem formação de coleção pública, como vai se formar público?

12 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Um prédio enorme e facilidade de afluência com a marca, o povo infelizmente é temeroso ao CCBB. Enquanto o Banco do Brasil não tiver vergonha do espaço que oferece ao público e aos artistas, seu projeto cultural não estará bem.

b) Itaú Cultural de São Paulo

Deveria ter um prédio melhor e até um projeto educativo, além de valorizar mais os grandes artistas.

2.5 Tadeu Chiarelli

Entrevista concedida em um restaurante próximo à ECA-USP, dia 22 de novembro de 2006.

1 - Como se fundamenta o conceito das exposições e dos projetos curatoriais em que você atua? Como costuma ser a origem dos projetos curatoriais?

Isto depende da exposição. Uma coisa é você fazer uma exposição de caráter histórico, institucional. Meu interesse é fazer exposições que estão no meu foco de pesquisa. Como exemplo, Fulvio Pennachi. A família fez contato comigo e ele estava no meu interesse de estudo sobre o retorno à ordem na arte brasileira. Tem um projeto do Lasar Segal, dentro da minha preocupação da problemática do modernismo. Com a arte contemporânea é diferente. As exposições surgem a partir de uma evidência, de uma questão da produção que me mobiliza para desenvolver um projeto.

2 - Você tem formação específica para atuar como curador? Como se dá a formação de um curador no Brasil?

No Brasil, não vejo o trabalho de curador como uma profissão de configuração fechada, mas um trabalho de transbordamento e difusão de um conhecimento do campo da crítica da história da arte, por outro lado nem todo crítico é curador, mas todo curador tem que ter formação em história da arte e crítica. Curadoria é um trabalho de um estudioso; no meu caso sou pesquisador e professor. Vejo como um trabalho de um desenvolvimento de sala de aula. O meu público primeiro são os meus alunos. Quando estou escrevendo um texto ou organizando uma exposição, penso se meus alunos entenderiam isso, mas é uma questão minha. Não existe a formação de curador; ele é um crítico, um especialista que tem de saber de produção, de montagem, da prática de exposição. Formação é em crítica. Desconfio de cursos de curadoria. No Brasil é uma irresponsabilidade.

3 - O que influenciou sua escolha para atuar como curador?

A primeira exposição. Eu trabalhava no setor de pesquisa do Centro Cultural de São Paulo, e fiz uma exposição em 1985-1986 – pesquisa-dossiê de jovens artistas paulistas. Entrevistei vários artistas – vinte e oito – Nessa produção tinha um assunto muito interessante, que eram artistas que trabalhavam com imagens prontas, *readymade*. Fiz uma comunicação no Comitê de História da Arte em 86, e a Ana Mae Barbosa assistiu e me convidou para fazer uma exposição no Museu de Arte Contemporânea (MAC) – a qual levou o nome de Imagem de Segunda Geração. Estabeleci conceitos a partir da produção artística.

4 - Em suas curadorias, quais são os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras?

Da minha prática, percebo uma questão na cena contemporânea, através de visitas a exposições e galerias; estabeleço o projeto a partir de cinco artistas que me interessam e que estejam trabalhando em sintonia, convido outros artistas que estejam trabalhando em consonância com os primeiros. Exemplo é o Walmor Correa, ampliou o conceito de coleção; ele esteve para ampliar o conceito de coleção e apropriação na arte brasileira.

5 - Que relações se estabelecem entre a sua atuação como curador e a política de atuação das instituições?

Tive uma experiência traumática. Fui censurado CCBB-RJ, numa demonstração clara de como esses centros culturais podem estar atrelados a questões de poder e censura. Acredito que essa experiência, daqui para frente, obrigue-me a pensar mais na hora de escolher as instituições com as quais vou trabalhar. Convidaram-me para fazer o projeto Erótica, porque eu já tinha feito no Museu de Arte Moderna de São Paulo um trabalho com essa questão. Foi apresentado no CCBB-SP, aprovado, e os CCBBs-RJ e DF gostaram do projeto e pediram. Não fui eu quem impingiu esse projeto. Fui convidado e houve uma intolerância por parte da direção do Banco do Brasil que não teve a menor delicadeza e respeito ao CCBB, ao curador, aos artistas da exposição e ao público. Tomou uma postura intempestiva e autoritária, e mostrou como trabalhamos num limite intolerável. O que me deixa mais preocupado é que a

mobilização da sociedade foi tênue, pois não foi só o meu trabalho que foi censurado, mas a produção artística. É claro que essa instituição é refém de um poder mais alto, que são as questões políticas.

6 - Qual sua opinião sobre as políticas públicas para cultura do governo federal?

Não vejo política; há leis que são usadas de maneira discutível. Tentaram fazer algumas coisas sem continuidade. Os museus estão em petição de miséria, sobretudo os ligados aos governos, haja vista as obras que são roubadas sem que nada aconteça. Num país sério, com o mínimo de consciência pública, se o ministro não acha os culpados ele deveria sair do ministério. Se a máquina que ele comanda não consegue encontrar os culpados, então saia do cargo. A sociedade parece não estar interessada nisso. Daí pode-se perceber que não há política, não há como se posicionar, porque não há um projeto. Organizar um ano do Brasil na França está mais afeto a questões da França do que do Brasil.

7 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Acredito que não, o governo, mesmo o governo burguês, de aparência e conotação, tem de ter cuidado com aquilo que é mais frágil. A produção experimental, os acervos, enfim, as áreas que estão mais fragilizadas deveriam fazer parte das preocupações do governo. Deveria haver mais atenção com o artista jovem, com o cineasta. Falta um gerenciamento mais competente. Em outros países a questão artística é muito mais importante do que no Brasil. É quase como uma questão de segurança nacional.

8 - Como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema das artes brasileiro?

O curador pode ser um crítico, pode atuar com a reflexão do universo de visualidade de um tempo, ou como prestador de serviço da produção cultural. Eu percebo que existe uma indústria cultural e uma demanda por exposição. Há demanda de exposições pelas instituições, mas o curador precisa usar esses instrumentos para mostrar questões que possam entrar em debate.

9 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e de suas obras em nosso país?

Eu acho que é uma figura que nasceu porque veio atender a uma demanda na viabilização dos projetos. Se for um profissional consciente de seu papel, ele pode ser um profissional importante, mas há os que vendem exposições que não têm valor. Mas ele nasceu porque as circunstâncias históricas permitiram; agora ele precisa ser disciplinado para atuar de forma ética.

10 - Quais são os projetos de inserção de artistas que merecem destaque no país? Por quê?

Interessou-me muito as bolsas do Museu da Pampulha. É um trabalho muito interessante dar condição de produção a artistas em início de carreira, porque mantinha o artista por determinado período. Não só para jovens, como há artistas que tem uma produção experimental que não se enquadra aos ditames do mercado; esses deveriam ser atendidos pelo governo federal. No Brasil, o que deveria ser seguido passa a ficar condicionado a um período e a um nome, não há continuidade.

11 - Quais deveriam ser os pressupostos norteadores de projetos de inserção de novos artistas no sistema das artes?

Conforme o que foi dito antes. Bolsas de trabalho.

12 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Os Centros Culturais do Banco do Brasil de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília e o Santander Cultural devem ser colocados de um lado, e o Itaú Cultural de outro. Os CCBBs e o Santander Cultural não preservam, não interessa em que eventos, uma qualidade padrão. Eles funcionam mais como balcão de exposições.

b) Itaú Cultural de São Paulo

O Itaú Cultural tem caráter orgânico e mais visível que se auto-alimenta. Tem o Programa Rumos que mapeia e chama atenção para artistas jovens. E concomitantemente, a instituição cuida da memória desse mesmo circuito que ela ajuda a ampliar. A documentação da arte brasileira é muito importante, pois faz com que ela fique longe de ser apenas um balcão. A atuação do Itaú Cultural é mais efetiva, pois mapeia o novo e estabelece o que deve ser consagrado. A sedimentação do Itaú Cultural no circuito artístico será mais duradoura; a instituição não está preocupada com os eventos, mas com uma intervenção no circuito. Sua inscrição é muito mais potente.

2.6 Vitória Daniela Bousso

Entrevista concedida no gabinete da direção do Paço das Artes, em São Paulo, dia 22 de novembro de 2006.

1 - Como se fundamenta o conceito das exposições e dos projetos curatoriais em que você atua? Como costuma ser a origem dos projetos curatoriais?

Um curador normalmente tem que ter formação. No meu caso, a curadoria parte da pesquisa de campo: visito exposições no Brasil e no mundo; visito galerias e ateliês. Mesmo que eu não conheça determinado artista, tento ver como faz para expor sua obra, e de que modo são administradas as questões financeiras. Uma curadoria é formada por um conjunto de obras que vi; às vezes, leva três anos. Busco questões como cidade, urbanidade, tempo em obras que trabalham o excesso, os deslocamentos. Associado ao trabalho de ver exposições e mostras, leio muitos textos teóricos e de curadores. Vou fazendo minhas andanças. Minha atividade é experimental; fico em gestação com muitas exposições na cabeça. Daqui a pouco o conceito fecha. Se for exposição para fazer rapidamente, já digo que não vai ter conceito. Para ter um, preciso de tempo.

2 - Você tem formação específica para atuar como curadora? Como se dá a formação de um curador no Brasil?

Minha formação foi na graduação em artes plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), o mestrado em concretismo, como tendência do modernismo, e o doutorado em comunicação e semiótica, com artistas nacionais e estrangeiros que trabalham com as novas mídias e tem o corpo como índice de subjetividade na passagem do século XX para o XIX. Tornei-me uma profissional híbrida. Abordo questões do modernismo até hoje, com amplo espectro do conhecimento das artes visuais – fotografia, cinema, vídeo – além das belas-artes – pintura, escultura, objeto e instalação. A minha formação me dá possibilidade de agregar outras áreas. Vejo-me tendo que pesquisar até psicanálise. Dentro desse percurso híbrido, que sai de um interesse pessoal, e por ter estudado o concretismo, tive de estudar também os

movimentos que estiveram ao lado, como o surrealismo e dadaísmo, que são os que mais identifiquei, porque existe uma ressonância desses três movimentos na arte contemporânea de forma geral. Descobri isso fazendo curadoria. É um método de pesquisa de campo, usado para pensar e fazer a história da arte.

3 - O que influenciou sua escolha para atuar como curadora?

Aconteceu quando eu estava na FAAP e me dei conta que não queria mais dar aula. Na sala de aula tem alunos muito interessados e outros nem tanto, principalmente em artes plásticas (refiro-me particularmente aos anos 80). Preciso trabalhar em instâncias em que percebo resultados, que vão frutificar e ter continuidade. A relação em sala de aula, por uma questão com uma aluna, que vez ou outra ia às aulas, determinou minha saída da sala para pensar em outras possibilidades profissionais.

A FAAP estava sem muitos professores, era o período final do militarismo, anos 80, havia sobrado apenas alguns professores de direita. A professora Mariela Kantor pediu para ceder meu lugar da cadeira de arte contemporânea para um outro professor; o diretor ofereceu-me a oportunidade de ficar na pesquisa, sem dar aula. Como não havia outros professores que estavam apenas na pesquisa, não achei correto e, então, fiz um acordo: eu me demitiria e a FAAP poderia contratar-me em outra oportunidade. Já tinha feito uma curadoria sobre a obra do Antonio Rocco, na Pinacoteca de São Paulo, com pesquisa de campo. Essa exposição teve catálogo; assim, aprendi a fazer curadoria.

Fiz pesquisa para outras exposições. Trabalhei um tempo na Pinacoteca e depois fui para a Secretaria. Em 1986 fiz minha primeira curadoria independente, no Sesc Pompéia, e na época tinha que pedir autorização para Lina Bo Bardi. A exposição chamava-se São Paulo - Toronto: do singular às afinidades. Lisete Lagnado escreveu páginas sobre a exposição. Faz vinte anos. Participaram artistas brasileiros, canadenses, com curadoria brasileira e canadense. Houve seminário com todos os artistas, mais a Sheila Lerner, o Ivo Mesquita, entre outros. Não teve catálogo, mas tem um VHS como registro. Isso foi em julho de 86. Depois, entre 1986 e 1987, vim para o Paço das Artes, já que trabalhava na Secretaria. O Paço tinha um edital, desde sua fundação,

mas que não apresentava o formato que tem hoje, não tinha abordagem multidisciplinar e diálogo com outras áreas.

No Paço, perguntei se havia curador, aí comecei a desenvolver os projetos de exposições. Fiz várias minhas, e teve outras também com outros curadores como Alice Milliet, Agnaldo Faria, Tadeu Chiarelli. Iran do Espírito Santo fazia a programação visual dos catálogos. Depois, teve um projeto de artistas jovens aqui no Paço e em Ribeirão. Reiniciei no Paço em fevereiro de 1997 e desde lá estou aqui. Não havia linha telefônica, nem máquina de escrever. Talvez dois montadores. Fui organizando a equipe e hoje têm doze pessoas, dois montadores, um faz-tudo, um assistente de administração, um administrador financeiro, um administrador geral - que faz a ponte para montagem e que cuida do espaço expositivo. Tem também uma secretária, um produtor de exposições internacionais, um produtor local, uma assessora de comunicação, um coordenador editorial, um *designer* gráfico e uma coordenadora da área de produção.

4 - Em suas curadorias, quais são os critérios que definem a escolha dos artistas para as mostras?

A primeira coisa que levo em conta é qualidade dos trabalhos que estou vendo e dos que vi; olho para os outros já realizados também. Converso muito com artistas para saber sobre sua atuação e as minhas perspectivas. A aposta que faço é na trajetória; vejo a atitude do artista.

5 - Que relações se estabelecem entre a sua atuação como curadora e a política de atuação das instituições?

Estou interessada em política pública para as artes visuais, tento fazer um *mix*: dar retorno ao patrocinador, mas nunca deixar a exposição voltada só para isso. Preocupo-me mesmo com o que a exposição vai deixar como resíduo, como publicação, e também sua relação com o público. Desejo que a exposição não seja somente palatável ao público, mas que seja um veículo de fruição, uma contribuição para a existência de quem a vê. Principalmente para as crianças e adolescentes, como índice de visualidade.

6 - Qual sua opinião sobre as políticas públicas do governo federal para a cultura?

Existe uma política pública, mas que não chega a nós, nas grandes capitais e cidades mais centrais. Tenho ouvido dizer, da parte de outros segmentos, que o dinheiro está chegando aonde nunca se pensou que chegaria. Acho que tem um desenho no governo de Gilberto Gil que não deixa de ser uma proposta. Obviamente que estou do lado de quem quer fazer artes visuais e acho que as artes visuais não estão sendo devidamente contempladas. No entanto, não acho que é só da parte do Ministério, mas sim da própria área e da falta de entendimento de uma cadeia produtiva; falta o entendimento da própria área sobre isso. Se o governo é pressionado por uma determinada área, logo se vê obrigado a investir. Foi o cinema fez. Mas, nas artes visuais, isso não acontece.

De outro lado, há falta de organização da área, mas há também a falta de escuta do governo federal em ouvir mais seus técnicos: curadores, educadores, dirigentes culturais, jovens críticos promissores. Nunca perguntaram o que a diretora do Paço das Artes pensa sobre o que possa ser feito... Acredito que teria muito a contribuir, desde que não me sentisse usada. Até como exercício de cidadania eu gostaria de contribuir, mas não vejo isso acontecendo. O governo não entende que as artes visuais não estão associadas em corporações.

7 - Em sua opinião, as leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não, não que sejam ruins, são ótimas, mas elas precisam corrigir distorções graves: a Lei Rouanet é feita para beneficiar o artista, mas hoje nem o artista, nem o teórico, nem o curador se beneficiam. Quem se beneficia é o produtor, que acaba virando um problema grave, já que gera problemas no orçamento, na medida em que, muitas vezes, coloca mais dinheiro na comunicação do que nos artistas. É o que acontece nas grandes produções. A demora burocrática é outro problema também, a falta de pareceristas que opinem com qualidade: às vezes, tem projetos de um milhão e meio e não significa que sejam bons; pelo contrário, são umas drogas. Outra distorção: a Lei não deveria ser usada por bancos. É preciso a área se organizar.

Outro problema muito sério: o proponente do projeto não pode ser o coordenador do projeto. Isso é outra distorção. Faltam critérios; precisaria ter relações com as funções. Só para colocar um projeto no Ministério da Cultura (MinC) custa em média 900 reais, e sem ter garantia de aprovação. Tem de haver maneiras de compensar e que possibilitem às pessoas trabalharem.

8 - Como poderia ser enquadrada a figura do curador no modelo vigente do sistema das artes brasileiro?

Na mesma situação de falta de *status* do artista. A produtora é a grande intermediária e o curador precisa ser aparelhado na sua formação. Se pensar na formação de curador no Brasil, é preciso ser o produtor, assim como o artista. As leis precisam abrir mais frentes de trabalho.

9 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e de suas obras em nosso país?

Os produtores ganham rios de dinheiro e o restante da produção fica desprestigiada. Instituições falam mais com produtores.

10 - Quais são os projetos de inserção de artistas que merecem destaque no país? Por quê?

Acho que a temporada de projetos do Paço das Artes merece destaque. Muda o júri a cada dois anos, tenta dar dignidade ao artista, oferece montagem adequada, apoio à produção, o coquetel, a assessoria de imprensa, o crítico e o catálogo. O artista tem que trazer o trabalho. Não paga passagem e nem *per diem*. Ainda não pagamos um cachê, mas busquei patrocínio na Petrobras. Não será muito, mas é para gerar a necessidade nos patrocinadores e na mídia, a fim de entenderem que o artista precisa ter isso, é imprimir esta mentalidade. Quem sabe, futuramente, consigam-se patrocinadores que fomentem as obras. Estou constituindo um trabalho em um lugar que não tinha nada, e hoje tem tudo isso. Tem espaço para a crítica jovem, para o artista publicar.

11 - Quais deveriam ser os pressupostos norteadores de projetos de inserção de novos artistas no sistema das artes?

Acho que tem alguns salões: o de Pernambuco, projeto do Faxinal, o programa do Maria Antonia, e Centro Cultural São Paulo. O que o Moacyr dos Anjos fez no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam) é de grande relevância. Bem ou mal, o Salão da Bahia tem repercussão no Nordeste. O Canal Contemporâneo é um *site* que discute questões da arte e apresenta questões interessantes. Tem também o Salão de Goiás. Arte e tecnologia são contempladas no prêmio Sergio Motta. Até a segunda edição do Rumos foi feito um bom trabalho de inserção fora do eixo Rio - São Paulo, porém perdeu o caráter de diagnóstico.

12 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro:

Tem boas exposições com programação irregular, mas os critérios de escolha dos projetos deveriam ser mais bem expostos. É muito irregular.

b) Itaú Cultural de São Paulo:

Lamento que hoje o Itaú Cultural não tenha um eixo curatorial, e sim curadorias mistas que são de péssima qualidade. Tem público, mas o que se está oferecendo? *Blockbusters* sem consistência cultural.

3. Questionário para Produtores

3.1 Dedé Ribeiro

Entrevista concedida em seu escritório - Liga Produtora Cultural, em Porto Alegre, dia 17 de janeiro de 2008.

1 - Como se dá a formação do profissional de produção?

Na verdade, não há uma real preocupação de educação e aprendizado formal na área de produção. As pessoas começam a fazer produção pela necessidade, normalmente, de artistas próximos, que pode ser amigo, colega de trabalho, marido... Acredito que o artista tem capacidade artística, mas não empresarial. O profissional de produção surge espontaneamente, mas com o advento da Lei de Incentivo houve um aquecimento de mercado e passou a ser uma possibilidade de emprego legitimado, o que não acontecia antes. Agora se vê que, pouco a pouco, estão sendo oferecidos cursos, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quando comecei a dar cursos de produção cultural* os alunos começavam a fazer produção porque gostavam de arte, e depois migravam para a publicidade. De uns dois ou três anos para cá, percebo alunos que fazem o sentido contrário, vem da publicidade para buscar ferramentas, tais como manejar a Lei de Incentivo, divulgação, entre outros. Isso é um termômetro do aquecimento do mercado.

Nos anos 70 a classe teatral estava empenhada em se unir, pois tinha a repressão política, e os sindicatos tinham importância nesse momento, pois o artista não podia se manifestar e eles representavam a possibilidade de reivindicação das categorias. Foi nesse momento que aconteceram avanços sindicais, como a isenção do ISSQN para os artistas de teatro. Nesse momento, houve uma solicitação de considerar as profissões envolvidas com arte e cultura, e o profissional de produção foi enquadrado também.

* A entrevistada ministra cursos de Produção Cultural há muitos anos na capital gaúcha e em cidades do interior do Estado, sendo que em um deles o mestrando foi aluno, na Usina do Gasômetro, entre junho e julho de 1995.

A formação do produtor nas artes visuais deveria estar atrelada com a formação de museólogo, gestão cultural e produtor – que acredito ser o conhecimento necessário para atuar nas artes visuais.

2 - Qual sua posição sobre a política pública para cultura oferecida pelo governo federal?

Penso que a política está centrada na Lei Rouanet. É o instrumento que o produtor interage com o governo. Gostaria de mencionar o *site* do Ministério, que é bem organizado e mostra os serviços de forma a se poder acompanhar, além de estar sempre atualizado. Tenho acompanhado o *site* e gosto muito do que tem sido feito, mas a força de trabalho está toda centrada na Lei Rouanet.

3 - A Lei de Incentivo à Cultura abarca as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

A lei sim. É possível aprovar os projetos, mas depois conseguir patrocínio com as empresas é muito difícil. A lei foi muito aprimorada nos últimos anos, mas tem ainda algumas questões complicadas que com um pouco de ajuste ficaria perfeita.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

Positivo – ao contrário da lei estadual, não é uma lei fechada e engessada; quando se precisa fazer uma modificação no projeto, caso faça sentido, isso é viável. E eles também admitem os erros cometidos, e isso funciona com certa rapidez.

Negativo – em geral a agilidade é precária ainda, embora esteja melhor do que já foi. Estamos sendo mais bem atendidos. O formato da lei é o pior, pois só as empresas que optam pelo lucro real podem investir, e isso impede muitas empresas de entrarem. Mas, já há projeto para alterar essa deficiência. Muitas empresas, como a área calçadista, trabalha com lucro presumido e não tem como usar a lei. Isso nos tira uma gama considerável de prováveis patrocinadores.

O percentual funciona da seguinte forma: 100% do valor do projeto pode ser deduzido se o projeto estiver em determinada área cultural; música não

entra, mas teatro e artes visuais ganham. As empresas não querem gastar um tostão em *marketing* cultural, elas querem 100% em tudo, ou como no caso do cinema que elas podem até ter lucro. Foi levantada a possibilidade de uma emenda na lei, que seria das empresas só obterem 100% se oferecessem edital público. Isso evitaria clientelismo, corrupção no meio, entre outras coisas. Faz um ano e meio que o projeto está sendo analisado e ainda não teve aprovação. Isso seria um ganho para a classe artística, pois acabaria o *lobby* e a captação. Teríamos que inscrever o projeto nos editais das empresas. Isso também geraria mais trabalho para os produtores, porque as empresas teriam que ter uma política cultural.

5 - As leis de incentivo oferecem condições para que seus projetos culturais sejam viabilizados?

Sim.

6 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

O papel do produtor começa junto com a primeira idéia do artista, já que ele será o responsável pela criação do projeto, que passa desde a estratégia até a localização do público-alvo. Não acredito que isso deva ser necessariamente o papel do artista, mas sim o produtor é quem deve detectar o público certo e implantar o projeto. Tem que procurar os veículos adequados para que o trabalho esteja afinado com seu público-alvo. O produtor precisa ter essa estratégia. A partir daí, ele vai executar o plano de ação traçado, contratando outros profissionais envolvidos, local, material gráfico, enfim, até a finalização do projeto.

7 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do curador na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

No meu entendimento, o curador no contexto da produção é um artista a mais. É este profissional que vai fornecer as linhas conceituais, os textos que o produtor precisa, o conteúdo. Ele tem que dar conteúdo para poder fazer a estratégia traçada.

8 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Não tenho como emitir opinião sobre o CCBB. Não tenho ido ao Rio de Janeiro nos últimos anos.

b) Itaú Cultural de São Paulo

Tenho acompanhado. Tive projeto na área da música aprovado, e posso dizer que admiro muito o trabalho do Itaú Cultural, embora eu considere ainda muito hermético o processo de trabalho lá. Vejo que eles têm feito esforços para divulgar seus projetos, em especial o Programa Rumos. A sensação que tenho é que, mesmo com esse esforço, ainda é difícil entender o funcionamento de trabalho deles. Acredito ainda que sejam poucos os que conseguem decifrá-lo, como por exemplo o artista que também atua como produtor ou o produtor que é muito politizado. O produtor comercial não participa, e o artista que não tem capacidade de atuar como produtor também não tem campo de atuação. No entanto, acho os projetos muitos bons. O trabalho de resgate do Itaú é muito importante, assim como é o do Instituto Moreira Salles.

3.2 Fábio Coutinho

Entrevista concedida em seu escritório, Tekne Projetos Culturais, em Porto Alegre, no dia 22 de janeiro de 2008.

1 - Como se dá a formação do profissional de produção?

Não saberia dizer. Penso que nessa área as coisas vão acontecendo, a profissão se constrói com as experiências. No meu caso não foi diferente. Iniciei como estagiário do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), quando era aluno do curso de graduação em Arquitetura; depois, fui proprietário de galerias, momento em que trabalhei com artistas. Abri minha primeira galeria no Clube do Comércio, depois tive a Modus Vivendi e a Tekne. Sempre trabalhei com cultura, ou em instituições públicas ou na área comercial, em galerias, constituindo minha vida profissional a partir dessa relação com a esfera pública e privada. No final dos anos 80, desliguei-me das galerias de arte e passei a trabalhar apenas com projetos culturais. Atualmente, desenvolvo projetos culturais, pois foi a área que mais afinidade tive. Nas experiências em que estive à frente da direção de instituições, e por gostar muito da direção de projetos, voltei-me cada vez mais para a área de produção. No MARGS, atuei como diretor e produtor para suprir a carência desse profissional, que inexistia nas instituições públicas.

Embora as exposições de arte que organizei em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo não tenham sido tão grandes como as do MARGS, elas foram importantes para dar o aprendizado que precisei para iniciar um trabalho no Museu com eventos nacionais e internacionais. Foi nesse momento que passei efetivamente para o circuito institucional de forma mais significativa e, atualmente, como membro do ICON, não trabalho mais na área comercial, já que o código de ética e minha índole não permitem isso.

Acredito que por ter sido diretor e produtor nas instituições, como agora em que estou na direção da Fundação Iberê Camargo, seja uma diferença no trato com as instituições com as quais me relaciono. A visão que tenho sobre elas é de parceria, e não como uma fonte de recurso financeiro. Os projetos que realizo têm foco na obra do artista e na coleção, procurando articular a triangulação entre instituições, patrocinadores e artistas ou colecionadores,

para que as exposições aconteçam de forma bem-sucedida. A produção não está no foco, ela é apenas um meio. Se não houver a obra, o colecionador e o artista, o produtor não existe. Sem respeito à obra, ao artista e à instituição o resultado do projeto não acontece. Quando se chega até a organização de uma exposição da coleção de Gilberto Chateaubriand em uma instituição como a Pinacoteca de São Paulo, ou mesmo a exposição do Siron Franco no CCBB do Rio de Janeiro, não tem como negar o orgulho dessa realização, principalmente porque procuro trabalhar de forma prazerosa.

Outro aspecto que considero importante é o investimento em material gráfico, no catálogo, por exemplo, pois é um documento que servirá para pesquisas em dissertações, teses, entre outras. O catálogo da exposição da coleção do Chateaubriand é um bom exemplo; tem textos de intelectuais respeitados no cenário cultural e resultou em um documento importante. Para concluir, acredito que eu tenha o perfil mais de um gestor do que de produtor cultural, ou como coordenação, concepção de projetos.

2 - Qual sua posição sobre a política pública para cultura oferecida pelo governo federal?

Penso que a política cultural está estagnada há muito tempo, diria até que não temos uma política cultural. O setor público nacional não está fazendo o seu papel e não estou me referindo aos últimos governos, mas ao que vem se perpetuando ao longo da própria história da cultura do Brasil. Em países como a Itália e a França, houve uma reordenação profunda na estrutura da área cultural. No Brasil isso não aconteceu ainda, e situações como a concentração de obras no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro ainda é freqüente, a exemplo das 600 obras da artista Djanira que não saem de lá.

A FUNARTE teve um período de retomada na gestão do Antonio Grassi, quando a instituição voltou a ter uma vitalidade muito grande, mas em quatro anos não se faz um projeto bom, precisa-se de mais tempo para mudar um sistema, e esse período é apenas para fazer a discussão do projeto. No Brasil há um erro estratégico na condução dos projetos políticos em função desse período de quatro anos, quando tudo tem que acontecer. Quando assumi o MARGS, sabia que tinha hora marcada para acabar a gestão. A política pública brasileira inexistente porque não há um grande projeto para a cultura.

O governo faz coisas erradas, como o Ano do Brasil na França. O que resultou aquele projeto? Terá ano do Brasil na Inglaterra, Alemanha? Eu nunca ouvi falar que a Inglaterra tenha feito o Ano da Inglaterra na França, ou qualquer outro país. Isso foi uma estratégia equivocada de visibilidade do país no exterior. É muito bom fazer exposições nos outros países, mas é muito mais importante fazer no próprio país.

3 – A Lei de Incentivo à Cultura abarca as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Acho que sim; a Lei Rouanet tem uma verba imensa e muitos projetos são aprovados, mas não se consegue captar. Na maioria das vezes, são diretores de *marketing* das empresas que conduzem esse processo.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

Aspecto negativo – o patrocinador na verdade é o governo. Acredito que nos créditos de um evento cultural deveria constar: realização governo federal, patrocínio MinC, e incentivo fiscal a empresa tal.

Aspecto positivo – a lei criou um estímulo para que grandes empresas começassem a patrocinar até mesmo sem ela, como o caso da Gerdau aqui no Rio Grande do Sul. A lei está criando um estímulo para patrocinar a fundo perdido, como ocorre nos Estados Unidos.

5 - A lei de incentivo oferece condições para que seus projetos culturais sejam viabilizados?

Sim. Elas dão condições perfeitas para o trabalho. Felizmente hoje tem havido cortes grandes, pois aconteceu muito de produtores que usufruíam de benesses da lei. Atualmente, há uma sistemática de controle que beneficia quem trabalha com ética, pois não se pode esquecer que ao se receber verba do Ministério da Cultura está se recebendo, na verdade, dinheiro direto do Ministério da Fazenda, assunto que, em minha opinião, merece muito respeito.

6 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

Existem produtores de primeira à décima categoria, assim como gestores, curadores e artistas de todas as categorias. Procuo trabalhar com a primeira, com os melhores artistas, e realizar um trabalho que prima pela divulgação da obra. Acredito que se o produtor está engajado no sistema obterá um bom resultado para o artista.

As minhas ligações com instituições de cultura ajudam para que eu consiga colocar o artista em lugares importantes, como no caso do Siron Franco que não fazia exposições de sua produção recente há onze anos em São Paulo. Produzi a exposição do Siron na instituição que considero o melhor lugar para a arte contemporânea em São Paulo atualmente, que é o Instituto Tomie Ohtake, onde têm profissionais importantes por trás e que ocupou uma lacuna para a arte contemporânea nessa cidade. Depois levei a exposição do Siron para o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro que, em minha opinião, é o melhor lugar do Rio hoje. O produtor une as partes: o artista, o patrocínio e a instituição. O produtor faz a tríade, cujo resultado está na mídia, na venda das obras dos artistas no mercado de arte, atingindo assim os objetivos da proposta. No meu caso, entendo que o meu papel é dar visibilidade a essa tríade.

7 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do curador na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

Estamos no reinado dos curadores. Acredito que o bom curador é aquele que faz o que deve ser feito: pensar na obra do artista. Há curadores que pensam na sua tese apenas, e há curadores que fazem teses para seus colegas e não raramente os colegas não entendem o que eles querem dizer. Eu sempre convido o curador, mas antes converso com o artista para saber sua opinião. Não costumo trabalhar com curadores que não cumprem seus compromissos de datas, textos, etc., pois entendo que o trabalho com estética pressupõe ter prazer no que se faz e sem esse sentimento não é possível realizar um bom trabalho. Acredito que atualmente têm muito mais curadores no mercado do que produtores captando patrocínio para projetos curatoriais.

8 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

– Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

O CCBB do Rio de Janeiro é um modelo de instituição da área empresarial no Brasil, posso dizer que é o “pai de todos”. São excelentes profissionais na condução e gestão; a programação é de primeira e abarca todas as tendências. O CCBB faz o papel do grande museu do rio.

– Itaú Cultural de São Paulo

Segue a mesma linha do CCBB, mas com uma preocupação específica com a produção contemporânea, com grandes e excelentes exposições de conteúdo muito importante.

3.3 Henrique Siqueira

Entrevista enviada por *e-mail*, dia 3 de dezembro de 2007.

1 - Como se dá a formação do profissional de produção?

Em São Paulo, paralelamente ao aquecimento do *sistema de arte* a partir da década de 1980 (a emergência da “Geração 80”, da internacionalização das novas galerias – Luisa Strina, Camargo Vilaça, Subdistrito, Raquel Arnaud e Galeria São Paulo – e, o início da profissionalização nos museus), a figura do produtor começa a substituir a atitude de ativismo cultural das *damas voluntárias*, como ficaram conhecidas as esposas de empresários que freqüentavam os museus para contribuir na organização das exposições.

Diante deste contexto, o *sistema da arte* percebeu a urgência na profissionalização de todas as funções que o cercavam, inclusive a figura do produtor. Neste período, este profissional se formava na periferia das instituições, começando a exercer restritas atividades e sendo orientado por curadores ou outros atores do *sistema*, como um assistente. A entrada dos anos 90 já se observava o declínio da formação marginal e a conseqüente institucionalização do mercado de produção polarizada principalmente em dois escritórios (Expomus e Arte 3), assim como a incorporação de disciplinas nas faculdades particulares, particularmente o curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado e Faculdade Santa Marcelina. Também nesta época já se observava oficinas e workshops livres de curadoria, produção e montagem em instituições independentes, como o Oficina Mário de Andrade e o Senac. Foi nesta década também que, resultado da política administrativa em vigência, os museus tiveram seus departamentos de produção e apoio terceirizados e, conseqüentemente, muitos ex-profissionais tornaram-se micro empresários prestadores de serviço, entre os quais o produtor.

Atualmente, em São Paulo, a disciplina curadoria/produção/montagem está oficialmente incorporada ao currículo das faculdades particulares e seus alunos são vistos como futuros prestadores de serviço aos escritórios de produção que, em última instância, mantém seus programas de treinamento e

capacitação destes profissionais, sendo esta a forma institucionalizada de formação de produtores na atualidade.

2 - Qual sua posição sobre a política pública para cultura oferecida pelo Governo Federal?

Quando existe, a preocupação com a cultura em âmbito nacional é setorizada. Também é marcada pela incompetência burocrática e dificuldade em lidar com um território vasto e diversificado.

Salvo raros exemplos de políticas nacionais (Mário de Andrade ainda é um exemplo), a questão é tratada por opções partidárias. Ora priorizam-se as culturas específicas e primitivas, tomando-se como cultura o modelo ancestral da América, ora setoriza-se a preocupação em regionalismos, ora definem-se outros alvos. De qualquer forma parece haver uma ‘estrutura’ que a cada mandato é tida como foco de atenção para a distribuição de ações e verba. Também são igualmente setorizados as áreas de atuação cultural: patrimônio histórico, cinema, teatro, música, artes visuais etc.

3 - As leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Sim, se entender por indústria criativa uma área de atuação que tem como produto a cultura e por meta o lucro. Esta indústria reúne os mais competentes profissionais de *marketing* para planejar estratégias de benefícios obtidos com a aplicação das leis de incentivo.

Empresas como Articultura Comunicações desenvolveram a ponte entre os empresários, os setores de marketing das empresas e os empresários da indústria criativa, estabelecendo os protocolos que definiram as políticas de patrocínio das empresas. A empresa citada também foi um dos alicerces para a incorporação do termo “indústria criativa” e, pela própria natureza do termo “indústria”, a obrigatória vinculação, nas artes, dos museus ao produto (substituição do caráter educativo pelo caráter “consumo”) e sua conseqüente alteração do princípio de atuação.

Surgiram então os novos produtos, agora revestidos com a linguagem da comunicação e *marketing*. O original potinho marajoara agora está disposto em vitrines iluminadas por designers e são vendidos em caixas de papelão com

dobra moldado em titânio aquecido a 200 graus. Seguindo esta lógica a 'cultura' se tornou vendável, desde que conduzida pelos profissionais desta indústria. Embora questione, por questões de princípio, que esta indústria 'transforme' o produto, inclusive a arte, não tenho dúvida que as leis de incentivo abarcam sua demanda.

Apenas para situar uma justificativa, e no caso o potinho marajoara, um designer que 'embala' o produto pode ter seu custo atribuído e justificado numa planilha de orçamento, enquanto o fee do artesão tem limitação de patamar, revelando que o benefício existe em função da demanda da indústria e em detrimento do bem cultural.

Em minha opinião o resultado mais positivo de aplicação das leis de incentivo na indústria criativa refere-se ao pólo editorial que inexistia antes dos anos 90. Nos últimos 20 anos tivemos a documentação das obras dos artistas e da própria história das instituições culturais, basicamente financiada pela iniciativa privada utilizando-se o mecanismo do incentivo.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

Negativo – conversão do bem cultural em produto cultural / apoio apenas aos projetos com visibilidade/marketing.

Positivo – apesar das deficiências garante a sobrevivência.

5 - As leis de incentivo oferecem condições para que seus projetos culturais sejam viabilizados?

Muito pouco. Meu trabalho está pressupondo qualidade em detrimento de quantidade. Em geral quem patrocina este segmento o faz por determinação de conduta e não pelo benefício do marketing.

6 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

A função do produtor está relacionada a materialização da idéia (tornar viável a idéia, o conceito, em produto).

7 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do curador na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

Refere-se à concepção da idéia, bem diferente do crítico e do historiador que atua como curador, que refere-se a sistematização da arte no contexto da história da arte.

8 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Diferentemente de São Paulo onde existe um *sistema de arte* estabelecido e reconhecido internacionalmente, o CCBB-RJ, assim como o Santander Cultural em Porto Alegre, funciona como atrator (no conceito da semiótica pierciana) de referências nacionais e internacionais da arte. É uma situação oposta as outras instituições cariocas que priorizam seu orçamento com a conservação e manutenção de seus acervos, assim como, com a historiografia da produção artística institucionalizada ou emergente.

b) Itaú Cultural de São Paulo

Mantendo a linha traçada pela gestão Ricardo Ribemboin, o IC manteve o Rumos (mapeamento da produção nacional, concepção iniciada por Sonia Salstein no CCSP e também incorporado posteriormente por Daniela Bousso no Paço das Artes) e o núcleo de pesquisa tecnológica (vídeo, arte eletrônica e ItauLab), as duas linhas de atuação que diferenciam sua programação das outras instituições paulistanas.

3.4 Maria Ignez Mantovani Franco

Entrevista enviada por *e-mail*, dia 21 de agosto de 2007, em menos de 24h depois solicitação da mesma.

1 - Como se dá a formação do profissional de produção?

No Brasil a formação na área cultural é muito diversificada. No caso da EXPOMUS não nos consideramos uma empresa de produção cultural, mas sim uma empresa de assessoria museológica com uma diversidade de áreas de atuação. Para exemplificar enumeramos aqui os nossos principais núcleos de desenvolvimento:

- Núcleo de Exposições – que compreende a exposição propriamente dita, produtos editoriais e programa educativo.
- Núcleo de Museologia que abrange projetos museológicos, programas sócio-educacionais e ambientais e ações de capacitação na área cultural.
- Núcleo de processamento de bens patrimoniais – apoio técnico às exposições no que tange ao controle de acervos envolvidos, serviços de catalogação e conservação preventiva de coleções públicas, privadas e empresariais.
- Expomus Contemporânea – núcleo recentemente constituído, em 2006, destinado a propor e realizar projetos inovadores em arte contemporânea, envolvendo curadores, pesquisadores e artistas, com ênfase em arte brasileira e sul-americana.

2 - Qual sua posição sobre a política pública para cultura oferecida pelo Governo Federal?

Acreditamos que as políticas públicas na área da cultura estão fortemente dependentes da renúncia fiscal proposta pela Lei Rouanet. Isto gera um sistema de organização da área cultural dependente de um único mecanismo fiscal que, em situações de crise como a recente greve do funcionalismo público federal (MINC), determina uma estagnação muito generalizada da produção cultural brasileira. Assim sendo, acreditamos que a Lei Rouanet deveria ser aperfeiçoada, alternativas de políticas públicas para a

cultura deveriam ser propostas e mescladas pelo MINC, de forma a atingir um patamar mais incisivo de democratização de acesso e inclusão cultural, notadamente em estados menos favorecidos pelo mercado cultural vigente. Além disso, acreditamos que a área patrimonial voltada à preservação do patrimônio material e imaterial brasileiro deveria ser mais bem contemplada, com instrumentos adequados e exclusivos, para que as instituições museológicas pudessem ter planos de ampliação e preservação de seus acervos.

3 - As leis de incentivo à cultura abarcam as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

As leis de incentivo à cultura abarcam a demanda da indústria criativa no Brasil, mas esta ação desafiadora não se realiza de maneira plena. Como dissemos acima, as leis de incentivo inexoravelmente favorecem os estados mais desenvolvidos, já que a apresentação de projetos advindos dessas regiões se dá de maneira mais intensa e competente. Acreditamos que o desafio seria exatamente criar novos patamares e formatos de políticas públicas complementares que incentivem o trabalho e a produção de jovens artistas, possibilitem que estes tenham acesso a outros pólos de produção artística, e se sintam motivados a interagir com os diferentes planos da produção cultural brasileira e sul americana.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

Acredito que o maior problema que afeta a Lei federal de incentivo à cultura, no momento, é o gigantismo. O número excessivo de projetos em análise e circulação no MINC não propicia um trabalho de aprofundamento no mérito cultural propriamente dito, fazendo com que se transforme numa maratona burocrática sem fim, estando os proponentes à mercê de uma pluralidade enorme de critérios pouco definidos, propostos por diferentes analistas. Além disso, este estrangulamento na tramitação no MINC torna a concessão de busca de patrocínio – que deveria ser um passo natural no processo global de aplicação da legislação – um instrumento político de poder nas mãos do MINC ou de “especialistas em intermediação de influência”. A

estrutura do MINC não comporta o número de projetos em proposição no Brasil hoje e, involuntariamente, transforma os projetos aprovados em moeda de troca de patrocínio e não num instrumento de validação de mérito cultural. Além disso, pelo fato do volume de projetos em análise ser excessivo, é comum que haja equívocos sucessivos de análise, quando não a perda integral do processo na teia burocrática. Acreditamos que deveria haver um re-estudo muito parcimonioso de aplicação da legislação, que deveriam ser criados paralelamente outros mecanismos de apoio à criação, desenvolvimento e produção cultural no Brasil e que, por outro lado, as empresas deveriam ser incentivadas a financiar projetos pelo seu mérito real e não apenas pelo percentual de dedução fiscal que propiciam.

Como elemento positivo, destacamos o fato de existir esta legislação de apoio a cultura que, apesar das mazelas que poderão certamente ser aperfeiçoadas, nos coloca num patamar muito mais elevado em relação a outros países emergentes que não dispõem de legislação semelhante. Acreditamos que poderemos evoluir para um aperfeiçoamento da legislação, com base num amplo trabalho coletivo de análise junto a diversos setores da produção cultural, levando-se em conta o necessário cuidado a tomar para não prejudicar os avanços que foram conquistados.

5 - As leis de incentivo oferecem condições para que seus projetos culturais sejam viabilizados?

Em teoria sim, mas na prática nem sempre. Em muitos casos a morosidade de deliberação do MINC não se coaduna com o ritmo da produção cultural no Brasil. Na área em que atuamos é comum que se tenha um projeto já em desenvolvimento sem que a licença de captação tenha sido outorgada. Por vezes torna-se imperativo cancelar uma exposição, um show, ou um espetáculo teatral por não dispormos da autorização de captação a tempo. Isto representa um transtorno para a instituição cultural que sediará o projeto, para o proponente, para os artistas envolvidos e para o patrocinador. Sem contar o público, real beneficiário final, que fica sem o evento ou programa cultural.

Outro fator importante a ser citado é a dificuldade de obtenção de patrocínio, junto às próprias empresas, dado a um crescente desgaste que a imagem das leis de incentivo vem sofrendo, tendo em vista a ampla gama de

critérios em jogo, sem uma real definição de bases seguras para se selecionar os projetos efetivamente de qualidade. Muitas empresas no Brasil têm optado por investimentos em áreas sociais, educacionais, ambientais e esportivas por sentirem que os resultados obtidos com o financiamento a programas de tais naturezas são mais efetivos e inclusivos para a sociedade brasileira.

- Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

O papel do agente cultural é o de reconhecer e difundir a produção artística brasileira, revelando novos valores, criando condições efetivas de difusão de sua produção, dentro de critérios de respeito ao artista e sua obra, garantia de qualidade nas execuções, adoção de critérios rígidos de legalidade nos métodos adotados, ampla abrangência social e busca continuada de inclusão cultural.

7 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do curador na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

O papel do curador é o de detectar os valores artísticos no panorama nacional, de forma isenta e profissional, atuando como elemento de validação de competências, apresentando o artista e sua obra ao cenário nacional e internacional. Não é papel do curador colaborar com o mercado de arte ou ser conivente com ele, usar dos recursos de projetos para se beneficiar pessoalmente ou se aproveitar da relação estabelecida com os artistas para constituir coleções próprias ou de clientes.

8 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Acreditamos que o CCBB Rio teve um papel pioneiro na constituição do conceito de centro cultural no país, desempenha uma ação central na cena cultural carioca, e infelizmente tem recebido, nos últimos anos, cortes expressivos de recursos que têm dificultado muito sua ação cultural. Atua em áreas culturais estratégicas, tem um público cativo que se renova continuamente e é um eixo de democratização da política federal para a

cultura. No plano das exposições é um dos principais centros culturais que se abre a proposição de mostras de natureza sócio-antropológica, recebendo, nestas ocasiões, um público gigantesco da ordem de um milhão de visitantes, como o que ocorreu a sua sede, no Rio, durante a mostra *Por Ti América*, de arqueologia pré-colombiana.

b) Itaú Cultural de São Paulo

Inscreve-se no cenário paulistano e nacional com uma imagem vinculada à inovação, arte e tecnologia. Dentre os seus programas principais destaca-se o RUMOS, dada a sua penetração nacional e importância como eixo de revelação de novos valores artísticos brasileiros. Além disso, destacamos o dicionário de arte brasileira que se constituiu no primeiro esforço de organização, compilação e disponibilização de dados artístico-culturais, no Brasil. Mencionamos ainda o trabalho de educação que se dedica a mediar o encontro sensível do público com os diferentes projetos e programas artístico-culturais ali desenvolvidos.

3.4 Vera Pellin

Entrevista concedida pacientemente duas vezes em seu escritório - Dígrafo, em Porto Alegre, entre o final de fevereiro e o princípio de março de 2008.

1 - Como se dá a formação do profissional de produção?

A formação acontece na prática. As experiências são adquiridas no trabalho em instituições culturais, com as equipes e os projetos. Minha formação acadêmica é em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Atuei em vários equipamentos públicos. O primeiro foi no Centro de Estudos e Lazer, na época a PUC administrava em convênio com a Prefeitura de Porto Alegre, sob coordenação de Zilá Totta, Wilmar Figueiredo e Irion Nolasco. Minha função era como supervisora técnica da área cultura, e foi quando vivenciei um momento importante de formação, pois tínhamos que levar arte e cultura até as comunidades carentes. Nas artes visuais, havia as oficinas. Também se levava a produção teatral que acontecia nos teatros da cidade para a periferia da cidade, oportunizando uma espécie de intercâmbio entre os artistas e as realidades sociais da época. Depois fui convidada para produzir os cenários das peças teatrais do Colégio Israelita, mas acabei dividindo funções de professora, dava aulas de artes plásticas, e o trabalho com atividades culturais. Fiz concurso para o Atelier Livre da Prefeitura, e nesse momento presenciei a transição da Divisão de Cultura para a Secretaria Municipal, em 1988. Foi aí que tudo começou de fato, pois a Secretaria subsidiava os eventos e contava com certa estrutura que dava condições básicas de trabalho. A criação da Secretaria trouxe muitas atividades novas e melhorou as condições da cultura, isso comparado ao que era até então. Logo depois o PT assumiu o governo da prefeitura, momento que eu já trabalhava nas equipes de coordenação – era coordenadora de mostras e exposições. Depois meus colegas me elegeram diretora do Atelier Livre, cargo escolhido entre os pares. Em duas gestões consecutivas fui diretora do Atelier. Também fui Coordenadora de Artes Visuais e Diretora do Acervo

2 - Qual sua posição sobre a política pública para cultura, oferecida pelo governo federal?

Em vários aspectos melhorou muito, por exemplo, as informações estão disponíveis e são encontradas com facilidade. Antes não havia chances dos projetos serem aprovados sem ser conhecido, mas hoje um projeto tendo consistência é possível. A orientação dada é mais respeitosa. Os governos têm procurado acertar mais. Parece-me que não há mais espaço para desvios de verbas, pelo ajuste nos controles da lei.

3 - A Lei de Incentivo à Cultura abarca as demandas da indústria criativa no Brasil? Justifique sua resposta.

Não. Ainda que se tenha facilidade em obter as informações, acredito que muita coisa não recebe a devida veiculação. Por outro lado, hoje têm verbas para diferentes segmentos da sociedade, como para índios, negros, etc, o que dá uma dimensão mais ampla de atendimento. No entanto, ainda falta investimento do governo, não só pela lei – que está atrelada ao patrocínio, mas deveria haver projetos considerados de relevância pelo Estado, e por sua vez deveria bancar o investimento. No geral, as questões culturais têm melhorado a cada gestão.

4 - Você poderia apontar os aspectos positivos e negativos do atual formato da lei federal de incentivo federal?

Não considero que seja muito positiva, por que ela ao mesmo tempo está aberta, mas é restrita, pois além de aprovar tem que encontrar o patrocínio. No caso das artes visuais, qual é o investidor que patrocinará artes visuais? É uma área muito elitista.

5 - As leis de incentivo oferecem condições para que seus projetos culturais sejam viabilizados?

Não, hoje em dia não mais. Facilita se o empresário tem imposto a deduzir, ai ajuda. Deveria ter campanhas de uso da lei para patrocinadores, falta esclarecimento – o MinC deveria fazer isso.

6 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do produtor cultural na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

A circulação não cabe ao produtor, mas sim ao *marchand*. A difusão e divulgação sim, são da alçada do produtor. Quando se faz um projeto, tanto a obra quanto o artista estão recebendo divulgação, mas o *marchand* é que tem que viabilizar a parte comercial das obras. O artista não ganha para participar dos projetos culturais. Tentamos dar cachê para os artistas, mas há um entendimento que a participação em eventos expositivos já sintetiza o ganho do artista.

7 - Qual é (ou qual deveria ser) o papel do curador na circulação de artistas plásticos e suas obras em nosso país?

O curador sério é aquele que faz pesquisa, o estudioso. Considero fundamental o público tomar contato com as pesquisas dos curadores, pois é o conhecimento deles que está sendo passado para o público. É sempre uma oportunidade de difundir e adquirir conhecimento. Não concordo com a demasiada importância a curadores no Sistema da Arte, pois gera uma concentração em certos curadores e falta espaço de trabalho para jovens curadores. Trabalhos importantes ficam sem espaço quando o curador é jovem. O curador novo também tem dificuldades de viabilizar seus projetos, assim como os artistas.

Nunca assinei como curadora, mas sim como produtora. Acho que o termo foi desgastado nos últimos tempos, e para qualquer projeto se usa esse nome. Eu costumo chamar especialistas, como professores de arte, críticos e teóricos para escrever textos que fundamentam os trabalhos das exposições, sem com isso haver a necessidade de um curador. Em algumas oportunidades, o artista é quem quer fazer a seleção dos trabalhos a serem mostrados ao público, nesse caso o texto ajuda na compreensão da proposta.

8 - Quais suas considerações sobre a atuação dos seguintes centros culturais (se possível, focalize o período de 2000 a 2005):

a) Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

Não sinto transparência e clareza no sistema de seleção do CCBB. Os critérios e os objetivos ainda são pouco conhecidos. Antes havia espaço para jovens artistas, emergentes e consagrados, agora é só para os consagrados. A minha primeira experiência, uma exposição de Ruth Scheneider, fui convidada pelo diretor do CCBB para organizar. Enquanto estava vinculada ao Atelier Livre organizei a exposição do Iberê Camargo, depois de apresentar o projeto ao Reinaldo, que aceitou de imediato. Depois, pela Secretaria Municipal da Cultura, levei a exposição Nus Femininos, no Rio o CCBB patrocinou e em Porto Alegre e Buenos Aires foi a prefeitura de Porto Alegre. A exposição do Ubirath Braga, que foi um projeto selecionado pelo edital do CCBB, foi montada em uma galeria destinada para pouco conhecidos, em início de carreira, e artistas emergentes. No geral, acredito que não há clareza nos critérios, tanto é que essa exposição do Bira nunca soube quem escolheu.

b) Itaú Cultural de São Paulo

Nunca fiz nada com o Itaú. Desconheço seu funcionamento. Nunca mandei projeto.

4.Questionário para Artistas

4.1. Bruno de Carvalho

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Não acompanho as políticas propostas pelo Ministério da Cultura. As informações a que tenho acesso são veiculadas pelos meios de comunicação. Minha prática artística é viabilizada por recursos próprios salvo algumas exceções, onde se incluem as experiências no CCBB carioca e no IIC. Como não busco ou dependo de recursos incentivados e tampouco desenvolvo qualquer vinculação a propostas políticas, piso na linha tênue que separa idéia burocrática e ignorância sobre o assunto. Acredito que a Lei Rouanet ainda é uma política inicial que deve ser constantemente posta em questão. O volume de recursos movimentados e a forma como os descontos dos impostos são executados muitas vezes afastam pequenos contribuintes da possibilidade de se tornarem agentes culturais. Este mecanismo também coloca na mão de profissionais ligados a promoção de marcas e/ou produtos a decisão sobre que tipo de projeto, ou discurso simbólico, é viabilizado ou não. A agenda corporativa é de uma natureza diferente da agenda cultural o que, grosso modo, extermina a vocação democrática de uma lei que gere recursos públicos. A Lei Rouanet – como a lei do audiovisual – de formato complexo, ainda não me parece um mecanismo eficiente para a inserção simbólica na coletividade.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

A cidade do Rio de Janeiro, onde moro, abriga uma série de equipamentos, e por conseqüência recursos e iniciativas vinculadas ao Estado. Temos acesso – ainda que diante de questões relacionadas à manutenção, propostas e divulgação – à coleção histórica do Museu de Belas Artes, à Galeria do Lago do Museu da República que substituiu a Galeria Catete, dedicada exclusivamente à arte contemporânea. O Paço Imperial, que embora sem acervo ou recursos para produção, abriga a maior quantidade de exposições individuais simultaneamente. A FUNARTE carioca, instalada na

antiga sede do Ministério da Educação, Palácio Gustavo Capanema, promove exposições com regularidade assim como a série Projéteis de Arte Contemporânea, que publica catálogo e mapeia a produção atual. O Centro Cultural da Justiça Federal e a Caixa Cultural aos poucos descobrem suas próprias linhas de atuação através de exposições que vem sendo montadas com o maior rigor.

O Oi Futuro, espaço de gestão privada, pautado pela convergência entre arte e tecnologia, apresenta uma política de absorver apenas projetos aprovados pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura, regida pelo ICMS. O Cedim, órgão do governo estadual para a mulher, promove anualmente uma grande exposição de arte contemporânea “feminina”. A Universidade Estadual através do seu Centro de Artes promove a publicação de livros, revistas e mantém uma galeria de arte contemporânea no *campus*. A Prefeitura, com o órgão RioArte que sofre de descontinuidade crônica em suas propostas, manteve durante muitos anos a Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto que sofreu um incêndio há dois meses e se encontra sem previsão para retorno a suas atividades. O Castelinho do Flamengo, também financiado pelo município, retomou recentemente sua programação de exposições. O Laurinda Santos Lobo de Santa Teresa mantém sua programação bancada pela Prefeitura. Entendo que, de forma geral, essas políticas são eficazes ao disponibilizar espaços expositivos. Mas ainda falta continuidade, recursos para a produção, divulgação e manutenção das propostas.

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

Sinto falta de uma “instrumentalização” conceitual/sensível do público. Uma questão que se torna ampla diante do vácuo educacional em geral. Abrir campos de ação para o exercício da sensibilidade seria uma estratégia a ser desenvolvida. Outros pontos que me parecem importantes são o desenvolvimento de canais de divulgação da produção em meios de comunicação impressos e eletrônicos; estímulo à constituição de acervos e programas de intercâmbio latino-americano.

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e Itaú Cultural?

Talvez um pouco antes da censura, e conseqüente retirada da obra da artista carioca Márcia X de uma exposição coletiva de arte contemporânea, e com o crescente número de instituições promotoras de cultura, o CCBB entrou num processo de avaliação de seu perfil de ação. Mostras informativas, educacionais e históricas têm ganhado um papel mais preponderante nos últimos anos.

Gosto da revista enviada pelo IIC. Acompanho a programação, virtualmente, por ali. Sempre que possível visito a sede na Avenida Paulista. Acredito que essas instituições fazem sua parte para a promoção de idéias de natureza artística e cultural.

Realmente não enxergo esses espaços como templos do reconhecimento do discurso estético vigente ou *up to date*. Percebo um caráter privado e personalista, no sentido editorial/curatorial, do que acontece em ambas as dependências institucionais. Não vejo nenhuma questão negativa diante dessa percepção. Acredito que tais espaços estão aí para quem quiser se aproximar, propor idéias e gerenciar verbas. Como produtor e curador de exposições coletivas realizadas sem recursos extras, percebo que questões de cerceamento internos e externos surgem proporcionalmente à relevância criada pelo o que é dito, veiculado, apresentado. O importante é observar como a condução dessas questões revela os valores que interessam e mobilizam esses espaços.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Os catálogos do IIC apresentam a logomarca da Lei de Incentivo à Cultura – Ministério da Cultura. O material da exposição Geração em Trânsito apresenta apenas os créditos de realização para o CCBB.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Desconheço esta informação em qualquer uma das iniciativas.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

– Uma Geração em Trânsito – Notion, da Ileana Pradilla Céron.

– As exposições no IIC foram produzidas pela equipe interna em associação com os curadores.

– Artefoto – foi a empresa da curadora Ligia Canongia.

É um trabalho de produção mesmo. Orquestrar mil variáveis. Observo que algumas iniciativas importantes surgem quando os próprios artistas se ocupam desta função.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Não.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

O Rumos 2 ofereceu um seminário de três dias em São Paulo.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

– Uma Geração em Trânsito – Catálogo, fôlder, convite, cartaz, imprensa, vídeo.

– Rumos 2 – Catálogo, programa, convite, imprensa.

– Artefoto – Catálogo, fôlder, convite, cartaz, imprensa.

– Made in Brasil – Catálogo, programa, convite, imprensa.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visita de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Sim. Eu esqueci que era o criador da obra e achei o trabalho, as pessoas e os comentários o máximo.

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

Houve entrevistas e publicação de imagens.

13 - Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

O curador propõe interlocuções. Eu crio, ou não, interlocução com o curador da exposição.

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Não me interessa em avaliar este tipo de eficácia.

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Não me interessa em avaliar este tipo de eficácia.

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

De maneira geral sempre tenho o trabalho montado nas melhores condições possíveis, o que é absolutamente necessário ao se executar propostas de videoinstalação. Durante o Rumos 2 houve três montagens da videoinstalação V.E.S.A. (<http://zerodoisum.com.br/brunodecarvalho/vesa.html>). A primeira foi impecável, com um acompanhamento muito próximo da equipe de museografia, arquitetura e montagem (<http://myspacetv.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=10993615>). Na segunda exibição houve o critério de juntar os trabalhos que emitiam som, uma vez que os trabalhos sem som deveriam continuar assim. Em teoria, esse critério fez muito sentido. Não houve, nessa segunda empreitada, o acompanhamento da montagem por artistas que não residissem em São Paulo. Quando cheguei na cidade, com o tal canto dos trabalhos sonoros levantado, percebi que a videoinstalação não contava com o isolamento acústico adequado para os vizinhos assim como para o próprio trabalho. Resultado: o denominador comum foi colocar os volumes numa equalização baixa, insatisfatória para os trabalhos sonoros. Hoje não teria dúvidas em cancelar a exibição da minha proposta.

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

Algumas pessoas do meio das artes passaram a conhecer melhor meu trabalho. Acredito que participar de uma exposição com trabalhos fortes, de boa qualidade, independente de onde for montada, é o que contribui para fortalecer minha carreira.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Não entendo esta pergunta.

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

Não acredito que os convites surjam da participação no CCBB ou no Itaú Cultural. Os convites surgem do trabalho em si. A participação em mostras no CCBB e no Itaú Cultural surgiu do trabalho em si.

4.2 Caio Reisewitz

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Muito mal informada e interessada nas artes plásticas. Na abertura da Bienal de Veneza de 2005, o ministro Gilberto Gil estava em Veneza a convite de outro evento e não sabia que no mesmo dia seria inaugurada a representação brasileira no pavilhão do Brasil. Teria sido muito bacana ele prestigiar as artes plásticas do Brasil. Não teria custado nada. Entendo que, em qualquer outro país, a Bienal de Veneza é uma das mais importantes representações de arte contemporânea do mundo. Por que as autoridades brasileiras não dão a mínima bola para isso?

O teto do pavilhão brasileiro está com infiltração há muito tempo. O texto do ministro no catálogo foi escrito por um assessor e demonstra que eles não têm a mínima idéia do que se passa.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

É difícil avaliar, mas acho que muito pouco.

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

Mais suporte a museus que realmente trabalhem arte contemporânea. Mais bolsas para artistas. Mais interesse e noção.

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e do Itaú Cultural?

Boa, mas sabemos que são instituições financeiras que lucram muito. O Programa Rumos me abriu muitas portas.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Não tenho idéia. A Bienal de São Paulo e a de Veneza, acredito que sim. O CCBB e o Itaú acredito que também.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Não tenho idéia.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

Acho que eles são importantes sim.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Não, nunca fui.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

Sim, durante as bienais. Isso também ocorre dentro da Galeria Brito Cimino que me representa. No Itaú também ocorreu.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Sim, catálogos.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Sim, sempre é positivo; sempre procuro dar palestras aos monitores.

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

Sim, em todos os veículos.

13 - Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

Muito boa. Eles precisam dos artistas e os artistas deles.

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Sim, sempre procuro estar afinado com a proposta.

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Às vezes sim.

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

Sim.

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

Sim.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Não, nunca.

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

Sim.

4.3 Cássio Vasconcellos

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Quanto à Lei Rouanet, sou a favor que tenha este tipo de incentivo fiscal para promover a cultura em diversos aspectos. Meu receio é que muitas vezes os recursos não são usados da melhor maneira. Cansei de ver livros editados com o incentivo da lei com uma péssima qualidade editorial. Projetos sem importância cultural tomando o espaço de material de mais qualidade.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e do Itaú Cultural?

Não sei ao certo os números, mas me parece que sem os incentivos fiscais essas instituições bancárias muito pouco ou nada investiriam em cultura. São os que mais dispõem de dinheiro, mas mesmo assim promovem a cultura utilizando os recursos que na verdade são públicos.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Em uma das exposições coletivas que participei no CCBB do Rio tenho quase certeza que sim. De toda forma, além de não ser convidado para ir pessoalmente na exposição, acabei indo mesmo assim, com meus recursos (passagem aérea, hotel, etc.). Chegando lá, além de ter sido barrado na porta por não ter convite (não me enviaram), depois que consegui finalmente entrar, percebi que era uma exposição com um orçamento bem alto e que TODOS, com exceção dos artistas, foram devidamente remunerados: os inúmeros garçons que serviam o super coquetel, o distribuidor de bebidas, os moldureiros que montaram todas as obras, o iluminador, o curador, a gráfica que fez o catálogo, etc., etc. E os artistas... não ganharam absolutamente nada, sequer um cachê simbólico. Isso está completamente errado. Fica ainda

a mentalidade que o artista vai se valorizar/consagrar com a mostra. Ora, eu já tinha mais de oitenta exposições no currículo e quem está se prestigiando é a instituição expondo vários artistas, a maioria já consagrados.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Não tenho estes dados.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

Não tenho estes dados.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Resposta no item 5. E acrescentando: há esta mentalidade que o artista não deve ganhar ou ganhar pouco também em quem aprova os projetos na lei. Resumindo, acho que é o seguinte: se dê por contente se conseguir editar um livro seu ou realizar uma exposição, mesmo ganhando quase nada. Gostaria de saber os cachês que os artistas ganham nos projetos incentivados, mas pelo que ouvi falar, só aprovam projetos se o pró-labore do artista for com um valor bem baixo.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

Não tenho estes dados.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Sim. Acho que em todas as exposições dessas instituições são feitos catálogos.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Não.

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

Sim, tive o trabalho publicado nos veículos de comunicação.

13 - Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

Acho importantíssimo o papel do curador.

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Sim.

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Sim.

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

Sim.

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

Como já mencionei, participei de exposições nessas instituições em um momento que já tinha inúmeras exposições no Brasil e no exterior.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Não.

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

Em que tenha percebido uma relação direta com essas exposições, não.

4.4 David Cury

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Não é diversa da opinião pública corrente: falta lisura na aplicação da lei. Há falhas de fiscalização e deformações criminosas. Empresas privadas divulgam suas marcas ao mesmo tempo em que formam acervos de arte com recursos da renúncia fiscal. E ainda: os investimentos estão fortemente concentrados na Região Sudeste, em detrimento da suposta ambição descentralizadora do MinC.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

Precariamente. Nos últimos três anos, a Fundação Nacional de Arte buscou organizar uma Rede Nacional de Artes Visuais (compreendendo oficinas e palestras, além do intercâmbio de artistas e críticos de arte de todas as regiões brasileiras), mas a descontinuidade de verbas federais impede sua manutenção e desenvolvimento. Agentes do sistema da arte contemporânea no Brasil, tais como a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul, são freqüentemente reféns dos interesses de um mercado de arte subdesenvolvido, faccioso e déspota. As Bienais de São Paulo e do Mercosul não se provam instituições públicas. Aliás, no Brasil, não há espaços rigorosamente públicos. Somos uma história de espaços tomados por classes dominantes na política e na economia.

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

Para artistas, nenhuma. É da natureza da arte rejeitar estratégias, códigos ou sistemas “oferecidos” por qualquer forma de governo. De resto, há um excesso de institucionalização do fato de arte hoje, quer no Brasil, quer no mundo, do Ocidente ao Oriente. De modo a preservar minimamente o caráter desestabilizador da arte, o artista contemporâneo precisa refutar o crescente cerco institucional, estabelecendo circuitos de arte que façam a crítica de canais oficiais da cultura.

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e do Itaú Cultural?

O Brasil é um país opaco e covarde, e penso o nosso sistema cultural como uma forma aguda do Brasil. Esperar que o Centro Cultural Banco do Brasil e o Instituto Itaú Cultural tenham critérios curatoriais claros e “renunciem” a possíveis desvios da Lei Rouanet seria ingênuo.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Sim. Catálogos e pôsteres publicados trazem a marca de uso da Lei de Incentivo à Cultura.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Não tenho esta informação.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

Pintura: Repertórios Alternativos e, também, Investigações 1 têm produção assinada por Márcia Galliani, funcionária do Núcleo de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural; Tudo é Brasil foi produzida por Licia Olivieri (coordenadora técnica do Paço Imperial do Rio de Janeiro), Maria Del Carmem Zílio (produtora independente) e Vera Adami (gerente administrativa da Associação de Amigos do Paço Imperial do Rio de Janeiro).

Os assim chamados “produtores culturais” não passam, em geral, de encarregados da logística. Não têm – com raras exceções – preparo intelectual para assistir aos artistas.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Não. Pró-labore inexistente em todas as mostras citadas no item 7.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

No caso de Investigações 1, houve palestras de especialistas diversos para os artistas selecionados, sem abertura ao público.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Pintura: Repertórios Alternativos gerou um catálogo sucinto, com projeto gráfico equivocados, fazendo confundir textos e imagens relativos aos artistas e às obras envolvidas. Investigações 1 mereceu um catálogo graficamente ambicioso, com capa dura, mas superficial em literatura crítica e na reprodução dos trabalhos. Quanto a Tudo é Brasil, além de um catálogo com poucas imagens e um surpreendente número de textos de especialistas reputados, foi também lançado um DVD com entrevistas do curador e de artistas participantes da mostra.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Não. Apenas no caso da mostra Tudo é Brasil, houve uma conversa do artista com monitores do serviço educativo acerca de questões de arte implicadas em seu trabalho.

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

As pinturas *Morte aos trinta* (200 x 400 cm, acrílica sobre lona crua, 1977) e *White-out para Malevich* (200 x 200 cm, acrílica sobre lona, 1977), participantes das mostras Pintura: Repertórios Alternativos e também Investigações 1, foram reproduzidas na capa do jornal *Folha de São Paulo*, no dia da abertura da mostra. No caso da mostra Tudo é Brasil, o *site specific* que realizei – intitulado “Todos os homens dormiram com suas mães. Algumas mulheres com seus pais.” (trenas, 340 x 900 x 140 cm, 2004) – mereceu crítica favorável, com foto, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro.

13 – Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

Curadores que atuam no sistema da arte contemporânea são hegemônicos, agora. E hegemônias de qualquer espécie são indesejáveis porque levam ao totalitarismo. Vivemos a era dos curadores. São déspotas

esclarecidos, e artistas não observados por eles passam a “valer” muito pouco ou inexistir. Esse desequilíbrio de forças – entre artista e curador – é nocivo, fatal até, ao debate cultural.

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Caberia aos curadores essa resposta. De qualquer forma, penso que uma curadoria é toda a vontade de um sujeito (o curador) de fazer uso de determinadas obras para ilustrar uma hipótese acerca da arte. E um trabalho de arte é toda a rejeição de um sujeito (o artista) em se prestar a uma percepção (de mundo, vida ou arte) que não seja a sua.

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Como respondi à pergunta anterior, não acredito em vínculos entre trabalhos de arte e curadorias. A meu ver, trata-se de um relacionamento circunstancial, meramente especulativo, antes hipótese do que uma conclusão.

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

Acredito que não. Até porque o artista contemporâneo busca atacar a “moldura” museológica, escapar dos efeitos estetizantes da arquitetura de galerias e de museus modernos. Uma das obrigações do trabalho de arte contemporânea é não se deixar domesticar pelo lugar de exibição. Ao contrário, ele precisa dobrá-lo, subvertê-lo, deslocá-lo até.

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

Fortalecimento institucional, certamente. Quanto mais o trabalho de arte percorre os canais de circulação e debate estabelecidos socialmente, tanto mais ele agrega reputação favorável. Agora, fortalecimento cultural depende de ele permanecer um fato de arte, ou seja, uma fonte incessante de perguntas acerca do espaço e do tempo em que vivemos.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Sim. Ver o trabalho em uma situação pública ataca a recepção freqüentemente emocional ou a falsa familiaridade que desenvolvemos no ateliê.

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

Não – pelo menos não diretamente ou que eu tenha sido informado.

4.5 Jorge Menna Barreto

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Não tenho uma opinião clara sobre isso.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

Imagino que o apoio deveria focar mais a formação de artistas, mais do que editais que elejam alguns projetos ou iniciativas. Entendo por formação um fomento que talvez ganhe menos visibilidade pública e seja mais diluído no corpo social, não somente dos artistas, mas do público, instituições, etc.

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e do Itaú Cultural?

Já tive uma opinião mais crítica em relação a essas instituições, principalmente sobre o Itaú Cultural, pois minha experiência com eles não foi boa, embora tenha me apresentado uma rede muito interessante de artistas e de curadores brasileiros. Acho interessante, no caso do Itaú Cultural, por exemplo, que Milú Villela encarne a posição de presidente dessa instituição, assim como do MAM-SP e seja a sócia majoritária do Banco Itaú, um dos bancos com maior lucratividade no Brasil. Vejo, representado nela, um casamento explícito (e obscuro?) do capital dominante com a cultura. Embora também não saiba como poderia ser diferente num país cheio de contradições como o Brasil. Muitas vezes esses bancos têm tomado para si uma responsabilidade cultural que deveria ser do governo, que acaba se esquivando de suas responsabilidades com a cultura usando a Lei Rouanet como subterfúgio para “apoiar” a cultura. Mas quando faz isso, abre a cultura para um campo de especulação e publicidade dos bancos, que imprimem explicitamente o próprio nome nas instituições que apóiam, numa ação explicitamente publicitária.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Que eu saiba, sim. Imagino que todos os eventos promovidos por essas instituições usem a Lei Rouanet.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Desconheço. Posso informar sobre o cachê que recebi. No CCBB, foram 500 reais por artista, que deveria cobrir todos os gastos com produção do trabalho, transporte, *per diem*... Já no Itaú Cultural, que previa várias exposições no Programa Rumos, recebi um cachê para produção de mil reais, fora as passagens, estadias em hotéis. Diga-se de passagem, que o cachê dos curadores era bem maior, assim como de toda a equipe que trabalhou na exposição.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

Desconheço.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Vide resposta anterior.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

No Itaú Cultural sim, houve um seminário para os artistas antes do programa de exposições começar.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Sim, o CCBB fez um bom catálogo da exposição. O Itaú fez pequenos catálogos das exposições. Enquanto eu participava do Programa Rumos, foi exatamente o momento em que Milú Villela assumiu a presidência do Itaú Cultural, pois foi quando seu pai faleceu e ela herdou as ações do banco e foi nomeada então, por interesse próprio, presidente do Itaú Cultural. Milú não tinha interesse pessoal no Programa Rumos, e abortou o processo em andamento, cancelando algumas exposições e o catálogo geral, que havia sido publicado no Rumos 1. O Itaú Cultural tem manifestado uma inclinação clara

em direção às mídias digitais em arte, ou à alta tecnologia. Estranhamente, isso coincide com a política do banco, de ter sempre o que há de mais tecnológico em seus serviços para melhor satisfazer seus clientes. Entendo que essa inclinação em direção à alta tecnologia da arte não deixa de ser uma priorização da formalização do trabalho, de sua categoria e, portanto, é redutora.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Não acompanhei. Desconheço a forma como o educativo trabalhou as exposições. Em nenhum momento fui contatado pelo serviço educativo.

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

Sim, em diferentes momentos. No CCBB, houve várias matérias sobre a exposição. Já em relação ao Rumos, talvez por se tratar de um programa mais diluído em várias datas e exposições, não recebemos tanta cobertura da imprensa. Creio que foi somente na divulgação dos selecionados.

13 - Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

Acho essa pergunta um pouco genérica, e não sei se tenho uma exposição sobre “a figura” do curador. Conheço diferentes tipos de curadores, e cada um atua de uma forma muito particular. O que temos visto, no entanto, é um crescimento notável de seu poder e visibilidade. Há algumas pessoas que dizem que estamos vivendo o “curadorismo”, assim como já vivemos o expressionismo, o abstracionismo, etc., o que não deixa de ser engraçado.

De qualquer forma, acho que alguns trabalhos curatoriais são muito interessantes, e me interessam muito pela produção textual de alguns curadores. Paulo Reis, por exemplo, é um curador-professor da Universidade Federal do Paraná. Assim, não é um curador “em tempo integral”, e tem uma trajetória

híbrida que julgo muito interessante. Os curadores-curadores, em tempo integral, talvez me interessem menos.

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Sim, imagino que sim, até porque essa tem sido também a forma como tenho trabalhado em muitas exposições, a partir de projetos específicos para os espaços e molduras curatoriais das exposições. Entendo que a proposta curatorial também acaba definindo a situação da exposição, seu próprio lugar, digamos, ou *site*, para podermos fazer um *link* com o *site-specific*.

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Sim. Talvez isso seja até mesmo um risco de propostas curatoriais muito específicas. Os trabalhos correm o risco de serem ilustrações de um pensamento estabelecido pelo curador *a priori*, e assim reduz esse trabalho a um discurso específico, pois seu contexto e entorno apontam nessa direção. Acho que isso acaba “facilitando” o trabalho educativo, por exemplo, pois torna as exposições mais “claras e didáticas”, e o público consegue “entender melhor” o que está sendo “dito”.

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

Sim e não. Em alguns momentos sim, em outros não. Em geral, são decisões que foram tomadas muito às pressas. “Não houve tempo” para se realizar um projeto mais cuidadoso que levasse a museografia em conta de uma forma mais responsável.

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

Sim, obviamente. Eventos, como os que participei, inserem o artista em uma rede de contatos e conhecimentos que acabam reverberando por muito tempo, e cria laços pessoais e profissionais que deram bons frutos.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Sim, claro. Digo, um amadurecimento. A partir dos contatos feitos, e da percepção da forma como meu trabalho se relaciona com os trabalhos dos outros artistas e dos curadores, sempre foram experiências muito ricas. Minha participação na exposição do Rumos que aconteceu no Itaú Cultural em São Paulo foi muito marcante para entender qual o papel do artista nesse evento. Lembro que, no dia da abertura da exposição geral, que apresentava todos os artistas, houve a presença do Presidente da República. Muito artistas, inclusive eu, ainda não haviam terminado seu trabalho no dia da abertura, e precisariam trabalhar mais na montagem. No entanto, fomos barrados de entrar no prédio por questões de segurança. Ou seja, os trabalhos de arte e os artistas, que de certa forma sustentam toda aquela estrutura, foram relegados a um segundo plano, tornando explícitas as motivações do evento, que estavam longe de estar preocupadas com os artistas e suas obras. Pelo menos não as tinham como prioridade.

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

Sim, embora ache que os convites feitos para outros eventos não tenham levado em consideração somente as exposições nas quais participei nesses espaços culturais. Uma decisão de convidar um determinado artista leva em conta muitos outros fatores, além de uma ou outra exposição específica na sua trajetória.

4.6 Lúcia Koch

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Não é mecenato de verdade, as empresas em geral “patrocinam” projetos apenas realocando despesas e não pelo princípio de investimento cultural, uma vez que todo dinheiro investido é na verdade descontado dos impostos devidos. Quem paga é o Estado, somos nós, e não as grandes empresas que já ganham muito identificando suas marcas com os produtos culturais exibidos.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

Falta incentivo à produção e à exibição de arte: boas escolas de arte, ligadas ou não ao ensino acadêmico, bolsas que assegurem a viabilidade da produção de arte que o mercado não sustenta, a criação de equipamentos culturais fora do eixo Rio/São Paulo e maior investimento nos já existentes. Coleções públicas são também fundamentais e o Estado deveria garantir condições para a criação, crescimento, manutenção e exibição dessas coleções.

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e do Itaú Cultural?

São instituições muito diferentes. O CCBB tem uma atuação mais ampla e um espaço físico muito mais adequado; oferece um produto de alta qualidade para um público maior e mais diverso, que frequenta o centro da cidade (tanto no Rio como em São Paulo, o CCBB optou por prédios localizados no centro). É formador de público. Já o Itaú Cultural partiu de um projeto de mapeamento e documentação, depois tentou caracterizar-se como espaço dos novos meios e eventualmente organiza grandes mostras, mas confinado a espaços físicos pouco generosos, e na tentativa de afirmar-se como lugar da vanguarda e da tecnologia realizando mostras-espetáculos pouco consistentes, acaba

investindo em um programa muito irregular. A idéia de novo, na verdade, parece em alguns casos obsoleta e superficial. No entanto mantém o Programa Rumos que se estabeleceu como uma das únicas – e bem-sucedidas – iniciativas de fomento da produção das novas gerações, nas mais variadas áreas. Infelizmente não manteve a qualidade no desenvolvimento de seu primeiro projeto, de catalogação da produção moderna e contemporânea no Brasil, e seu banco de dados está bastante desatualizado. Este campo de atuação em pesquisa me parecia o mais pertinente entre os já experimentados, e mais coerentes com o perfil dos equipamentos físico e humano da instituição.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Provavelmente sim; mesmo o CCBB, que é vinculado a um banco estatal, beneficia-se das isenções fiscais oferecidas pela Lei Rouanet.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Normalmente não temos acesso nem ao orçamento previsto para a produção de nossas próprias obras, muito menos ao orçamento total.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Não; foi exibida uma fotografia que já estava produzida. Artistas são remunerados usualmente apenas nos casos em que realizam projeto novo. Às vezes nem nesses casos.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

Não sei, estava em Porto Alegre e não me lembro.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Não lembro.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

13 - Qual sua opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

4.7 Marilá Dardot

1 - Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

Acredito que de um modo geral a Lei Rouanet é injusta no sentido em que só funciona realmente quando já existe uma grande empresa disposta a patrocinar o projeto, e as grandes empresas preferencialmente patrocinam artistas já consagrados. No caso do CCBB, acho muito estranho que uma instituição federal tenha que patrocinar via Lei Rouanet.

2 - As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

Muito menos que as outras artes – música, teatro, dança, cinema. É curioso que todos os outros artistas têm um cachê estipulado no projeto, e no caso dos artistas plásticos quase nunca isso é previsto: no máximo se paga a produção dos trabalhos ou da exposição.

3 - Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do governo?

Mais projetos de bolsas e residências deveriam ser oferecidos.

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e do Itaú Cultural?

Como já disse, acho muito estranho que o CCBB, uma instituição federal, tenha que patrocinar as exposições que acontecem ali via Lei Rouanet. Os únicos pontos positivos talvez sejam a possibilidade aberta a qualquer artista para encaminhar um projeto e a transparência na gestão do orçamento, que é feito por uma produtora associada ao artista (no caso de uma individual). No caso do Itaú Cultural, acredito que o ponto positivo é o foco em artistas mais jovens selecionados através de programas como o Rumos. Já a gestão do orçamento, que também é abatido dos impostos do banco, é tratada como assunto interno, e a imagem do banco é muito fortalecida.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Acho que Uma Geração em Trânsito não foi.

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Não sei.

7 - Quem foi o produtor ou a produtora da exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

No caso de Uma Geração em Trânsito, sei que houve, mas já não me lembro quem era. No caso do Rumos, a produção estava a cargo da própria equipe do Instituto Itaú Cultural.

Tive a oportunidade de trabalhar com um produtor cultural em uma outra exposição no CCBB São Paulo, em 2006 (minha individual Sob Neblina [em segredo]), e acho seu trabalho essencial para a realização tanto do projeto (aprovado pelo CCBB e também pela Lei Rouanet) quanto para a produção e divulgação da exposição, bem como para a intermediação com a instituição. Se bem-feito, com transparência, agilidade e cumplicidade, o trabalho do produtor é muito útil ao artista que, muitas vezes, precisa produzir sua própria exposição em instituições de grande porte. Nesse caso diria até que é essencial o produtor. O produtor com quem trabalhei foi Mauro Saraiva, da Tissara Arte Produções Ltda.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Não. No caso do Rumos (que participei junto com Cinthia Marcelle, realizando dois trabalhos da dupla Cinthia e Marilá), havia uma verba de mil reais, que foi completamente destinada à produção do trabalho. No caso de Uma Geração em Trânsito, nem os custos do trabalho foram pagos.

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

No caso do Rumos houve um seminário de uma semana com palestras de outros artistas e curadores, cujo público era de artistas selecionados pelo programa. No caso de Uma Geração em Trânsito, houve apenas uma visita guiada pelos artistas no dia da abertura, aberta ao público em geral.

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Nos dois casos houve publicação de catálogos. No caso de Uma Geração em Trânsito houve também um vídeo.

11 - Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Não acompanhei.

12 - Qual o destaque que seu nome teve na mídia durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e houve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

No caso do Rumos, não me lembro bem, acho que muito pouco. No caso de Uma Geração em Trânsito, houve uma matéria de capa de caderno de cultura com foto dos artistas participantes, mas acho que sem reprodução de obras.

13 - Qual opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

O curador pode assumir vários papéis no sistema, desde um bom interlocutor e pensador da arte a um déspota autoritário. No caso do Rumos, havia a proposta também de formação de jovens curadores, e houve alguns diálogos interessantes. No caso de Uma Geração em Trânsito, a relação foi muito distante, dando-se apenas na hora da escolha dos trabalhos.

14 - Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Sim.

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Sim.

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E esse conceito esteve afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

Sim.

17 - Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

As duas exposições pesquisadas foram realizadas no início de minha carreira, e pelo menos para mim foram importantes para que acreditasse no meu trabalho e não desistisse de tão difícil empreendimento que é construir uma carreira de artista no Brasil. Acho que também para o circuito de arte foram importantes no sentido de umas das primeiras divulgações do meu trabalho e do da dupla Cinthia e Marilá.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Não, não houve qualquer alteração em nenhum dos casos.

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou no Itaú Cultural?

Diretamente, não. Mas vendi meu primeiro trabalho através da exposição Uma Geração em Trânsito. Naquela época eu não tinha galeria e um colecionador que visitou a exposição me procurou e comprou um dos trabalhos expostos.

4.8 Matheus Rocha Pitta

1. Qual sua posição sobre a política do Ministério da Cultura e a Lei Rouanet?

O problema é que a Lei Rouanet só é acessível a grandes orçamentos e as iniciativas de baixo orçamento podem até ser aprovadas, mas não encontram empresas que queiram dar a renúncia fiscal. O grande problema da Lei é ela ter se tornado um instrumento de *marketing* de grandes corporações. O Itaú, por exemplo, o banco que tem mais lucro no país. Tudo do Itaú Cultural vem de renúncia fiscal, quem paga somos nós. Nós estamos pagando o *marketing* de um banco.

2- As artes visuais são atendidas pelas políticas públicas? Como?

Não me sinto competente pra responder.

3-Quais estratégias deveriam ser oferecidas para artistas por parte do Governo?

4 - Qual sua opinião sobre a política do CCBB Rio de Janeiro e Itaú Cultural?

Acho que eles sequer possuem uma política, pelo menos que transpareça ao público.

5 - A exposição que você participou foi subvencionada pela Lei Rouanet?

Sim

6 - Qual foi o orçamento geral da exposição?

Não sei

7- Quem foi produtor ou produtora que produziu a exposição? E qual sua opinião sobre a figura do produtor cultural?

Nada contra o produtor, mas contra quem os contrata.

8 - Você foi remunerado para realizar seu trabalho?

Sim

9 - Houve promoção de ciclo de debates, seminários ou encontros com artistas e público durante o período da exposição?

Sim

10 - Teve catálogo ou algum tipo de registro? Quais?

Teve catalogo

11- Você acompanhou o serviço educativo em alguma visitação de escolares ou de público espontâneo? Em caso positivo, qual sua impressão?

Não acompanhei

12 - Qual o destaque na mídia que seu nome teve durante o período da exposição? Seu nome foi mencionado e teve reprodução de sua obra em veículos de comunicação?

Não me lembro

13 - Qual opinião sobre o papel do curador no sistema das artes e qual sua relação com o curador da exposição?

A maioria dos curadores são como que gerentes. Poucos são realmente produtores de capital cultural. Basta dar uma olhada na produção de livros de crítica de arte no Brasil.

14- Sua obra estava de acordo com a proposta curatorial da exposição?

Não sei

15 - Os outros artistas que estavam na exposição também tinham vínculo com a proposta curatorial?

Não sei

16 - A museografia da exposição contemplou o conceito de sua obra? E este conceito estava afinado ou teve relação com o espaço arquitetônico do prédio?

No Itaú Cultural não.

17- Ter participado das exposições contribuiu para fortalecer sua carreira?

Acho que não.

18 - Seu trabalho sofreu alguma alteração decorrente da participação nas exposições?

Não

19 - Houve algum convite para expor em outro espaço cultural a partir da sua participação no CCBB ou Itaú Cultural?

Não sei