

Universidade Federal de Juiz de Fora
Instituto Artes e Design
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens

Jocasta Antonio Ferraz

Editais e Curadores: Instâncias de Inserção e Legitimação no mundo da arte contemporânea. RUMOS - ARTES VISUAIS, um estudo de caso.

Juiz de Fora

2017

Jocasta Antonio Ferraz

Editais e Curadores: Instâncias de Inserção e Legitimização no mundo da arte contemporânea. RUMOS - ARTES VISUAIS, um estudo de caso.

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Arte e Moda: História e Cultura, do Instituto Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito final para obtenção do título de Mestre.

Orientador^a: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bueno Ramos

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferraz, Jocasta Antonio.

Editais e curadores: instâncias de inserção e legitimação no
mundo da arte contemporânea. : Rumos - Artes Visuais, um estudo
de caso. / Jocasta Antonio Ferraz. -- 2017.

88 f. : il.

Orientadora: Maria Lúcia Bueno Ramos
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós
Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Edital Rumos. 2. Curadores. 3. Itaú. 4. Artista contemporâneo.
I. Ramos, Maria Lúcia Bueno , orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Jocasta Antonio Ferraz

Nome do aluno

Editais e Curadores: Instâncias de Inserção e Legitimização no mundo da arte contemporânea. RUMOS - ARTES VISUAIS, um estudo de caso.

Título

Maria Lúcia Bueno Ramos

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte e Mora: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 15/9/2017

Banca Examinadora:

JLB Cray
 Nome Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora

Renata Pagan
 Nome Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora

Qata JLB Cray
 Nome Membro externo – Instituição

AGRADECIMENTOS

Minha imensa e eterna gratidão a
minha mãe, meu pai
e meu querido irmão
ao meu amigo, companheiro, incentivador e amor, Luiz Felipe
a minha tia Nilza
Por sempre acreditarem em mim e torcerem por esta conquista.

A minha orientadora
Prof^a Dr^a Maria Lúcia Bueno Ramos, pela paciência e apoio incansáveis.

Aos professores
Prof^a Dr^a Patrícia Dalcanale,
Prof^a Dr^a Raquel Quinet,
Prof^a Dr^a Maraliz Christo.

Às Prof^a Dr^a Sabrina Parracho Sant'Anna, Prof^a Dr^a Renata Zago e Prof^a Dr^a Alessandra
Brum pelas precisas e preciosas contribuições na banca de qualificação.

Aos profissionais da secretaria do PPG-ACL, pelo auxílio e esclarecimentos quanto a
parte burocrática.

E a todos os amigos que, de uma forma ou de outra, fizeram parte deste processo.

Editais e Curadores: Instâncias de Inserção e Legitimação no mundo da arte contemporânea. RUMOS - ARTES VISUAIS, um estudo de caso.

RESUMO

A proposta deste trabalho é fazer uma investigação a respeito da organização e do impacto dos programas conhecidos como Editais para a Arte Contemporânea, considerando que estes vêm se destacando como uma das principais instâncias de inserção, difusão e legitimação dos jovens artistas contemporâneos no mundo da arte. A pesquisa examina um dos mais importantes editais existentes no Brasil, o edital do programa Rumos de Artes Visuais do Itaú Cultural financiado pelo banco Itaú, que operou com esta designação entre os anos de 1999 a 2013. Entre os principais recortes da abordagem está a análise do papel da curadoria, que inclui o perfil de alguns dos curadores, o discurso, bem como seus critérios de seleção.

PALAVRAS-CHAVE

Artista; editais; contemporâneo; inserção, curadores, Rumos, Itaú.

Editors and Curators: Instances of Insertion and Legitimation in the world of contemporary art. RUMOS - VISUAL ARTS, a case study.

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate the organization and the impact of the programs known as Edicts for Contemporary Art, considering that these have been highlighted as one of the main instances of insertion, diffusion and legitimation of the young contemporary artists in the art world. This research, in progress, analyzes one of the main edicts in Brazil, the announcement of the Rumos de Artes Visuais do Itaú Cultural program financed by Itaú Bank, which operated under this designation from 1999 to 2013. Among the main cuttings of the approach is the analysis of the role of curatorship, which includes the profile of some of the curators, the discourse, as well as their selection criteria.

KEYWORDS

Artist; notices; contemporary; insertion, curators, Rumos, Itaú.

LISTA DE IMAGENS:

Figura 1: Mostra que deu início ao projeto das Itaú Galerias. P. 37.

Figura 2 – Obra selecionada para a mostra Pintura: Repertórios Alternativos da exposição Investigações Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, de David Cury, 1997. P. 68.

Figura 3 – Exposição Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira no Itaú Cultural/ São Paulo. P. 70.

Figura 4 – Obra selecionadas para compor a Exposição Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira no Itaú Cultural/ São Paulo. P. 71.

Figura 5 – Imagem da Exposição Convite à Viagem na Sede do Itaú Cultural. P. 71.

Figura 6 – Imagem da Exposição Convite à Viagem na Sede do Itaú Cultural. P. 71.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	8
INTRODUÇÃO	10
1. O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA: O EDITAL RUMOS E O FINANCIAMENTO DAS ARTES NO BRASIL	16
1.1 O Sistema da Arte Contemporânea	16
1.2 Os Mecanismos de Incentivo ao Financiamento Privado da Cultura e da Arte no Brasil	21
1.3A Era dos Editais	29
1.4 Histórico do Grupo Itaú Unibanco	32
1.4.1 O Itaú	33
1.4.2 O Unibanco	34
1.5 O Itaú Cultural	37
1.6 O Edital do Programa Rumos	41
2. OS CURADORES NO PROGRAMA RUMOS - ARTES VISUAIS	48
2.1 Quem faz o artista?.....	48
2.2 A Importância dos Curadores do Edital do Programa Rumos	52
2.3 A Atuação dos Curadores no Edital do Programa Rumos	58
2.3.1 A Formação	63
2.3.2 A Estrutura	65
2.3.3 Difusão/Mercado	66
2.4 Perspectivas das Equipes Curadoras. Definindo a Arte Contemporânea	72
2.5 Os Resultados das Edições	76
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
ANEXOS	84

INTRODUÇÃO

Existe uma evidente complexidade quando nos propomos a caracterizar a arte contemporânea e talvez esta seja uma de suas particularidades. Não faz parte do intuito deste trabalho estabelecer uma definição de arte contemporânea, porém é necessário identificar algumas de suas características, bem como os critérios que nos auxiliam a compreendê-la. A socióloga Nathalie Heinich apresenta argumentos em seu artigo intitulado *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*¹, a respeito do que podemos inferir sobre a arte da atualidade. Para ela, a arte contemporânea não pode ser compreendida como um período da história da arte, mas sim, entendida como uma categoria estética, em um sentido mais abrangente. Segundo Heinich,

A arte de hoje é composta por arte moderna (e, às vezes, até arte clássica) e arte contemporânea. Além do mais, algumas das principais figuras da arte contemporânea já morreram: Yves Klein, por exemplo, e Andy Warhol. A “arte contemporânea” não pode, portanto, ser reduzida à arte de artistas vivos, já que ela inclui artistas já falecidos e não inclui grande parte da produção artística atual. “Arte contemporânea” é uma categoria estética de arte, um tipo de “gênero” artístico, mas num sentido mais amplo do que aquilo que se costuma chamar de “gênero”: como categoria artística, a arte contemporânea se encontra no mesmo nível da arte clássica ou moderna, sendo que cada uma possui suas características próprias. (HEINICH, 2014 p. 376)

A arte contemporânea se forma por meio de uma segmentação, ou seja, várias categorias a compõem. Ela emerge sob um contexto de instabilidade. Trata-se de um momento de mudanças e discussões a respeito de sua própria definição, que cada vez mais se revela interdisciplinar e fluida. A partir do final dos anos 1950 e início dos 1960, há uma constelação de modificações substantivas na organização do mundo da arte que contribuíram para alterar esse quadro. Neste cenário de incertezas e instabilidades, o artista contemporâneo se apóia e as instituições que formam e promovem as artes e a cultura no Brasil, exercem um papel importante: servem de respaldo para o artista, e legitimam o poder simbólico que este profissional possui.

Muitos artistas dependem de um sistema de mediação que os proporcione suporte para financiar a realização de sua obra ou projeto artístico, bem como os

¹Cf. HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem Pragmática a Um novo Paradigma artístico*. Sociologia & Antropologia, v. 4, n. 2, p. 373, 2014.

recursos para produzir e obter meios de circulação, exposição e distribuição das obras². A pesquisa a respeito da condição de artista contemporâneo considera esta articulação entre a produção do artista em sua concepção inicial e posteriormente sua efetivação. Dessa forma, uma das necessidades do artista contemporâneo é obter os recursos financeiros necessários para custear a execução de seu projeto. A alternativa que tem sido muito utilizada por eles como meio de inserção no mercado de arte é a captação de recursos financeiros para a produção de seu trabalho obtida através da participação em Editais de Arte. A partir dessa conjuntura, esta pesquisa de mestrado procurou analisar um dos maiores programas de projeção para o jovem artista, de incentivo e promoção da cultura das artes e investimento no país atualmente: o edital do programa Rumos de Artes Visuais do Itaú Cultural, financiado pelo grupo bancário Itaú Unibanco. Este programa é nosso principal objeto de estudo.

A pesquisa se desenvolveu então, como um recorte sobre este edital em específico. Ainda que não seja um dos únicos programas sob a forma de edital no país, suas particularidades nos chamaram a atenção e foi identificado como um dos principais editais do Brasil. A intenção deste trabalho é refletir sobre os desafios presentes no universo dos artistas contemporâneos brasileiros extraíndo indagações a partir da crítica do edital Rumos e seus componentes formadores. São muitas as razões que impedem que esta pesquisa abarque o âmbito geral do mundo das artes, por isto estamos tratando de um edital específico e ainda, de um grupo determinado de curadores, justamente para evitar arquétipos generalizantes. Vale ressaltar que esboçar tal cenário, por se tratar de uma pesquisa que parte de um caso específico para uma situação de abrangência dos artistas, apresenta uma série de desafios. O coeficiente que mais motivou a realização desta pesquisa foi a escassez de estudos sobre a situação do artista contemporâneo e sua emergência na configuração do cenário atual de arte no Brasil. A maioria dos indicadores culturais existentes são muito gerais e neste trabalho partimos da análise de um caso particular, que é o edital do programa Rumos, para então compreendermos o todo.

² Cf. BUENO, M. L. *A condição de artista contemporâneo no Brasil. Entre a universidade e o mercado*. In QUEMIN, Alain (dir.); VILLAS BÔAS, Gláucia (dir.). *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille : Open Edition Press, 2016 (généré le 02 décembre 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/oep/482>>. ISBN: 9782821855892. DOI : 10.4000/books.oep.482.

A proposta deste trabalho consiste também em uma tentativa de apresentar indicadores que permitam avaliar a abrangência, o desenvolvimento, a emergência do artista contemporâneo no Brasil e consequentemente do cenário artístico em que ele vive a partir da análise deste edital e dos integrantes que determinam os trabalhos selecionados. O programa Rumos funciona sob a forma de editais públicos, e a cada ano é feita uma nova edição para uma categoria da arte diferente. Abrange as áreas de produção artística ou de reflexão sobre a cultura como Artes Visuais, Arte e Tecnologia, Dança, Música, Cinema e Vídeo, Educação, Literatura, Jornalismo e Gestão Cultural. Apesar deste leque de categorias, nesta pesquisa abordaremos apenas o campo de produção das Artes Visuais. Esta é a categoria que possui maior número de projetos inscritos por edição.

Este trabalho está estruturado por livros de arte (de autoria de críticos de arte, curadores de exposições e historiadores da arte), teses de doutorado e dissertações de mestrado defendidas em cursos de pós-graduação relacionados à área de artes, história e de sociologia, dossiês, artigos de jornais, textos de catálogos de exposições, artigos acadêmicos de profissionais de artes e sociologia, bem como pelos mapeamentos do Rumos disponibilizados em meio digital na plataforma do programa.

Existem diversas pesquisas em arte sob o ponto de vista sociológico, e muitas serviram de referência para este trabalho como o livro *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*³ organizado por Maria Amélia Bulhões, proporcionando contribuições a respeito de conceitos e funcionamento de estruturas que compõem o universo da arte desde os anos 1960 até a contemporaneidade no Brasil. Utilizamos como referência metodológica a dissertação de Mestrado *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*⁴ escrita por Guilherme Marcondes dos Santos. A metodologia coerente empregada na elaboração dos capítulos serve como orientação, além de sua análise sobre o papel dos curadores de exposição e as alterações no perfil destes profissionais no Brasil.

³ Cf. BULHÕES, Maria Amélia [et al]. *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

⁴ Cf. MARCONDES, Guilherme. *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. Diss. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A tese de Daniela Stocco Ferreira, *O Mercado Primário de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo*⁵, contribuiu para o entendimento da maneira como se constroem as relações entre os integrantes do mercado de arte. A autora trata especificamente do mercado de arte no Rio de Janeiro e em São Paulo, o funcionamento das galerias, as feiras de arte contemporânea, bem como dos espaços em que o artista circula após adquirir legitimização nas duas regiões. O contraponto entre valor artístico e valor econômico também foi considerado.

Servimo-nos ainda dos mapeamentos⁶ relativos aos dados do edital do programa Rumos Artes Visuais para as artes e a cultura no país, realizados pelo Instituto Itaú Cultural e disponibilizados em meio digital.

A leitura da dissertação de Mestrado *Estruturas Emergentes do Sistema da Arte: Instituições Culturais Bancárias, Produtores Culturais e Curadores*, de Nei Vargas da Rosa possibilitou considerações relevantes sobre o fenômeno das instituições bancárias como um novo modelo de gestão e de direcionamento da arte no Brasil.

Também, principalmente, presta-se como parâmetro para este trabalho a pesquisa⁷ intitulada *A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre as instituições e o mercado - uma abordagem sociológica*, financiada pelo CNPq e pela PROPESQ-UFJF, iniciada em 2012 e coordenada pela socióloga Maria Lúcia Bueno, na qual participei como pesquisadora. Este trabalho se desenvolveu associado a este projeto e refere-se a uma investigação sobre a condição dos artistas contemporâneos no país a partir da consolidação do processo de globalização – no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. E ainda, examina, entre outros, a formação, as condições de trabalho encontradas, os meios de profissionalização, de emergência e inserção dos artistas no mercado e nas instituições, considerando os critérios e os mecanismos de legitimação e consagração correntes no Brasil e no circuito global.

⁵Cf. STOCCO, Daniela. *O mercado primário de arte contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - UFRJ/IFCS, 2016

⁶Cf *Mapeamento nacional da produção emergente (Rumos arte visuais)*: 1999/2000. Apresentação Ricardo Ribenboim e José Castilho Marques Neto; texto Maria Eugênia Saturni, Angélica de Moraes, Fernando Cocchiarale, Viviane Matesco, Dodora Guimarães, Carla Zaccagnini, Marcos Hill, Jailton Moreira, Sérgio Cardoso, Vitória Daniela Bousso, Cláudio de La Rocque Leal e Moacir dos Anjos Júnior. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000.

⁷*A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre as instituições e o mercado - uma abordagem sociológica*. Pesquisa desenvolvida pelo grupo de estudos coordenado pela professora doutora Maria Lúcia Bueno, sobre a situação do artista no Brasil desde a modernidade até a contemporaneidade.

Segundo Bueno, “pesquisas anteriores sobre a organização do mundo da arte moderna e contemporânea no país, no decorrer do século XX e início do XXI, indicaram que a maior parte dos artistas brasileiros, desde os anos 1930, para poder se manter e custear o seu trabalho tem desenvolvido atividades paralelas.” (BUENO, p. 2) Ao exercerem essas atividades, permeiam as áreas de venda, distribuição, produção cultural e curadoria para terceiros, e por outro lado, ensinam, orientam grupos de estudos, promovem oficinas e intercâmbios artísticos. Dessa forma, é cada vez mais comum que os artistas estejam vinculados às universidades e a sua formação acadêmica passa a ser de extrema importância para integrarem-se no mercado e no meio institucional.

Apesar destas referências, não são muitos os trabalhos que estudam mais profundamente a maneira pela qual o artista contemporâneo consegue se inserir no mercado de arte. Nesse sentido, estamos apresentando um trabalho de coleta de informações que tem a intenção de contribuir para a identificação desta condição.

Para explanar estas questões dividimos o trabalho em dois capítulos, nos quais abordamos a condição em que se encontra o artista contemporâneo, através da ótica de funcionamento do edital do programa Rumos e seus elementos constituintes. No primeiro capítulo, abordamos a estrutura do edital do programa Rumos – que funciona como um modo de inserção do artista no mercado de arte. Versamos a respeito de seu surgimento, funcionamento, sua estrutura, seus objetivos e seus impactos na cultura artística brasileira. Também farão parte deste capítulo as questões relacionadas ao financiamento do universo das artes por uma empresa de origem privada, considerando o peso e a influência destas empresas financeiras na cultura e na arte da sociedade. O edital é um instrumento articulado por um programa pensado e constituído por uma corporação bancária privada e este fator não é desconsiderado, ao contrário, é observado com atenção. Somado a isto existe a tentativa de compreender o contexto em que a estrutura do mercado de arte – no qual os editais foram instituídos – se organizam e o estado em que este mercado se encontra atualmente.

O debate presente neste trabalho tem como objetivo analisar se o artista visual consegue, de fato, se inserir e se manter no mercado de arte através do edital Rumos. Além disso, não podemos deixar de pensar nas contribuições que estes artistas podem proporcionar ao terem uma trajetória no programa. Esta reflexão está em concordância

com a argumentação proposta pelo crítico norte-americano Calvin Tomkins⁸, em seu livro *As vidas dos artistas*. Nele estão reunidos perfis de dez artistas contemporâneos, originalmente publicados na revista *The New Yorker*, nos quais busca compreender as atribuições do artista mediante as diferentes formas de fazer arte na contemporaneidade. Destacamos o excerto a seguir:

As mudanças radicais na arte e na sociedade que se iniciaram nos primeiros anos do século XX geraram um novo tipo de artista, cuja primeira obrigação era inventar ou descobrir uma nova identidade. Tradição, habilidade, formação rigorosa, domínio formal: todas as antigas exigências caíram ou se tornaram opcionais. Parecia que a arte podia ser qualquer coisa que os artistas decidissem sem nenhuma restrição aos novos métodos e materiais - desde o vídeo e construções verbais à natureza bruta e o detrito urbano - que podiam usar. (TOMKINS, 2009, p. 67)

O segundo capítulo serve como espaço de investigação das pessoas que definem a escolha dos projetos dos artistas no edital Rumos, os Curadores. Foi realizado um levantamento e um estreito mapeamento biográfico de alguns dos principais curadores dentre as cinco edições do edital. Consideramos o percurso histórico destes personagens desde o início da sua formação e da vida profissional até a passagem pelo programa, e posteriormente sua atuação no cenário artístico brasileiro. Eles foram selecionados para esta pesquisa de acordo com sua trajetória nas principais instituições do âmbito das artes e contribuição para o campo artístico e principalmente, porque atuaram como curadores no programa em alguma fase de suas carreiras. Em cada temporada do programa Rumos há uma comissão de curadores diferente. O desafio está na tentativa de identificar o que estes curadores compreendem como arte contemporânea, seus critérios de seleção, uma vez que são eles quem escolhem as obras ou projetos dos artistas que serão contempladas com o recurso financeiro para que sejam efetivadas. Nei Vargas da Rosa⁹ identifica que “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.” (ROSA, 2008p. 34)

⁸ Cf. TOMKINS, Calvin. *Vidas de artistas*. São Paulo: Bei Comunicação, 2009.

⁹ Cf. ROSA, Nei Vargas da. Dissertação: *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, UFRGS, 2008.

1 – O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA: O EDITAL RUMOS E O FINANCIAMENTO DAS ARTES NO BRASIL

1.1– O Sistema da Arte Contemporânea

Falar de arte contemporânea implica em conhecer o terreno em que esta esfera se desenvolve. Este seguimento se potencializa por meio de um sistema da arte. Se considerarmos a definição de sistema em sua abordagem geral constatamos que tal conceito compreende um conjunto de elementos. Em sua maioria, podem ser diferentes entre si, mas quando integrados tem como consequência seu funcionamento propagado de maneira organizada.

Uma das vertentes que nortearam a construção para o entendimento do conceito de sistema da arte contemporânea é a definição elaborada por Maria Amélia Bulhões. A autora identifica o sistema da arte como 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 para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.(BULHÕES, 2014, pp. 15-16)

O modo de funcionamento deste conjunto de elementos formadores do sistema depende da aceitação da sociedade para que determinadas produções e artistas sejam legitimados. A partir desta validação, tais produções e/ou artistas passam então, a fazer parte do sistema da arte.

Os setores econômico, cultural, social e político, de maneira geral, são alguns dos principais elementos que compõem este sistema. Por meio dos estudos da sociologia econômica e da antropologia do mercado, Miqueli Michetti no artigo *A definição do bem público*¹⁰ identifica que a esfera econômica não é independente da esfera da cultura. As áreas da economia, política e cultura existem por meio de uma relação complexa de interdependência. Apesar de estabelecerem relações, estes campos possuem diferenças entre eles e ainda não se combinam perfeitamente. O setor financeiro comandado por grandes empresas bancárias privadas atua fortemente em um campo diferente do da economia – o da esfera da cultura.

¹⁰ Cf. MICHETTI, Miqueli. Artigo: *A definição privada do bem público: a atuação de institutos empresariais na esfera da cultura*. Caderno CRH, Salvador, v.29, n.78, p 513-534, Set/Dez. 2016.

As corporações bancárias ultrapassaram os limites do tradicional patrocínio. Principalmente, a partir da década de 1970, o setor empresarial passa a criar e financiar suas próprias instituições voltadas para a promoção e divulgação das artes. Respaldado por políticas públicas, que tiveram início neste período, o universo empresarial consegue se infiltrar nos ramos de constituição do discurso da cultura contemporânea, movido de atuação forte e adquirindo propriedade.

Nos anos 1980, as coleções corporativas, espaços e centros culturais no país aumentaram sua estrutura, se fortalecendo no sistema da arte. Este é um fenômeno que ocorre também em escala global. As coleções das corporações são organizadas e apresentadas por meio de exposições próprias de cada empresa, e, estão munidas de curadores contratados para temporadas ou curadores fixos, estruturas expositivas adequadas e modernas competindo direta ou indiretamente com as instituições públicas. O aumento das coleções corporativas e o investimento na estrutura de espaços que promovem a cultura e as artes, segundo Nei Vargas¹¹ “está diretamente associado à ação de políticas públicas para o setor das artes. As empresas nacionais e transnacionais atuam por meio do gerenciamento, da intermediação e do fomento de um considerável volume de bens simbólicos.” (ROSA, 2008 p. 17) Como exemplo, o banco alemão *Deutsche Bank*¹² possui um dos maiores acervos corporativos do mundo com 53.000 obras. A empresa começou a investir em desenhos de jovens talentos no início dos anos 1980. A coleção, composta em sua maioria por desenhos e fotografias, reúne artistas importantes como Andy Warhol e o alemão Gerhard Richter. Com um número de obras também expressivo no Brasil, o acervo do grupo Itaú Unibanco mantém cerca de 3.600 obras com foco na arte brasileira. Possui obras de Di Cavalcanti, Lasar Segall, Victor Brecheret, além dos contemporâneos: Adriana Varejão, Vik Muniz e Nelson Leirner. A exposição *Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos*¹³ apresenta cerca de oitocentas peças de um acervo de 15 mil pertencentes ao Banco Itaú. Com curadoria de Paulo Herkenhoff, em colaboração com Thais Rivitti e Leno Veras, a mostra ocupa os 10 mil metros quadrados do edifício com obras que vão desde a tela "Povoado numa planície

¹¹ ROSA, 2008, p. 17.

¹² Dados relativos ao banco retirados da página on line da empresa. Disponível em: <<https://www.db.com/brazil/pt/content/Premios.html>>

¹³Ddos referentes exposõ Modos de ver o Brsl dspon'ves em: <http://www.itaucultural.org.br/presskit/30anos/pt_ic_30anos.html>

arborizada", do pintor holandês Frans Post (1612-1680), pintura adquirida por Olavo Setúbal em 1969, que iniciou sua coleção de arte, até um núcleo de arte cibernetica.

Pode-se dizer que o fortalecimento do setor econômico no sistema da arte se desenvolveu mediante o processo de globalização que intensificou a relação de união do mercado financeiro entre diferentes países e, ao quebrar as fronteiras entre estes mercados, acabou por tonificar os vínculos comerciais. Este decurso consequentemente expande a esfera econômica. Se antes havia um limite entre o que era considerado setor público e privado, agora com a extensão globalizada do processo do neoliberalismo, as incorporações se inserem em assuntos do setor político e cultural. Nos anos 1980 também, a gestão estatal passa as rédeas da administração para a coorporativa/privada, com a retração das políticas públicas. Diminuir a atuação do governo torna-se uma estratégia para conter e superar a crise. Esta não foi uma tática exclusivamente brasileira. A autora taiwanesa Chin-tao Wu¹⁴, apresenta em seu livro *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, os resultados de sua pesquisa na Universidade de Londres sobre as transformações ocorridas nas políticas culturais de apoio às artes nos Estados Unidos e Reino Unido no final do século XX apontando o período em que o Estado, nestes dois locais, incentiva o patrocínio empresarial e as doações privadas para as artes. A pesquisadora ressalta que quando as corporações privadas se apoderaram da arte,

também transformaram as galerias e museus de arte em veículos de relações públicas, assumindo as funções e explorando o *status social* de que desfrutam as instituições culturais em nossa sociedade. A extensão de sua ambição é mais claramente ilustrada pelas galerias de arte e filiais de museus públicos instalados em suas sedes e pelas exposições de arte que organizaram ali ou fizeram percorrer o país, como se a arte tivesse de fato se tornado parte das atividades normais de seus negócios. (...) Em suma, a influência empresarial é hoje muito grande em todas as fases da arte contemporânea – produção, disseminação e recepção. (WU, 2006, p. 26)

Este processo tem repercussões internacionais e, no Brasil estas mudanças são também sentidas e empregadas. O abandono do governo admite que setores privados tomem conta do que é bem público. A lacuna deixada pelo Estado é ocupada pelo mercado representado pelas grandes corporações. Para que ocorra o triunfo deste processo é necessário que o poder conferido às grandes corporações privadas seja legitimado. Miquetti disserta a respeito da questão da legitimação e nos apresenta algumas respostas

¹⁴ WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo. Ed. Boitempo. 2006. p. 26.

à questão que a própria pesquisadora propõe: “Porque o poder se interessa pela cultura?” (MIQUETTI, 2016, p. 514) A autora defende a hipótese de que o processo de legitimação é uma das razões cruciais pelas quais empresas do setor financeiro se voltam à área da cultura. “Patrocinar a cultura costuma ser uma das vias da legitimação do capital econômico.” (MIQUETTI, 2016 p. 515). E, além disso, principalmente, o capital econômico se transforma em poder político.

Identificar a relação entre uma empresa bancária e o engajamento com questões sociais e culturais constitui-se como tarefa complexa, isto porque a formação desta ligação e as consequências dessa aglutinação não se encontram às claras. Fazendo uso de seu poder econômico, as empresas se colocam como detentoras das diretrizes do bom gosto, da cultura e, consequentemente, até mesmo dos rumos que a arte deve tomar. Para melhor entendimento da questão servimo-nos da emblemática reflexão do conceito de capital cultural¹⁵ desenvolvido por Pierre Bourdieu, comumente aplicado em análise educacional. No caso do ramo corporativo as empresas não deixam explícito seu interesse em assegurar este capital cultural. Os gestores das empresas bancárias neste texto encaixam-se na posição de capitalistas tradicionais, pessoas que fizeram fortuna ou a herdaram de sua gênese familiar. Dentro da empresa, ocupam cargos de acordo com sua posição hierárquica e também familiar, onde a principal preocupação é a maximização dos lucros. Bourdieu adota uma sociologia crítica, coerente e minuciosa, fundamentada em um paradigma empírico e teórico sobre práticas de cultura com raízes na educação. Ele considera a sociedade capitalista ocidental hierarquizada e a estrutura baseada em uma relação de dominação: o poder e o privilégio; o capital econômico e o cultural. A prática da cultura é todo comportamento cotidiano, a rotina, um modo de ser consciente ou inconsciente e o capital cultural serve como “instrumento de dominação”. Segundo este fundamento de dominação desenvolvida por Bourdieu¹⁶:

“(...) exercem-se formas de dominação que tem uma lógica específica, e como em todo o mercado de bens simbólicos, há formas de dominação específicas que não são de maneira nenhuma redutíveis à dominação estritamente econômica, nem no seu modo de exercício, nem nos ganhos que procuram.” (BOURDIEU, 1984, p. 134)

A manutenção social é realizada pela transmissão dos recursos feitos pela escola e pela família e a distribuição deles determina as interações sociais; nada é natural ou inato ao

¹⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

¹⁶ Cf. Id. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

homem. Para o autor, o conhecimento está tão engendrado que parece fazer parte do indivíduo, mas na verdade ele fora aprendido no início ou ao longo da vida. Bourdieu ainda considera que a grande arte não é um prazer direto dos sentidos, pois se assim fosse, ela contemplaria igualmente aqueles que possuem o gosto sem educação e o gosto culto.

Considerando esta máxima, tudo se baseia na determinação do valor distintivo através do gosto de pessoas com condições econômicas diferentes estabelecidas. O gosto serve de objeto separador ou unificador de classes, defendê-lo é a afirmação e o reconhecimento de que se faz parte de uma e não de outra classe:

[...] ele [o gosto] une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que tem de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado. (BOURDIEU, 2007, p. 56)

A elite corporativa considera a posição na empresa e o crescimento social como um elemento único. Para Bourdieu “(...) a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais.¹⁷” (BOURDIEU, 2007 p 14.)

O preço que uma obra de arte possui é relativo e difícil definir e, na maioria dos casos o valor artístico de uma obra se confunde com seu valor econômico. Um bem essencialmente simbólico torna-se mercadoria e, principalmente, serve ainda de sinalizador para a posição social que se ocupa em um determinado grupo. O caminho para os grandes lucros parte principalmente do aproveitamento dos bens simbólicos, do marketing e da imagem positiva conseguida pela empresa. Uma empresa do setor financeiro que investe no setor cultural adquire uma imagem diferenciada, de empresa que se preocupa com questões sociais e tem responsabilidade perante a sociedade.

O processo de passagem do interesse pelas artes de geração em geração serve para preservar e reproduzir a posição dominante de uma classe dominante. O capital financeiro possibilita o acesso ao capital cultural. Uma vez estabelecido neste campo, ele adquire poder no meio. De acordo com o conceito de campo desenvolvido por Bourdieu, o campo constitui-se como espaço de organização social da atividade artística. Trata-se de uma esfera onde todos os seus agentes formadores possuem

¹⁷BOURDIEU, Pierre. *A distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 14.

posições pré-estabelecidas. Estes agentes exercem uma relação de disputa pela dominação simbólica no campo e esta disputa gira em torno da conquista pelo monopólio da legitimidade da arte. Sendo assim, o campo é que possibilitará o reconhecimento profissional e simbólico do artista, passando a servir de referência e ganhando autonomia para, inclusive, legitimar eventos, projetos e novos artistas. Os integrantes do campo que proporcionam este reconhecimento aos artistas, neste caso, são os curadores, que por sua vez estão amparados pelas instituições legitimadas. O curador pode ser identificado, então, como um importante legitimador do universo artístico. Nestas relações cíclicas se compõe o sistema da arte.

Pode-se inferir que o financiamento das grandes empresas para a área cultural não se manifesta de maneira inteiramente desinteressado, uma vez que estas corporações constroem suas próprias coleções enaltecedo suas preferências. Esta valorização está estreitamente ligada ao sistema da arte que passa a implantar e coordenar. Por isto, analisamos uma instituição corporativa privada – o edital do programa Rumos, uma ferramenta do Instituto Itaú Cultural criado por uma corporação privada – que interfere na produção do artista e proporciona repercussões que se revelam na dinâmica da arte contemporânea no Brasil.

1.2 – Os Mecanismos de Incentivo ao Financiamento Privado da Cultura e da Arte no Brasil

O Estado pode intervir de muitas maneiras para desempenhar seu papel na produção e distribuição das obras, agindo em função de seus interesses. Essa intervenção é legitimada pelo discurso de defesa do proveito comum e benéfico a todos, de melhorias para a vida da população e à ordem pública. Investir em cultura no caso de países em desenvolvimento político e social como o Brasil, não é visto como uma prioridade. Miquetti identifica que o processo de legitimidade através do investimento se dá por meio de algumas vias. O utilitário, onde o desenvolvimento cultural acarretaria no crescimento econômico e o da cultura que perpassa a dimensão dos

direitos. A cultura é vista como um direito benéfico a todos e que se estende por todos os ramos da sociedade.¹⁸ “Em muitos países, o regime vigente adota uma perspectiva mais favorável em relação à arte, já que esta atesta o alcance cultural e o nível de progresso de uma nação.¹⁹” (BECKER, 2010 p. 152) Howard Becker exemplifica em seu livro *Mundos da arte*, citando o caso dos Estados Unidos, em que o governo adotou medidas de incentivo concedendo vantagens fiscais aos colecionadores que doavam obras de arte a museus nacionais. Esta medida alavancou as doações e repercutiu imediatamente sobre o mercado de arte e todos os envolvidos nele.

No Brasil, por meio de leis de incentivo à cultura através da renúncia fiscal, a ação cultural realizada por grupos empresariais do setor financeiro é permitida pelo poder público nacional. Esta ação normalmente é mediada por institutos, centros culturais ou fundações públicas, privadas ou sem fins lucrativos.

Nos anos 1970 a bolsa de valores surge com força total, como escreve Cristina Freire:

Como decorrência do milagre brasileiro, negociava-se euforicamente obras de arte que atendessem obviamente à expectativa do mercado. As obras eram buscadas como ações, isto é, não pelo seu valor artístico, mas como símbolos de capital econômico. (FREIRE, 2005.p. 147)²⁰

Em pleno regime de ditadura militar nas décadas de 1970/80, algumas iniciativas eram tendências de uma modernização conservadora. Nei Vargas, no capítulo *O Estado e o empresariamento do sistema da arte* do livro *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil* considera que “vale 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.” (ROSA, 2014, p. 51) Surpreendentemente, durante o período da ditadura no Brasil, o governo incentivou a produção cultural por meio de políticas públicas. Foram criados vários programas e institutos no período. Alguns deles são importantes destacar a partir dos anos 1970. No referido ano, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi transformada em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 1973 foi lançado o programa de Cidades Históricas (PCH), o Plano de Ação Cultural (PAC) e a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral

¹⁸ Cf. MIQUETTI, 2016.

¹⁹ Cf. BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa, Livros Horizonte, 2010.p. 152.

²⁰ Cf. FREIRE, Cristina. *O presente ausente da arte dos anos 70. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo. Iluminuras*, 2005. p. 147.

(CNDA). No ano de 1975 foi lançado o Plano Nacional da Cultura (PNC), a Campanha Nacional do Folclore. Também a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) que foi elaborada para ser responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Em 1978 foi recriado a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória). Em 1985 foi a vez da criação do Ministério da Cultura. No ano de 1986 foi promulgada a Lei 7.505 (Lei Sarney) – que abordaremos mais à frente. E, por fim, em 1987, criação da Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN).²¹

Vale ressaltar que nos anos 1980 também, ocorre uma crescente valorização institucional na formação dos artistas, que se manifesta com o desenvolvimento de uma estrutura universitária para a arte contemporânea. O investimento se dá pela criação de cursos de formação de professores em artes e posteriormente especializações. Bueno destaca que nos anos 1980,

Num ambiente em que a inovação cultural desponta como signo de legitimidade simbólica abre-se um espaço para o crescimento do mercado interno de arte contemporânea, mas que num contexto de reabertura política e crise nas instituições artísticas (museus, salões, agências, leis de incentivo), só começa a se materializar no início do milênio. É justamente nesse período de 20 anos que presenciamos um fortalecimento das instituições de ensino das artes no país ligadas à arte contemporânea, sendo a maior parte delas formada por entidades públicas e de nível universitário. (BUENO, 2016. p. 7.)

Além das instituições de ensino, neste mesmo contexto nasceram as instituições conhecidas atualmente como Itaú Cultural e Instituto Moreira Salles. As circunstâncias de forte incentivo ao mercado de arte por parte do Estado no qual o período se encontrava favoreceu também o surgimento de algumas políticas públicas relativas, por exemplo, à proteção das produções artísticas brasileiras, restringindo a entrada da produção internacional, trazendo à tona e evidenciando o sentimento de nacionalismo. Ou seja, o cenário da época em que foram inaugurados estes dois espaços culturais dos bancos, estimulava este tipo de empreendimento.

A criação do Ministério da Cultura e a implementação de leis de incentivo fiscal, principalmente a Lei Sarney, no fim da década de 1980 incitou os ânimos para iniciativas deste gênero. Este breve momento de liberação da censura era muito

²¹ Dados retirados do site do Ministério da Cultura. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br>>

benéfico à criação de instituições artísticas e projetos culturais. Fatores como estes, favoreceram o investimento nas artes, assim como Bueno²² identifica que

A constituição de um mercado de arte moderna pressupõe a emergência social de alguns pré-requisitos. O primeiro está ligado ao nível de modernização da sociedade e ao estágio de consolidação da economia capitalista, uma vez que o desenvolvimento do mercado de arte, assim como do mercado financeiro, encontra-se associado ao volume de capital excedente disponível em circulação. (BUENO, 2005, p. 2)

O governo de José Sarney em 1985 deu início ao processo de redemocratização do país. Assumindo o governo, o então presidente, pôde aprovar o projeto de lei apresentado pela primeira vez em 1972 e até então, não executado. Após sofrer várias modificações, o projeto foi aprovado em 1986 regulamentando o incentivo federal à cultura no Brasil.

Os anos 1990 foram o momento de início do governo de Fernando Collor de Melo. Apesar de pertencer a uma família com tradições políticas, Collor era eleito presidente mesmo filiado a um partido político não muito relevante. O candidato se fortaleceu recebendo apoio político das forças conservadoras de direita. Estas mantinham interesses que beneficiavam principalmente os banqueiros, os latifundiários e empresários industriais.

Já no início da gestão de Collor, muitos projetos, trabalhos ainda sendo desenvolvidos foram interrompidos abruptamente, comprometendo de maneira significativa todo âmbito federal das políticas culturais do país. Em abril de 1990, o então presidente promulgou a Lei nº 8.029²³, que extinguia, de uma só vez, diversos órgãos que funcionavam sob a administração federal. Na esfera cultural foram extintos a FUNARTE, o Pró-Memória, FUNDACEN, FCB, Pró-Leitura e EMBRAFILME e ainda fazia mudanças consideráveis em entidades já consolidadas como o SPHAN. Collor decreta o fim de todos os organismos culturais inclusive o Ministério da Cultura (MinC). Em seu lugar foi criado uma Secretaria de Cultura cujo primeiro Secretário Ipojuca Pontes, em 1991, transferiu o cargo para Sérgio Paulo Rouanet.

²² Id. *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. Sociedade e estado*, 2005, v. 20, n. 2, pp. 351-376.

²³ Lei original disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8029-12-abril-1990-363688-publicacaooriginal-1-pl.html>>

As medidas de Collor proporcionaram um retrocesso para a cultura e as artes originando “um momento turbulento e de desconfiança, que gerou resistência do campo cultural e levou à mobilização de produtores, agentes culturais e artistas, que exigiam a criação de uma nova lei de incentivo.²⁴”

Sancionada em 1991, ainda no governo Collor, a Lei 8.313, conhecida como Lei Rouanet – elaborada por Sérgio Paulo Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que estabelece as normativas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para fomentar a cultura no Brasil. A Lei Rouanet se tornou a principal fonte pública de fomento da cultura no país. O projeto inicial era conseguir atuar em três frentes: o Fundo Nacional de Cultura (FNC) que é composto de verbas do governo; o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) que permite a compra de cotas de um projeto e posteriormente é possível obter retorno a partir dos lucros; e o Mecenato ou Incentivo Fiscal em que empresas deduzem investimento na cultura do imposto de renda que são obrigados a pagar. O mecenato virou o principal instrumento de incentivo à produção cultural. O FICART nunca saiu do papel e o FNC sofre anualmente com o corte de verbas. Obviamente a lei Rouanet, depois de tanto tempo de atuação, sofreu um certo desgaste e muito se discute atualmente sobre a necessidade de sua reformulação. Mas ainda sim, segundo Nei Vargas, a lei Rouanet

(...) tem sido importante recurso que mobiliza o empresariado a investir na área, mas em contrapartida toma para si o poder decisório, redefinindo circulação, legitimização e, por que não dizer, a valoração da produção artística e intelectual. Outra questão relevante gerada pelo novo instrumento é a forma condicionada do empresariado em investir somente mediante isenção fiscal, ou seja, projeto sem lei é projeto sem patrocínio. Além do atrelamento ao dispositivo legal, as empresas se beneficiam com as estratégias de publicidade e *marketing*, que divulgam os eventos a partir de discursos de democratização e acesso a bens simbólicos, conferindo distinção social ao setor empresarial. (ROSA, 2014, p 46)

O estado renuncia a um recurso que ele receberia como imposto.

Pessoas físicas podem abater 6% de seu imposto de renda devido para doações a projetos culturais; para pessoas jurídicas essa importância é de 4%. Com isso as empresas maiores e mais lucrativas, que, em termos absolutos, devem mais impostos aos cofres públicos, são as que dispõem de mais recursos para ‘investir’ em cultura, de forma que o acúmulo de capital econômico corresponde uma maior monta de influência no que ocorre culturalmente no país. (MIQUETTI, 2016 p. 516)

²⁴ Ministério da Cultura, 2013. Governo Federal. Disponível em:<http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xLR9iTn/content/o-incentivo-fiscal-e-a-lei-rouanet/10883>

A lei de incentivo à cultura alterou de maneira significativa o papel do Estado e o processo de formação cultural do Brasil, e no que concerne ao aumento do investimento empresarial na área. “A política fiscal de um país tem uma grande influência sobre a produção e a distribuição das obras de arte.” (BECKER, 2010 p 157) Entretanto, o Estado passa a deixar tudo ao encargo do setor privado, bem como a tomada dos rumos dos circuitos de distribuição, eximindo-se desta responsabilidade no setor cultural. Wu esclarece que,

em virtude de sua riqueza privada, as corporações, bem como seus principais executivos individualmente, exercem considerável poder e influência na sociedade. O interesse nas atividades culturais, em particular quando são publicamente endossadas pelo governo, deve ser visto como parte de uma estratégia global para reunir o poder econômico privado e a autoridade cultural pública. Isso é feito com a expectativa de que o capital cultural assim criado possa no devido tempo e na conjuntura adequada transformar-se em poder político para atender, abertamente ou não, aos interesses econômicos específicos dessas corporações. (WU, 2006 p 39)

O interesse por programas de fomento às artes e à cultura, as políticas públicas incentivadoras criadas pelo governo federal e o montante em excesso de recurso monetário das corporações bancárias formam um excelente terreno para a criação de centros culturais e instituições para as artes. O sentimento de otimismo esteve presente neste período da década de 1990, com o início do governo Collor, da lei Rouanet e do programa Rumos.

Em 1992, o presidente da República, Itamar Franco, recriou o Ministério da Cultura e nomeou como Ministro Antônio Houaiss. Em 1994, algumas das instituições extintas no governo Collor foram recriadas. A nova estrutura do Ministério mantinha como entidades vinculadas: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Fundação Cultural Palmares (FCP) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Há uma nova forma de mecenato, possibilitada pela não intervenção e não ação do Estado com políticas culturais. Este mecenato passa então a ser oficialmente intermediado por empresas privadas. Neste momento também, os grandes empresários começam a perceber o quanto investir no setor cultural pode ser um bom negócio. A

partir desta retomada de instituições e do incentivo da cultura de mercado no governo de Fernando Henrique Cardoso este funcionamento das leis de incentivo é bem aceito.

A maioria das instituições e empresas privadas que patrocinam os editais culturais não tem ligação com arte, mas os benefícios desse tipo de patrocínio são inúmeros, converte-se o capital cultural em econômico e vice-versa e adquire-se capital político. Além do incentivo fiscal, estas empresas investem no poderoso campo do marketing, identificando o que melhor agrega valor à marca.

O intercâmbio simbólico e material, no caso das coleções de arte corporativas, é um exemplo óbvio e direto, mas na maioria dos casos o que as companhias adquirem como resultado de sua participação nas artes é quantitativamente menos tangível. Atentas à sua produção simbólica na mente das pessoas (consumidores), as empresas usam as artes, carregadas de implicações sociais, como mais uma forma de estratégia de propaganda ou de relações públicas, ou ainda, para usar o jargão da cultura corporativa, encontrar um “nicho de marketing” (...). (WU, 2006, p. 33.)

Em 2014 o grupo Itaú Unibanco foi considerado a Marca Mais Valiosa do Brasil pela companhia Interbrand, que avalia marcas mundiais. O Itaú ocupou o 1º lugar no ranking, com valor atribuído de R\$ 21,7 bilhões²⁵. 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. “Assim, fica evidente que, além da ‘isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional e em sua marca.” (ROSA, 2014. p. 60.)

Os artistas passaram a produzir suas obras com o auxílio do recurso proveniente das leis de incentivo estaduais e municipais, no entanto, muitos ressaltam que ser contemplado pela Lei Rouanet é muito difícil, pois as empresas não querem associar a marca a algo não tão mediático e comercial como alguns trabalhos, principalmente de artistas emergentes. O mercado assume o papel que o Estado teve no passado, se tornando o grande fomentador da atividade cultural do país, uma vez que a escolha dos projetos financiados é feita de acordo com os critérios e os interesses dos patrocinadores.

²⁵ Matéria divulgada pela Revista Veja. *Itaú é a marca mais valiosa do Brasil*. Economia. Disponível em <<https://economia.terra.com.br/itau-e-a-marca-mais-valiosa-do-brasil-veja-ranking>> Acesso em 04 de Abril de 2016.

As brechas na lei permitem que as empresas escolham quais projetos financiar, fazendo com que produções com menos visibilidade acabem não sendo beneficiadas. Muitas empresas apoiam artistas que já estão consolidados, com uma carreira sólida, artistas que já contam com um potencial lucrativo assegurado só pensando no endosso que estes darão a sua empresa ou o marketing cultural que será associado a ela (que deve ser sem fins lucrativos). Isso engendra uma situação na qual os jovens artistas, em início de carreira ou mesmo os artistas consolidados no meio acadêmico, mas que são desconhecidos por um outro público, muitas vezes não sejam contemplados por editais de financiamento. Neste ponto, o edital do programa Rumos proporciona um trabalho importante, uma vez que privilegia os artistas em início de carreira, selecionando todo tipo de projetos considerados promissores. Em entrevista para o *Relatório de Discussão* do programa Rumos, o músico Rogério Gulin desabafa:

Pela lei de incentivo não é tão difícil. É um dinheiro que ele vai gastar e receber propaganda, o cara não é bobo, ele não tá tirando do bolso dele para dar, é um desconto no imposto dele. Já a Lei Rouanet é mais difícil porque geralmente as pessoas falam: “Por que vou investir no Rogério Gulin, se posso patrocinar a Fernanda Montenegro?” [...] Acho uma falha da lei, teria que haver certa restrição. Investir no fandango, no fandangueiro, no folclore, como a Petrobras faz²⁶, que é super importante. (Rogério Gulin²⁷, p. 47, 19/6/2008).²⁸

Ao mesmo tempo, os artistas que desfrutam de projeção midiática, com público e mercado consolidados também se queixam por não serem contemplados pelo incentivo. Assim, o impasse está formado.

Esta liberdade concedida pelo governo interfere nestes circuitos, redefinindo os modos de difusão da produção artística e cultural. Não há como negar que a lei Rouanet é, em parte, um retrato da produção da arte no país e com o edital do programa Rumos também é possível identificar alguns dos aspectos deste processo.

²⁶Felizmente, investir em artistas pouco consagrados não é uma exclusividade do programa Rumos. Como o artista Rogério Gulin mesmo argumentou na citação usada neste texto, o programa Petrobrás Cultural realizada pela empresa Petrobrás, também apoia projetos brasileiros de arte e cultura. Selecionam projetos que estejam alinhados à estratégia de marca da empresa, com atuação nas categorias de Artes Cênicas, Música e Audiovisual.

²⁷Rogério Gulin nasceu em Curitiba (PR), em 1961. É compositor, instrumentista e arranjador e desenvolve pesquisa relacionada ao folclore e à música caipira. Sua formação musical é o violão clássico, que cursou na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Emgap).

²⁸Cf. SEGNINI, Liliana R. P. e SOUZA, Aparecida Neri. *Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*. III Relatório de Pesquisa. Fapesp, 2006. apud *Rumos Itaú Cultural Música – Edição 2007/2009. Relatório para discussão*. 2009. p.47.

1.3 – A Era dos Editais

As constatações a seguir se deram a partir dos estudos desenvolvidos pela pesquisa *A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre as instituições e o mercado - uma abordagem sociológica*. A maioria dos artistas contemporâneos emergentes sobrevive a partir de sua participação em editais no Brasil. Esta alternativa se tornou uma oportunidade para um artista ter uma exposição, ser remunerado e se inserir – ao menos em um primeiro momento – no sistema e no mercado da arte. Identificamos ainda que um grande número de artistas têm participado dos editais de financiamento culturais, por isso tornam-se mais competitivas as possibilidades de financiamento federal, estadual ou municipal por meio das leis de incentivo à cultura.

No Brasil, o Estado representa a principal instituição – suporte financeiro na concretização das atividades artísticas; no entanto, sobretudo nos últimos 20 anos é observada, cada vez mais crescente e relevante, a presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico (SEGNINI, 2006, p. 321).

A gênese dos Editais está nos Salões. Durante o fim do século XIX e início do século XX, o Salão Oficial foi o evento mais importante para as Artes Visuais no país. Era uma exposição aberta ao público, por isso proporcionava maior visibilidade para os artistas e estimulava o desenvolvimento de instituições que proporcionariam a formação acadêmica e técnica do artista. O modo de seleção nos Salões se dava por meio de um júri. Em 1940, o Salão Nacional de Belas Artes dividiu-se em duas seções, a de Belas Artes e a de Arte Moderna. Ângela Ancora da Luz nos esclarece em seu artigo *Salões oficiais de arte no Brasil – Um tema em questão*²⁹, publicado em 2006 pela revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ que, a partir de 1951, a Divisão Moderna do Salão deu origem ao Salão Nacional de Arte Moderna,

numa coexistência que se alonga até 1976, ano de sua edição última. Em 1978, num outro formato, surgiria o Salão Nacional de Artes Plásticas, reunindo num mesmo espaço as tendências plurais da arte brasileira. Sob a égide da Funarte ele aconteceria até a década de 1990. (LUZ, 2006, p.59)

O processo de transformação do Salão de arte moderna em 1951 para os editais se desenvolveu de maneira progressiva. Sabe-se que os Salões se proliferaram como

²⁹ Cf. LUZ, Ângela Ancora. *Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão*. Arte & Ensaios 13, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2006. p. 59.

instância legitimadora da arte, uma vez que um grande número deles aparece em todo Brasil. A modificação desses Salões, acontece muito em razão de sua não adequação a todo um novo contexto artístico (contemporâneo), político e econômico.

Os editais sim, adequaram-se diante das transformações da arte contemporânea que progressivamente foi se afirmando no Brasil. Surgem então, após estes Salões, com o objetivo de estimular a produção cultural e promover uma seleção guiada pelas novas linguagens da arte contemporânea. Como consequência da criação da lei de incentivo à cultura, a medida funcionou como um mecanismo emergencial com a função de remediar a escassez de recursos estatais e a enorme demanda que estava sendo reprimida na esfera cultural, acumulada e agravada em mais de 20 anos de ditadura militar. A intenção era viabilizar um montante maior de verbas para a produção cultural. Os benefícios fiscais eram concedidos para as empresas que investissem no meio cultural. O procedimento para uso dos benefícios se dava através de um cadastro de produtores e instituições culturais no Ministério da Cultura.

Os editais e os salões possuem divergências. Os editais, e principalmente o edital do programa Rumos, diferente da maioria dos Salões, em especial o Salão Nacional de Artes Plásticas, selecionam projetos de trabalhos de artistas. Atendendo a uma necessidade da arte contemporânea, o artista não precisa ter seu trabalho finalizado para participar do edital. Assim como a arte contemporânea, o edital privilegia a ideia, o discurso, e proporciona os recursos necessários para a execução do projeto, ou seja, também é possível que o processo do trabalho seja financiado.

Alguns Salões de Arte Moderna ou Contemporânea durante a década de 1970 já atribuíam prêmios de pesquisa a artistas, selecionando projetos ao invés de trabalhos finalizados³⁰. Havia ainda Salões que, em consonância com a arte atual de cada época, optavam por expor trabalhos artísticos como ações ou instalações e desta forma, a seleção do trabalho já era realizada por meio de projeto apresentado por artistas. No entanto, o que se destaca aqui é que a finalidade dos editais, em especial do Rumos, é ter organização e definição do próprio regulamento do edital baseado na seleção de projetos que serão desenvolvidos posteriormente.

³⁰ Vale ressaltar que Salões como O Salão de Belo Horizonte, O Salão de Campinas, e outros como o Panorama da Arte Brasileira que começou a ser realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1969 realizava exposições periódicas com a intenção de apresentar a produção nacional a cada edição. O Panorama também tinha por objetivo formar uma nova coleção para o museu por meio das obras premiadas anualmente. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/a-invencao-do-panorama/>>

O crescimento no número de museus, centros e espaços culturais, surgimento de editais para programas e projetos revela o resultado das políticas públicas empregadas para o setor e o modo como o sistema econômico passou a integrar o universo da produção artística das últimas décadas. As empresas decidem os rumos das artes em função de seus interesses. Nos anos 1990 a indústria cultural no Brasil cresceu consideravelmente. Em contrapartida, no mesmo período, o mercado de arte, que tinha mantido um crescimento de três décadas seguidas, sofreu transformações.

Os custos para se realizar uma exposição, na maioria das vezes, são muito altos. Além disso, existe uma burocracia para participar destes editais. São inúmeras perguntas, documentos comprobatórios, detalhes do projeto, que são feitas muitas vezes ainda na fase inicial de seleção, sem qualquer promessa de que o projeto receberá de fato algum suporte financeiro. Mesmo com estes obstáculos, Nei Vargas, considera 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 1990. 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, ajudam a posicionar o Brasil no cenário internacional. (ROSA, 2014. p18)

O artista que decide entrar nesse meio de financiamento através da participação em editais, precisa lidar com este universo burocrático. É certo que, uma série de burocracias, muitas vezes, interfere no modo processual do projeto de um artista, uma vez que ele ocupa uma parte de seu tempo resolvendo problemas de ordem externa. Entretanto, os artistas superaram estas barreiras, já que isso se fez necessário, pois como observa André Parente³¹:

(...) o sistema de arte no Brasil é problemático na medida em que, cada vez mais, o valor de uma obra é determinado pela visibilidade criada pelo mercado, em particular as galerias. A partir dos anos de 1990 sobretudo, o mercado se tornou um campo de força quase inelutável: mesmo quem não está em uma galeria sofre suas pressões. É que a galeria consegue conectar todas as pontas do sistema de arte, colocando o artista, o curador, o colecionador e a mídia trabalhando juntos. Desta operação depende o sucesso do negócio. As grandes instituições, por sua vez, já não conseguem mais fazer isto acontecer, apenas muito raramente. Hoje as grandes instituições estão sendo ocupadas por

³¹ André Parente é artista e teórico do cinema e das novas mídias. Doutor em 1987 pela Universidade de Paris sob a orientação de Gilles Deleuze. Nos últimos anos obteve vários prêmios: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural, Prêmio Petrobrás de Novas Mídias, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Prêmio Petrobrás de Memória das artes, Prêmio Funarte de Artes Visuais, Prêmio Oi Cultural 2014, entre outros.

curadores que, muitas vezes, trabalham para galerias e colecionadores. (André Parente, 2013 – em entrevista, pp. 20-21)³²

Os artistas ao receberem legitimação, através de sua participação em editais são respaldados por uma instituição que promova a arte. Estes fatores nos levam a crer o quanto as novas plataformas de inserção, circulação e visibilidade da produção cultural do artista no mercado são importantes.

1.4 – Histórico do Grupo Itaú Unibanco

A instituição do banco Itaú Unibanco tem sede em São Paulo. É considerado um empreendimento econômico com feições tradicionalistas, formado essencialmente por integrantes da mesma família ou pela união de famílias com o mesmo padrão social – os Setubal, os Villela e os Moreira Salles. Estes laços de parentesco contribuem para tonificar o ideário de unidade e força econômica desta empresa no Brasil. A revista de negócios e economia, Forbes divulgou em junho de 2015 a matéria³³ *Como o Itaú Unibanco tornou-se a empresa de maior valor de mercado do Brasil*, informando como o banco Itaú atingiu a primeira colocação na lista de empresas mais valiosas no país. Alcançou também o 42º lugar de empresa bancária com maior valor de mercado em todo o mundo, entre 2000 empresas eleitas. O banco atingiu este patamar, principalmente, após realizar uma das maiores parcerias do ramo bancário no Brasil: a fusão do banco Itaú com o banco Unibanco.

Analizando o histórico de formação³⁴ do banco Itaú percebe-se um elevado número de fusões com outros bancos de menor porte que estavam em seu entorno. Era

³² Cf. TAVARES, Cláudia & MANSUR, Mônica (org.). *Ser artista: entrevistas*. Rio de Janeiro: Binóculo Editora. 2013.

³³ Matéria realizada pela revista Forbes. *Como o Itaú Unibanco tornou-se a empresa de maior valor de mercado do Brasil*. Revista (online): Forbes Brasil. Matéria disponível em: <<http://www.forbes.com.br/negocios/2015/06/como-o-itau-unibanco-tornou-se-a-empresa-de-maior-valor-de-mercado-do-brasil/>> Acesso em 14 de junho de 2016.

³⁴ Material em comemoração aos 90 anos do grupo Itaú Unibanco. *Caminhos do Crescimento*. Disponível em: <<http://www.itauunibanco90anos.com.br/flippage/LinhaTempo/>> Acesso em 13 de Março de 2016.

uma estratégia de crescimento incorporar uma rede de agências enquanto o mercado nacional estava se consolidando. Associações, aquisições ou incorporações tornaram-se a melhor tática para a expansão bancária, inclusive em direção a novas áreas e regiões de negócios em potencial. Ao longo de sua formação, o banco Unibanco realizou 3 fusões e 9 aquisições e o banco Itaú, 5 fusões e 12 aquisições e incorporações. Esta política corporativista contribuiu para garantir a participação no mercado protegido da concorrência estrangeira enquanto promovia o crescimento das empresas.

A história do banco Itaú se mescla à história de origem do banco Unibanco. As duas empresas possuem trajetórias convergentes. Esta mistura se torna mais evidente com a fusão das duas empresas no ano de 2008. Em 2014, o Itaú Unibanco completou 90 anos e para compor as comemorações foi criado um site que homenageia toda a história da empresa. Está disponível por meio digital um livro comemorativo que contém 12 capítulos, os quais serviram de referência³⁵ para identificarmos o percurso da história de origem da empresa. De maneira breve explanamos o histórico destas duas instituições bancárias.

1.4.1 – O Itaú

A fundação do Banco Central de Crédito, que futuramente passaria a ser denominado banco Itaú, se dá no ano de 1943, com sede em São Paulo, na Rua Benjamin Constant, por intermédio de uma associação entre paulistas – a família Setúbal e mineiros – o empresário Eudoro Villela. No mesmo ano, com dias de diferença em relação à inauguração da sede, uma filial em Minas Gerais também foi fundada. Em 1952, ocorre uma mudança de nome em função da criação do Banco Central pelo governo federal. Esta mudança evitaria então confusões de nomenclatura. O Banco Central de Crédito passa a se chamar Banco Federal de Crédito.

No ano de 1964, a família Setúbal e o empresário Eudoro Villela propuseram uma fusão com o banco Itaú que era conhecido como o banco mineiro dando origem ao Banco Federal Itaú. A sede continuava em São Paulo, mas suas filiais atuavam nos

³⁵Material em comemoração aos 90 anos do grupo. *Itaú Unibanco 90 anos*. Disponível em: <<http://www.itaunibanco90anos.com.br/90/o-livro.htm>> Acesso em 07 de março de 2016.

estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Paraná. Em 1966, o Banco Federal de Crédito se uniu ao Banco Sul Americano do Brasil dando origem ao Banco Federal Itaú Sul Americano. Em 1969 adquirem por meio da compra o Banco América fazendo surgir o Banco Itaú América. Em 1973 o Banco passa a ser chamado apenas de banco Itaú, o que perdura até os dias atuais. Em 1974 é absorvido o Banco União Comercial (BUC) que estava à beira da falência. O banco Itaú herdou então, toda estrutura do BUC, que possuía por volta de 250 agências. Em 1979, com vistas no mercado de informática e na automação de suas agências bancárias, o grupo cria a Itautec - hoje Grupo Itautec Philco.

Obtém o Banco Francês Brasileiro, herdando a marca *personalité* em 1995. Adquire também bancos estaduais por meio de privatizações como o Bemge do estado de Minas Gerais, o Banestado do estado do Paraná e o BEG do estado de Goiás.

1.4.2 – O Unibanco

A Casa Moreira Salles situada em Poços de Caldas na região do sul de Minas Gerais possuía somente um status de estabelecimento comercial, o *magasin* Casa Moreira Salles fundada na década de 1920. Em 27 de setembro de 1924, ganha então, um departamento bancário. João Moreira Salles é seu fundador. Paralelamente a profissão de comerciante, ele também exercia a atividade de correspondente bancário fazendo um intermédio informal entre os bancos e os clientes. Com isto, a Casa Moreira Salles estabelece uma relação de dependência tanto dos moradores trabalhadores de café quanto dos proprietários de terras daquela região. Vários tipos de serviço competentes a um banco eram oferecidos: saques, depósitos, transferências, operações de cobrança, entre outros.

No início dos anos 1920, o governo brasileiro promove uma série de inovações no sistema bancário e medidas normativas são adotadas para regularizar a situação das instituições financeiras. A Casa Moreira Salles acata as medidas normativas. Dentre estas regras, agora as casas comerciais necessitavam de uma carta patente para funcionar – uma autorização expedida pelo Banco Central para que uma empresa pudesse atuar no mercado financeiro. A Casa adquire este documento e muda seu status de uma seção bancária em um estabelecimento comercial para uma casa bancária. São

feitas várias associações com outras casas bancárias da região e a Casa Moreira Salles se transforma em Casa Bancária Moreira Salles com sede em Poços de Caldas, em 1931.

No ano de 1933, Walther Moreira Salles, filho de João Moreira Salles assume a direção da Casa Bancária Moreira Salles. Além de empresário, Walther trabalhou como diretor da Carteira de Crédito Geral do Banco do Brasil a convite do então presidente Eurico Gaspar Dutra. Possuía em sua rede de relações, pessoas como Assis Chateaubriand, a família de Getúlio Vargas e o presidente do Banco do Brasil à época, Marques dos Reis. Assumiu posteriormente o posto de embaixador do Brasil em Washington, em 1952 e 1959, nas presidências de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek respectivamente, e, em 1961, foi nomeado embaixador especial do governo Jânio Quadros na missão financeira que resultou numa ampla tentativa de renegociação da dívida externa brasileira. Seu último cargo público foi durante o governo parlamentarista de João Goulart e Tancredo Neves, atuando como ministro da Fazenda. Durante sua fase de embaixador conquistou um amplo círculo de amizades, que ia das famílias proprietárias do "The New York Times" e do "Washington Post" aos Rockefeller e às altas autoridades americanas. Este foi um período em que estabeleceu forte influência e atuação no cenário político.

Em julho de 1940 a casa bancária fundiu-se a dois outros bancos concorrentes do sul de Minas, a Casa Bancária de Botelhos e o Banco Machadense, ambos fundados em 1921, formando o maior banco privado de Minas Gerais à época, o Banco Moreira Salles (BMS). Pouco tempo depois, ainda nos anos 1940 foi inaugurada uma filial do banco no Rio de Janeiro, então capital federal e em São Paulo. Nesta época, a cidade de São Paulo despontava com o aumento populacional e industrial, servindo de atrativo para várias empresas e um volume considerável de pessoas. Por esta razão, O Banco Moreira Salles inaugura uma filial em São Paulo e não em Belo Horizonte. Esta em relação a São Paulo, não estava no mesmo ritmo acelerado de crescimento. A diretoria do Banco Moreira Salles se transfere então para São Paulo, mas a instituição em Poços de Caldas se mantém como sede oficial. Adquire em 1965 o Banco de Juiz de Fora.

Baseado nesta consciência de crescimento e na política caracterizada por uma administração em busca de resultados e, em conformidade com a postura de acelerado desenvolvimento econômico nos anos 1950, foram criadas várias agências. Em 1964, o

banco já possuía um número equivalente a 191 delas. O Unibanco continuou a crescer por via das fusões, aquisições, incorporações e ainda também pela expansão geográfica.

Walther Moreira Salles desenvolveu uma relação com as artes, ainda em sua época de participação na política, destacando-se como mecenas cultural. Transitou por entre o setor político e o bancário. Com seu capital financeiro conseguiu estabelecer muitas parcerias e contatos com figuras possuidoras do mesmo ou mais alto nível financeiro. Contribuiu para a montagem do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), doando o *Retrato de Suzanne Bloch*, de Pablo Picasso, e colaborou na aquisição de obras de Rembrandt, Rafael, Velázquez, entre outros. Foi presidente do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, entre 1968 e 1974, e membro do *Chairman's Council do Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York, de 1991 até 27 de fevereiro de 2001. Em 1983, financiou a edição dos dois volumes de *História geral da arte no Brasil*, um abrangente estudo da história da arte no país, da pré-história até a década de 1980, editado por Walter Zanini. Em 1992, fundou o Instituto Moreira Salles.

Estes acontecimentos não nos isentam pensar no modo como uma corporação bancária pode enxergar o mercado de arte. Esta elevada quantidade de fusões de sucesso que o banco Itaú Unibanco colecionou ao longo de sua trajetória, serviu para o crescimento da empresa. O interesse e o agrupamento de um número considerável de obras de arte revelam também o tratamento que foi dado às obras. Refiro-me a um processo em que a obra de arte é tratada como um negócio, que promove a geração de lucros, isenções fiscais e ainda atrai o público consumidor, servindo como marketing positivo para a empresa. O envolvimento de Olavo Setubal e de outros presidentes de grandes empresas com as artes, certamente não é um interesse casual, mas ao contrário serve como “meio de distinção social da qual depende sua condição de elite e suas aspirações de classe” (WU, 2006)

1.5 – O Itaú Cultural

Em 1971 são criadas as *Itaú Galerias* em várias partes do Brasil. Elas faziam parte de um projeto cujo objetivo principal era expor trabalhos de artistas emergentes, com intenção de valorizá-los. As *Itaú Galerias* tiveram sua criação,

em 1971, Moller, um artista que fazia esculturas a partir de sucata, procurou o banco com uma proposta: aproveitar os espaços das agências para exposições. A idéia foi aceita e Moller realizou a sua mostra na agência da Alameda Lorena com Rua Augusta, em São Paulo. Nasceu aí o projeto – encampado sem hesitação por Olavo Setubal – de se aproveitar espaços ociosos do banco para exposições de arte. Era o embrião do Itaú Cultural. As mostras provocavam uma simbiose entre os artistas emergentes e o banco, as artes traziam uma nova fatia de público, fazia-se um pequeno vernissage, uma forma agradável de se contribuir com a sociedade. A divulgação das *Itaú Galerias* era de baixo custo e dava um grande retorno em termos de imagem, além de abrir espaço para artistas que as galerias oficiais não aceitavam por questões de mercado. Chegou-se a ter 18 agências com galerias, com uma exposição por mês em cada uma. O banco começou a montar um acervo, comprando obras.³⁶

As *Itaú Galerias*, consequentemente abriram espaço para o desenvolvimento de um projeto maior que acompanharia o ritmo que os caminhos da arte estavam tomando. Surge então o Itaú Cultural como uma extensão mais aperfeiçoada do projeto anterior, fundada por Olavo Egydio Setúbal em 23 de fevereiro de 1987. É importante salientar que o Itaú Cultural emerge valendo-se dos incentivos, até então, recém-criados da Lei Sarney. O projeto foi inaugurado efetivamente dois anos depois, em outubro de 1989.



Figura 1: Mostra que deu início ao projeto das *Itaú Galerias*.

³⁶Vocação: Arte e Cultura. Cap. 12. In: *Itaú Unibanco 90 anos*. 2015. p. 230. Disponível em <<https://www.itauunibanco90anos.com.br/o-livro>> Acesso em 05 de maio de 2016.

O ano de 1995 marcou a abertura ao público da atual sede do Instituto Itaú Cultural na avenida Paulista, 149. A inauguração teve a presença de seu fundador, Olavo Setubal, o diretor Roberto Mange, e o então presidente da República Fernando Henrique Cardoso. Em 1997, o artista plástico Ricardo Ribenboim foi nomeado diretor superintendente do Instituto Itaú Cultural. O antigo diretor, Mange, era engenheiro. Filho de Olavo Setubal, Alfredo Setubal considera que

o Ribenboim fez uma grande revolução no Itaú Cultural. Criou todos aqueles fundos que existem hoje: artes plásticas, cinema, teatro, dança, entre outros. Isto tudo foi o Ricardo que criou e manteve o projeto do banco de dados informatizado, dando o nome de Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Mudou até o nome do instituto. Chamava-se Instituto Cultural Itaú e o Ricardo mudou para Instituto Itaú Cultural. É uma diferença que parece sutil, mas é relevante, pois demonstra uma nova forma de ver e comunicar a missão do instituto. (Alfredo Egydio Setubal)³⁷

Dentre os novos procedimentos de Ribenboim, destacam-se, particularmente, duas providências: a criação dos eixos curoriais e as linhas temáticas anuais que passaram a orientar as ações do agora Instituto Itaú Cultural. Nasceria, também, o site do instituto. Ribenboim também atuou na nova gestão do programa Rumos na primeira edição em 1997.

A diretoria seguinte é assumida por Maria de Lourdes Villela, mais conhecida como Milu Villela, filha de Eudoro Villela. É também uma das principais acionistas e grande articuladora do banco Itaú. Inicia sua gestão no Instituto Itaú Cultural em 2001, a convite de seu tio, Olavo Setubal. Presidente do Itaú Cultural, Milu convidou Eduardo Saron, no ano seguinte, para trabalhar no Instituto. Saron, que trabalhava no governo federal e na Secretaria de Comunicação de governo, tinha como uma das suas atribuições conduzir o comitê de patrocínio das estatais, sobretudo patrocínios culturais. No comitê conheceu Milu, que o convidou a voltar a São Paulo para gerenciar a área de relações institucionais, assumindo em 2010 a diretoria do Itaú Cultural. Em 2011, sob a direção de Eduardo Saron, o Instituto Itaú Cultural participa e é selecionado em um edital público para administrar o Auditório Ibirapuera durante cinco anos. Ficava

³⁷Vocação: Arte e Cultura. Cap. 12. In: *Itaú Unibanco 90 anos*. 2015. p. 234. Disponível em <<https://www.itauunibanco90anos.com.br/o-livro>> Acesso em 05 de maio de 2016.

acordado que a manutenção e a curadoria da programação da casa seriam decididas e organizadas pelo Itaú Cultural.

Mas antes da chegada de Saron, Milu aceita, em 1995, o convite para presidir o Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma das instituições mais importantes do país. Como medida, restaurou o prédio do MAM e dotou o museu de nova estrutura administrativa, conduzindo a gestão de uma instituição forte, o que a tornaria experiente para mais tarde comandar o Instituto Itaú Cultural. Assumindo a administração de uma instituição endossada, sua carreira no campo das artes e cultura se solidifica. Milu não tem formação artística acadêmica. É formada em psicologia pela PUC. Sua administração no Museu de Arte Moderna de São Paulo foi importante para atrair grandes públicos ao museu, através da aquisição de inúmeras obras prestigiosas da história da arte. Milu Villela tem postura democratizante no período de sua administração, dialogando com o processo de aproximação do museu com o público. Em entrevista para a revista *Isto É* em 2002, ela argumenta a respeito das dificuldades enfrentadas no início de sua administração no Museu de Arte Moderna de São Paulo:

Havia goteiras no prédio e a frequência era pequena. Eu queria um museu não como um simples acervo cultural, mas como algo vivo e educativo. Hoje, temos projetos com escolas e com comunidades carentes. O público cresceu muito, de 10 mil em 1994 para 280 mil no ano passado. E temos fila para as grandes obras nacionais, diferentemente do que a maioria pensa³⁸. (Milu Villela, 2002)

O engajamento social também faz parte de seu discurso e prática. Desenvolve projetos com características de voluntariado e arrecada fundos em diversas empresas. Este discurso filantrópico está associado à implementação de um estilo de vida próprio de sua posição social, como uma ação que não está em discordância com os interesses mais laboriosos do universo empresarial. Certamente a influência do círculo social do qual Milu Villela faz parte, favorece a reunião de um número maior de parcerias e contribuições financeiras, ampliando o montante de verbas para além da quantidade fornecida pela própria instituição. Estas contribuições provavelmente são revertidas por meio de renúncia fiscal para a qual os lucros retornam. Somado a isto, a posição de mercado ocupado pela companhia alcançaria melhoramentos na colocação e seu posto entre o círculo de empresários de elite se mantém.

³⁸Milu Villela. Para a revista *Isto É*. Entrevista realizada por Rita Moraes. 2002. Disponível em <http://istoe.com.br/24929_MILU+VILLELA/>. Acesso em 20 de julho de 2016.

Milu Villela dá força ao discurso de democratização da arte ao público de massa, afinal a obra de arte só adquire sentido quando os integrantes do circuito são ensinados a identificar e entender seus códigos. O público, por sua vez, demonstra interesse quando aprende e/ou identifica a linguagem apresentada nas obras. Para ela,

o compromisso com a cultura brasileira existe desde a criação da instituição há 27 anos. Concebemos e realizamos exposições, espetáculos, mostras de filmes, shows, seminários, palestras e oficinas para professores e publicamos livros, catálogos e vídeos que são distribuídos por todo o Brasil. Contamos ainda com uma midiateca e respeitadas encyclopédias virtuais. Nossa site tem também uma larga abrangência cultural e educativa. Até dezembro de 2012, só para dar uma ideia, realizamos 856 exposições de arte em vários estados brasileiros e na América do Sul. Somamos seis milhões de visitantes durante todos esses anos.³⁹ (Milu Villela, p 236)

Sendo assim o discurso de democratização tem relação direta com a formação de público para as artes. Consequentemente proporciona-se o acesso à cultura e ampliam-se as áreas de atuação do Itaú Cultural para além das Artes Visuais. O Instituto sob administração de Milu passa a realizar também programas de mapeamento, difusão e formação em muitas áreas de expressão artística. Em 2012, o site do instituto é atualizado e começa a conter ferramentas mais interativas com o usuário, com maior base de dados e acesso à programação de eventos. Nas palavras de Milu Villela: “O Itaú Cultural trabalha prioritariamente para mostrar ao Brasil todos os brasis culturais que nele habitam”. Segundo ela, nisto consiste a principal missão do instituto.

A empresa Itaú Unibanco realiza um *Relatório Anual de Sustentabilidade*⁴⁰ da corporação. Neste documento são apresentados não somente dados referentes ao desempenho econômico, ambiental e social como também indicadores sobre o desempenho do banco ao longo do ano de 2010. Alguns destes dados nos serviram de referência.

O Itaú Unibanco possui hoje um considerável acervo privado da cultura nacional e segundo sua política declarada democratizante a *Coleção Brasiliiana*⁴¹ em 2010 passou

³⁹Vocação: Arte e Cultura. Cap 12. In: Itaú Unibanco 90 anos. Disponível em <<http://www.itaunibanco90anos.com.br/o-livro>>. Acesso em 05 de maio de 2016.

⁴⁰Relatório Anual de Sustentabilidade do Itaú Unibanco Holding S.A. Disponível em <<http://www.itaunibanco.com.br/relatoriodesustentabilidade/>> Acesso em 23/07/2016.

⁴¹Olavo Setubal começou, em 1969, a colecionar obras de arte, documentos, objetos e livros que retratam a produção artística no país desde o descobrimento até o século XX. É o maior acervo de uma companhia privada da América Latina com obras de Frans Post, Rugendas, Debret, moedas e medalhas desde a entrada dos portugueses no país, primeiras edições de obras de poetas e romancistas como Machado de

por três estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais) e foi vista por 111.812 visitantes. Infelizmente, esta intenção de democratização não é tão efetiva, pois no caso desta exposição sua concentração se deu somente na região Sudeste. Outro recorte do acervo, a exposição *Moderna Para Sempre – A Fotografia Modernista Brasileira* na Coleção Itaú com 97 obras modernistas passou por Porto Alegre e Belo Horizonte, totalizando quase 30 mil visitantes, entretanto ainda centralizado nas regiões Sul e Sudeste.

A partir do *Relatório Anual de Sustentabilidade* pode-se inferir que o Itaú Cultural realizou 456 atividades, das quais 371 nacionais e 85 internacionais. Foram distribuídos 25.673 produtos culturais, com destaque para livros, DVDs e catálogos de arte. Nesse período, o instituto assinou contrato com 111 novas TVs parceiras. O investimento total via Lei Rouanet foi de R\$ 26.978 milhões e R\$ 17.836 milhões se originaram de outros recursos no ano de 2010.

O Itaú Cultural também tem atuado junto aos governos estadual e federal, junto ao legislativo, colaborando para o aprimoramento da Lei de Incentivo à Cultura, por meio da apresentação de documentos ao Governo Federal e ao Poder Legislativo. Seus objetivos são: melhoria dos recursos do Fundo Nacional de Cultura; ampliação de recursos para mecenato e melhoria da capacidade de investimento das empresas por meio da Lei Rouanet⁴².

1.6 – O Edital do Programa Rumos

O programa Rumos do Itaú Cultural inicia seu processo seletivo sob a forma de edital e tem como uma de suas premissas atuar com políticas que produzam resultados concretos e permanentes, interferindo desta maneira no meio cultural. O foco do

Assis e Castro Alves, entre outros trabalhos e autores. A coleção está em mostra permanente na sede do Itaú desde 2014. *Espaço Olavo Setubal – Coleção Brasiliiana Itaú*. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/espaco-olavo-setubal-colecao-brasiliiana-itau-2014-teaser-13>>

⁴² *Relatório Anual de Sustentabilidade do Itaú Unibanco Holding S.A.* Disponível em <<http://www.itaunibanco.com.br/relatoriodesustentabilidade/ra/37.htm>>. Acesso em 23/07/2016.

programa está em ações com resultados significativos, ainda que a longo prazo, tendo assim a intenção de intervir de maneira mais relevante e eficiente no setor da cultura e das artes. O programa é importante por dar início a um modelo de gestão cultural alavancado por um segmento bancário. O banco tem repercussões de sucesso e isto pode ser observado devido ao acúmulo considerável de premiações – como o prêmio *Top 1000 World Banks*, concedido pela revista *The Banker*⁴³, que publica mensalmente assuntos financeiros internacionais. O Itaú Unibanco obteve o primeiro lugar no *ranking* dos 25 principais Bancos da América Latina – servindo de referência para outras empresas do ramo financeiro.

O edital constitui-se como uma ferramenta efetiva utilizada pelo instituto para promover a reflexão sobre a produção artística brasileira e lançar referências e novos talentos que possam contribuir para o desenvolvimento de uma visão sobre a arte nacional. É demasiado importante que haja no país programas que promovam artistas novos, com projetos inéditos e singulares, para que não somente a arte contemporânea brasileira, como o setor cultural em geral sejam inflados de renovação para a construção de uma futura tradição. Este ciclo natural é imprescindível para a saúde das artes. Becker reflete que

os participantes de um mundo da arte consideram muitos artistas dignos de atenção, e não apenas os melhores, já que é necessário dar oportunidade a muitas pessoas para que possam surgir os verdadeiros talentos. E depois, como é que se pode saber se alguém que não seja atualmente alvo de atenção não se revelará absolutamente importante no futuro? (BECKER, 1982, p 200)

Desde sua concepção – como vimos com as Itaú Galerias, o edital Rumos investe em produções culturais de jovens artistas fomentando a arte brasileira com produções inovadoras, criando consequentemente um nicho mercadológico para eles. Bueno explica que “o sucesso comercial do *Marchand* está em investir em uma produção inovadora, que ainda não tem demanda, construindo um mercado para ela. O ponto de partida não é um público pré-existente, mas a obra de autores na contramão das modas correntes, que não tem ainda mercado. (BUENO, 2005, p.2)” É importante que um produtor cultural promova alternativas de visibilidade e novas abordagens

⁴³PAVONI, Sílvia. *Top 1000 World Banks – Brazilian banks take profitability hit*. 2016. Disponível em <<http://www.thebanker.com/Top-1000-World-Banks/Top-1000-World-Banks-Brazilian-banks-take-profitability-hit>> Acesso em 7 de Agosto de 2016.

relativas ao campo da arte contemporânea. E, o edital Rumos exerce esta função ao longo de seus quase 20 anos de atuação.

O mapeamento advindo do edital do programa Rumos apresenta um resultado relevante para o cenário cultural. É possível identificar o contexto de atuação do artista a partir da visualização dos projetos e artistas selecionados. Tomando-os como parâmetro podemos identificar como caminha a produção artística do país. O Brasil possui uma vasta diversidade regional e este fator muitas vezes dificulta a troca de informação cultural. Analisar a arte produzida no Brasil hoje é entrar em contato com diversas situações econômicas e socioculturais diferentes. Essa enorme diversidade não autoriza o esboço de um perfil geracional.

O Programa Rumos iniciou sua atividade em 1997, com a abertura de sua primeira edição para a categoria Música. Para este trabalho, consideramos o edital Rumos Artes Visuais realizado em cinco edições: 1999 – 2000, 2001 – 2003, 2005 – 2006, 2008 – 2009 e 2011 – 2013. Até o ano de 2014, o edital era organizado em nove categorias denominadas Artes Visuais, Cinema e Vídeo, Arte e Tecnologia, Música, Teatro, Dança, Educação, Literatura e Jornalismo Cultural⁴⁴. Entre elas, a categoria Artes Visuais foi identificada como uma das que apresenta maior número de projetos inscritos e selecionados. Desde sua primeira edição em 1999, o número de projetos inscritos é crescente. Na primeira edição eram 1.576 projetos inscritos, e, em sua última

⁴⁴ Dificilmente podemos classificar um determinado projeto artístico – em se tratando de uma obra de arte contemporânea, em uma categoria fixa. A arte contemporânea tem como uma de suas características principais a interdisciplinaridade, na qual um único objeto artístico pode permear por diversas áreas sem pertencer a qualquer uma delas. Atendendo a uma necessidade dos próprios artistas que participam do programa e compreendendo a natureza fluida dos projetos inscritos, em 2013 o edital Rumos começa a ser reformulado. A comissão organizadora do programa se preocupa em se manter atualizada quanto às mudanças que acontecem na arte contemporânea. As categorias, antes preestabelecidas, até o presente momento, não mais compõem o formulário de inscrição do edital. No ato da inscrição, o participante inscreve o projeto sem se preocupar em adequá-lo a uma categoria. O orçamento para o programa cresceu de R\$ 13,9 milhões para R\$15 milhões em 2013 e a boa adesão ao novo formato – com mais de 22 mil inscritos na edição de 2013 – fez com que a mesma estrutura fosse mantida para a edição do biênio 2015/16. A mudança de perfil responde ao desejo de adequação do projeto à realidade da arte contemporânea. O artista não precisa mais se enquadrar no proposto pela instituição. Agora a instituição é que se adapta a proposta do agente financiador. Desta maneira, o próprio modelo e conceito de edital são alterados, e, consequentemente o participante adquire mais “autonomia” no momento de concepção de seu projeto. Entretanto, algumas restrições e ressalvas não deixam de existir. As categorias são retiradas – considerando um contexto mais amplo – em razão do trabalho da corporação com arte e tecnologia. De modo geral, em conformidade com a lógica dos editais, o Rumos também cria uma comissão para que fossem realizadas diversas palestras e conversas em um evento intitulado *Caminhada Rumos*. O objetivo foi prestar esclarecimentos ao público e a divulgação sobre as mudanças no formato do edital.

edição em 2011, considerando o modelo original, sem qualquer reformulação, o número de projetos inscritos é de 1.770⁴⁵.

As inscrições são gratuitas e efetuadas exclusivamente pelo site *rumositaucultural.org.br*, e, ao acessá-lo, o candidato realiza um cadastro e preenche o formulário de inscrição. Como fonte de pesquisa para o Observatório Cultural mantido pela instituição, junto ao formulário de inscrição, além da inscrição, há também um questionário sobre o perfil dos inscritos, de preenchimento obrigatório. A Comissão de Seleção esclarece que não tem acesso aos dados informados no questionário, e o conteúdo não é quesito para seleção. O questionário destina-se unicamente ao uso exclusivo dos profissionais do Observatório Itaú Cultural para a elaboração de pesquisas quantitativas sobre o perfil dos inscritos no programa Rumos.

No formulário de inscrição, o participante deve transmitir suas ideias e os objetivos do projeto com clareza. Os principais itens exigidos vão desde características básicas da obra como: título, técnica/material utilizado, as dimensões precisas das obras, o ano de realização e a descrição das obras inscritas, caso sejam necessárias informações adicionais; até informações profissionais como currículo do candidato responsável pela inscrição contendo o nome civil e artístico, local e data de nascimento, a formação acadêmica e exposições das quais teve participação, ou currículo do coletivo; a descrição do projeto, imprescindível unicamente quando as obras inscritas se tratarem de propostas de instalação, videoinstalação, site specific e performance. Nestes casos a obra deve conter o conceito, um esboço/croqui, o memorial descritivo com as especificações corretas e detalhadas do espaço a ser ocupado [dimensão, altura, número de paredes – planta baixa], a indicação exata e detalhada do número de materiais e equipamentos, anotações dos procedimentos da montagem e vídeo e/ou DVD, unicamente para trabalhos inscritos em linguagem audiovisual. Detalhes como orçamento do projeto e cronograma de execução também precisavam ser informados no referido momento. Uma planilha de previsão orçamentária, caso as obras inscritas necessitem de produção, também deve ser enviada e o orçamento fica sujeito a análise e aprovação da comissão do Itaú Cultural. Em caso de seleção, a comissão analisará a planilha orçamentária enviada e poderá, a seu exclusivo critério, atendê-la, recusá-la ou alterá-la. Não foram encontrados os dados referentes ao valor disponibilizado por artista para a realização de cada projeto. Estas informações devem ser descritos da maneira

⁴⁵ ANEXO I, p. 80.

mais clara possível para que a análise da comissão de seleção do Rumos Itaú Cultural seja feita de maneira efetiva.

Entidades de natureza privada, pessoas jurídicas com sede no Brasil, coletivos ou grupos, candidatos contemplados em edições anteriores do programa Rumos, pessoas físicas e estrangeiros com projetos relativos à arte e cultura brasileiras, podem se inscrever e concorrem juntos. Os candidatos que possuem algum vínculo com qualquer setor do Itaú Unibanco têm participação impedida.

Os selecionados do edital Rumos tem até 36 meses para realizar o projeto inscrito a partir da data do resultado. O programa utiliza, mediante um tempo predeterminado em contrato, de meios de divulgação e formas de circulação do projeto do artista selecionado. O financiamento de uma obra não implica em sua venda definitiva para a empresa financiadora, pois patrocinar o processo de produção de uma obra, não necessariamente considera a compra do produto final, a obra em si. Uma vez financiados, as obras dos artistas não obrigatoriamente passam a pertencer à empresa. Entretanto, é importante considerar que nos Salões, por exemplo, normalmente as obras contempladas com prêmio eram adquiridas pela instituição. O Itaú também mantém a mesma atitude em alguns casos adquirindo obras do RUMOS.

Consta na página do Rumos – Itaú Cultural:

Não há restrições, mas o Itaú Cultural irá assegurar por contrato alguns direitos de utilização e de divulgação de seu trabalho, sempre sem fins comerciais e sem exclusividade, e isso não impedirá que seu trabalho seja comercializado. O Itaú Cultural não participará nem terá responsabilidade em acordos que o contemplado venha a firmar com o objetivo de comercialização nem receberá, em hipótese alguma, royalties advindos de eventuais comercializações. O Itaú Cultural irá assegurar contratualmente para si direitos – não exclusivos – de utilização, divulgação, veiculação e difusão dos projetos contemplados e seus resultados, em formatos, mídias, meios, suportes e modalidades diversas, sem fins comerciais. Caso selecionado, o participante desde já autoriza o Itaú Cultural a utilizar sua imagem e seu currículo para exibição em mídia impressa e eletrônica, em materiais institucionais e na internet, exclusivamente para a divulgação do Rumos Itaú Cultural. A utilização ora prevista não tem limitação temporal ou numérica e é válida para o Brasil e o exterior, sem que seja devida nenhuma remuneração, a qualquer título. O Itaú Cultural poderá divulgar todas as etapas deste programa por meio de qualquer mídia, inclusive a internet⁴⁶.

⁴⁶ As informações sobre o funcionamento do edital foram retiradas da própria página do programa. Disponível em: <https://rumositaucultural.org.br/como-funciona>. Acesso em: 22 de março de 2016.

Através de um levantamento de dados, com fonte nos mapeamentos e elementos apresentados disponíveis no site do Itaú Cultural, é possível constatar um desequilíbrio na produção artística cultural brasileira. A região Sudeste detém números significativos de artistas participantes do programa Rumos. Equiparado a este fator, a região é cenário de grande somatório de arrecadação, cerca de R\$487. 196. 848, 20 por ano para o segmento das artes visuais. Este valor é três vezes mais se comparado a região Sul.

O programa Rumos se preocupa em formar uma comissão curatorial que seja interdisciplinar, ou seja, os curadores são escolhidos de acordo com cada categoria da arte que dominam. A comissão muda de edição em edição, pois em cada uma há uma nova seleção de projetos. Contemplar determinada região não é uma premissa do projeto, apesar da concentração ainda ser na região sudeste⁴⁷. O programa percorre todas as regiões do país em busca de projetos em potencial para serem financiados. Para isto, uma comissão de curadores viajantes⁴⁸ é formada. Apesar do programa percorrer todos os estados é possível perceber que esta abrangência não é igualitária na geografia do Brasil. Por meio dos números disponíveis no mapeamento realizado em cada edição, podemos identificar que a região Sudeste ainda apresenta uma maior concentração de projetos contemplados com o financiamento. A região Norte é a que menos possui trabalhos selecionados. Esta desigualdade não é uma responsabilidade do programa, mas através dos mapeamentos podemos perceber estas diferenças.

Além da seleção de projetos por regiões do país, os curadores viajantes também identificam um diagnóstico do ensino e difusão das artes de cada região visitada. Este diagnóstico tem característica parcial, pois se restringe a breves períodos em contato com a realidade de cada local. Entretanto, fazendo jus ao objetivo de interferir e promover a cultura no país, o programa vai além de um evento esporádico reforçando e confirmando ser uma ação efetiva e continuada. Como bem assinala a cearense Dodora Guimarães, de nada serve "a visita esporádica de curadores do centro do país, que desaparecem sem deixar nada de efetivo, a não ser o sentimento de exclusão reforçado".

Como conclusão, sugerimos programas de apoio ao ensino e à formação profissional do artista por meio de cursos itinerantes, práticos e teóricos (com ênfase na região Nordeste e no Sudoeste). Sugerimos ainda programas de apoio ao ensino e à formação profissional do agente cultural, em seus diversos

⁴⁷ Ver tabela em Anexo I, p. 80.

⁴⁸ No segundo capítulo são elucidadas as informações quanto à nomenclatura dos curadores, como "curadores viajantes", que varia de acordo com o desenvolvimento do programa ao longo das edições. Algumas transformações acontecem, estruturando mais solidamente o edital.

desdobramentos (museológico, crítico, curatorial), também por meio de cursos e workshops itinerantes. (MORAES, 2012 p. 13) ⁴⁹

Segundo o diretor do Itaú Cultural, Eduardo Saron, 30% dos inscritos na edição 2013/14 eram pessoas que nunca haviam participado do edital antes. O aumento deste número de participantes, certamente eleva o nível de competitividade por uma vaga no financiamento. Com isso também se espera uma seleção de maneira mais qualitativa dos projetos artísticos.

⁴⁹ MORAES, Angélica de. In:*Mapeamento nacional da produção emergente: 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000. (Rumos arte visuais).

2 – OS CURADORES NO PROGRAMA RUMOS – ARTES VISUAIS

2.1 – *Quem faz o artista?*

A história da pintura a partir de Duchamp forneceu inúmeros exemplos, que todos vocês tem no espírito, de atos mágicos que, como os do costureiro, devem tão evidentemente o seu valor ao valor social daquele que os produz que somos obrigados a perguntar-nos não o que faz o artista, mas *quem faz o artista*, quer dizer o poder de transmutação que o artista exerce. (BOURDIEU, 1984. p 229)⁵⁰

Bourdieu explicita o processo de autonomia do artista que possui poder sobre o valor social e econômico de sua obra. A partir do momento em que o artista se torna autor de uma obra, fica estabelecido uma condição de autoria do artista sobre a obra. Independente da natureza da criação, a crítica do autor, neste excerto, está em como a obra de arte pode adquirir caráter sagrado e se tornar objeto de prazer estético ou divino ao adquirir a *magia* da assinatura do artista. Apesar da passagem possuir conotação um pouco diferente da proposta deste capítulo, o fragmento retirado da obra *Questões de Sociologia* de Bourdieu contém uma indagação pertinente para a constituição deste texto: *Quem faz o artista?*. Refletindo sobre esta questão é impossível não pensar, de uma maneira poética, no curador como uma figura divina, que tem o destino do artista em suas mãos. De fato, são os curadores quem definem quais trabalhos serão financiados e lançados ao circuito artístico nacional e devido a essa função elevar a estima deste profissional é, muitas vezes, inevitável.

Não é intenção deste trabalho criar uma definição de curador. O que se constata é a ausência de extensa bibliografia a respeito da elucidação deste profissional e do contexto do qual faz parte. Além disso, não existe um consenso em torno de seu conceito. O curador é um profissional que se consolida a partir dos anos 1990 e devido a esta característica recente, ainda é objeto de estudo. Por exemplo, na dissertação de Mestrado de Nei Vargas da Rosa intitulada *Estruturas Emergentes do Sistema da Arte: Instituições Culturais Bancárias, Produtores e Curadores*, o autor identifica três instâncias que estão inseridas no sistema da arte. Elas estão interconectadas e por isto são analisadas em conjunto. Estas instâncias são: as Instituições Culturais Bancárias, os Produtores Culturais e os Curadores. O contexto de seu trabalho parte do início dos anos 80, cujas relações comerciais e econômicas se desenvolvem com o neoliberalismo no

⁵⁰ BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

referido período. Fenômeno que, como já explicitado no capítulo anterior, tem consequências em todo o mundo, pois deixa ao encargo de grandes corporações, áreas de domínio antes pertencidas ao Estado. Nei Vargas descreve como o fenômeno neoliberal ressignificou as plataformas de exposição e circulação das produções artísticas. O autor identifica ainda a ação dos produtores culturais, o campo em que atuam, os mecanismos que utiliza, a formação acadêmica e como este profissional se relaciona frente às exigências do mercado e do Estado. Os centros culturais e principalmente os museus de arte, passam a ser identificados como espaços que deixaram de ser entendidos pelo público de massa, como locais de acúmulo de objetos antigos sem qualquer relação com o tempo presente, para espaços onde acontecem exposições para onde o público é atraído como uma opção de entretenimento⁵¹.

A socióloga Sabrina Parracho Sant'Anna em seu artigo *Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e museus de um ponto de vista sociológico* reflete sobre o surgimento de um novo tipo de pensamento a respeito do museu e sua relação com a memória.

De fato, a partir da crítica ao universo museal como espaço destinado à construção da memória nacional, projeto hegemônico de elites no poder, novos modos de pensar e construir a memória têm amiúde se consolidado. Com efeito, a reflexão crítica sobre as instituições de memória tem trazido em seu bojo novos modos de pensar e constituir identidades e narrativas. (SANT'ANNA, 2012. P. 383)⁵²

Estes espaços, principalmente os de origem privada possuem estruturas físicas grandiosas, onde é perceptível a existência de investimento das grandes corporações bancárias. A tecnologia empregada nestes espaços faz desvincular o pensamento do público, do ambiente museológico como locais de artigos e obras antigas.

Outra reflexão importante que aborda a questão da curadoria é a dissertação de Mestrado de Guilherme Marcondes *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. O autor, sob um ponto de vista sociológico, reflete sobre a figura do curador que pode ter adquirido outras funções, entre elas, principalmente a posição de crítico de arte ou em alguns casos discutíveis, até mesmo a posição de

⁵¹ Não podemos considerar a qualidade do público visitante pelas enormes filas de público. Refletindo positivamente, o aumento no número de visitantes em museus contribui para a visibilidade do artista e de sua produção e, ainda, por que não dizer, movimenta o mercado de arte.

⁵²SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e museus de um ponto de vista sociológico*. Panóptica (Vitória), v. 7, p. 373-389, 2012.

artista, no momento em que o curador assume a autoria de determinadas exposições. Com a intenção de identificar as diferenças entre o crítico de arte e o curador de exposições, Guilherme Marcondes acaba por estabelecer definições relevantes de cada um dos profissionais em pauta revelando, sob um plano de fundo, as questões relativas à autoridade e legitimação que permeiam esta discussão.

Todavia a relação entre os críticos de arte e os curadores coloca em pauta a estrutura de legitimação do mundo da arte já que este novo agente estaria retirando um espaço, na esfera da legitimação, que antes era atribuído ao crítico, que hoje em dia estaria revendo a sua condição de existência enquanto um agente relevante.” (MARCONDES, 2016. p. 7)

O autor apresenta o contexto em que se situa a curadoria e a crítica de arte no debate contemporâneo e neste lugar investiga uma disputa de ambas às partes pela posse do poder de autoria e de legitimação que cada um desses dois personagens possui.

A tese de Cristiana Tejo, *A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini* contribui para o entendimento do campo da curadoria que vem se estabelecendo no sistema da arte em constante crescimento. A autora constitui a interrelação entre os curadores ao identificá-los como os indivíduos que lidavam com os artistas de vanguarda. Estes, concomitantemente davam um outro sentido ao fazer artístico e, ao mesmo tempo construía uma prática crítica diferente. Pode-se entender, então, a curadoria como o resultado de um processo de continuidade com a crítica de arte.

O tema curadoria no Brasil é amplo e composições como estas contribuem para o estímulo da discussão, e não encerram os estudos. É preciso destacar que a existência de trabalhos que discutam as questões relativas ao curador enriquece o campo e a própria figura deste profissional. Embora, produções como a de Nei Vargas analisem as instâncias que fazem parte do sistema da arte e que estão conectadas ao curador, a proposta desta dissertação se mostra diferente, pois caminha rumo à análise de um grupo específico de curadores. O trabalho destes autores é importante para esta dissertação em razão do contexto em que os curadores atuam e pelos pontos de vista em relação à definição destes profissionais.

O curador de exposições opera, na maioria das vezes, juntamente com o artista, tentando encontrar a melhor forma de expor uma obra. Ele realiza uma mediação entre o

artista e o público. Nada pode passar despercebido no momento de concepção de uma exposição. Por exemplo, o conceito da exposição, a disposição das obras, o percurso de circulação que o espectador deve fazer, a montagem da exposição; tudo deve estar dialogando com o conceito que o artista pretende passar, bem como a obra em si. Podemos considerar que “o curador de exposições pode ser preliminarmente definido como um novo agente social do mundo da arte, ainda que suas funções estejam sendo definidas.” (MARCONDES, 2014 p. 20)

Heinich identifica o processo de surgimento do curador de exposições.

Os anos 80 viram o aparecimento de um novo tipo de intermediário cultural: o curador de exposições. Até então, a organização de uma exposição era quase sempre realizada por um conservador de museu que permanecia anônimo. Contentava-se em selecionar obras da coleção, emprestar outras obras de diferentes museus, dirigir a colocação dos quadros, e redigir as notas do catálogo, elas também anônimas.

Pouco a pouco os promotores passaram a assinar um verdadeiro ensaio introdutório ao catálogo, mesmo não aparecendo como seu autor. Seu nome é comunicado à imprensa e mencionado na exposição. O trabalho deles se torna complexo: os temas das exposições revelam uma problemática mais pessoal; buscam-se artistas pouco conhecidos ou obras raramente mostradas; solicitam-se especialistas em diferentes campos. A decoração da exposição é minuciosamente trabalhada com a ajuda de um decorador profissional. Em matéria de arte contemporânea, os promotores adquiriram um poder dominante (de que Yves Michaud (1989) criticou o abuso): “montar” uma exposição de um artista pouco conhecido, de quem se falará em seguida, é ao mesmo tempo firmar sua própria reputação e lançar o artista em questão. (HEINICH, 2008. p. 90)⁵³

É claro que o curador tem uma enorme valia em todo o sistema da arte e, percebendo sua importância, este é o profissional contratado pelas grandes corporações. Uma relação de autoridade e legitimação⁵⁴ assegurada pelo curador se estabelece, já que se trata da percepção dos agentes que, de certa forma, determinam o que é ou não visto aqui. Este profissional que trabalha em relevantes plataformas culturais do país realiza a ligação entre o universo empresarial e o mundo das artes, ou seja, o curador tem como seu papel fundamental administrar a ponte entre o patrocínio das grandes empresas e a produção do artista. As empresas contratam os curadores que possuem o capital cultural e intelectual para selecionar os trabalhos dos artistas. As obras devem ter potencial para atender às necessidades da arte contemporânea brasileira, que diretamente vai sendo moldada por eles. Para identificar este potencial o curador deve possuir o capital

⁵³ HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008.

⁵⁴ Cf. SANTOS, 2014.

cultural do campo. Por isso, conhecer o nível de formação deste profissional é tão importante.

2.2 – A Importância dos Curadores do Edital Rumos

Nos anos 1980, ocorre uma crescente valorização institucional na formação dos artistas, que se manifesta com o desenvolvimento de uma estrutura universitária para a arte contemporânea. O investimento se dá pela criação de cursos de formação de professores em artes e posteriormente especializações. As instituições de ensino das artes se fortalecem e a maior parte delas é formada por entidades públicas e de nível universitário.

Os cursos de arte relacionados com a produção contemporânea, desde as suas primeiras edições nos anos 1950, agregaram um segmento representativo da elite intelectual dos artistas, transformando-os em espaços de prestígio simbólico, que operavam simultaneamente como *locus* de reunião e debate do campo artístico, esfera de ligação do mundo das artes visuais com outros setores de produção cultural e também como espaço disputado pelos jovens aspirantes artistas. O Instituto de Arte Contemporânea (IAC), criado no MASP em 1951, e a ESDI, no Rio de Janeiro, ambas combinando artes e design, conforme a tradição da Bauhaus e da Escola de Ulm, foram matrizes do ensino superior de arte que começou a se desenvolver autônomo no país na segunda metade da década de 1960.

Esse fenômeno nos anos 1950 não foi exclusivamente brasileiro. A consolidação do prestígio internacional da arte moderna no período, a partir dos museus especializados, da rede de exposições e do mercado, embasou o desenvolvimento do ensino de arte contemporânea em centros metropolitanos, como os norte-americanos, onde a produção moderna e contemporânea se revestia de alto valor simbólico. Os concretistas brasileiros e os expressionistas abstratos norte-americanos foram precursores da nova relação entre campo artístico moderno e a universidade no período. Se até então as vanguardas haviam atuado de forma subterrânea e marginal, circunscritas principalmente aos círculos boêmios, a partir dos anos 1960 temos uma ampliação e uma profissionalização do mundo da arte contemporânea, que com a consolidação e

autonomização do campo da arte moderna e contemporânea, passa a se processar a partir de suas instituições específicas.⁵⁵ (BUENO, 2012)

O campo artístico brasileiro, ao se desenvolver de maneira precária atinge além dos artistas, também os curadores. Estes profissionais encontram nas instituições universitárias um nicho mercadológico de trabalho. Há ainda a relação estreita dos institutos de arte com os espaços de exibição de arte contemporânea, parte deles articulados pelas universidades. Com suporte da rede universitária os curadores intensificam a sua circulação pelas instituições em todo país.

Além deste nicho nas instituições acadêmicas, podemos considerar também o próprio programa. Não só artistas, mas jovens curadores foram introduzidos no circuito pelo Rumos. Em entrevista⁵⁶ ao jornalista Antonio Gonçalves Filho para o jornal *O Estado de São Paulo* em 26 de Agosto de 2014, Aracy Amaral e Regina Silveira citam o pernambucano Moacir dos Anjos, um dos curadores da 29.^a Bienal de São Paulo. Trata-se de um exemplo de profissional que começou a carreira de curador ao se inscrever para participar do programa. Moacir dos Anjos formou-se em economia pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, em 1984; concluiu mestrado nessa área pela Unicamp, Campinas, em 1990, e doutorado pela *University of London*, em 1994. Entrou para a área das artes e cultura atuando como coordenador de ação cultural e membro da comissão curatorial do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco. Publicou, entre outros, os ensaios *Moeda e Arte no Mundo Moderno*, na *Revista Anthropológica*, 1998; *Picasso Visita o Recife: A Exposição da Escola de Paris em Março de 1930* com co-autoria de Jorge Ventura de Moraes, em Estudos Avançados, 1998; *Quinze Notas sobre Identidade Cultural no Nordeste do Brasil Globalizado*, nos Cadernos de Estudos Sociais, 1998, e *Arte em Trânsito*, no catálogo do projeto Nordestes, 1999. Moacir dos Anjos atuou como curador na exposição coletiva *Desconcertos da Forma*⁵⁷ promovida pelo Rumos. Esta foi sua primeira atuação como curador no ano de 2000. Desde então, trabalha nesta área. Após atuar pelo Rumos foi

⁵⁵ Cf Maria Lúcia Bueno “Da boêmia ao mercado”, In Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP e Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização. Campinas: Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP, 2001.

⁵⁶ Entrevista divulgada pelo jornal O Estado de São Paulo e disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,retrospectiva-do-rumos-visuais-elege-seus-grandes-marcos,1549991>>

⁵⁷ RUMOS Itaú Cultural Artes Visuais. *Desconcertos da Forma* (2000: Brasília, DF). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/85994/rumos-itaucultural-artes-visuais-desconcertos-da-forma-2000-brasilia-df>>. Acesso em: 24 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

curador do pavilhão brasileiro (Artur Barrio) na 54^a Bienal de Veneza em 2011; entre outros trabalhos como curador. Sua última curadoria foi em 2016 com a exposição *Deriva* do artista Cao Guimarães, na Galeria Nara Roesler em Nova York, Estados Unidos.

Outro caso é o do curador Carlos Franzoi, que participou do programa na primeira edição tendo o trabalho selecionado como artista. Participou novamente do programa na edição 2011-2013 integrando a comissão curadora. É formado em educação artística pela Univille, Joinville, em 1991, e possui pós-graduação pela ECA/USP e pela Univille em 1993. Atualmente, cursa pós-graduação em teatro pela Udesc, Florianópolis, e mestrado em engenharia de produção pela UFSC, Florianópolis. É professor dos cursos de design e história na Univille. Realizou mostras individuais no MAJ, Joinville, 1993; na Fundação Cultural de Criciúma, 1998; e no Espaço Cultural Yázigi International, Joinville, 1999. Entre as exposições coletivas de que participou destacam-se *40 Anos do Museu de Arte de Santa Catarina*, no Masc, Florianópolis, 1989; VI Salão Municipal dos Novos (prêmio aquisição), Joinville, 1993; Joinville Wocher Artes Plásticas, Alemanha, 1994; Artists Stamps International Mail Art Exhibition, Estados Unidos, 1995; Contemplação/Contemplação, na Galeria da UFSC, Florianópolis, 1997; e VII Bienal de Santos, Santos, 2000.⁵⁸

Fica claro que o programa também é um meio de aquisição de experiência e de inserção no circuito artístico utilizado por jovens curadores. O Rumos colabora no processo de formação dos artistas e ainda na formação dos curadores participantes, que em sua maioria estão adquirindo experiência na curadoria e se consolidando no circuito.

A escolha de quais projetos serão contemplados, não é estipulada a partir do gosto pessoal do curador, mas baseada em diferentes critérios correntes sobre o que pode ser entendido como arte contemporânea. Mediante tamanha importância, investigamos o currículo de alguns curadores que atuaram no programa Rumos desde 1999 até 2013. Esta busca pelo histórico profissional utilizou como fonte a Plataforma Lattes⁵⁹, a Enciclopédia Itaú Cultural e os próprios Mapeamentos do Itaú. Estes profissionais têm um percurso atuante na arte e principalmente nas instituições formadoras de artistas, curadores e críticos. As cinco edições analisadas contaram com

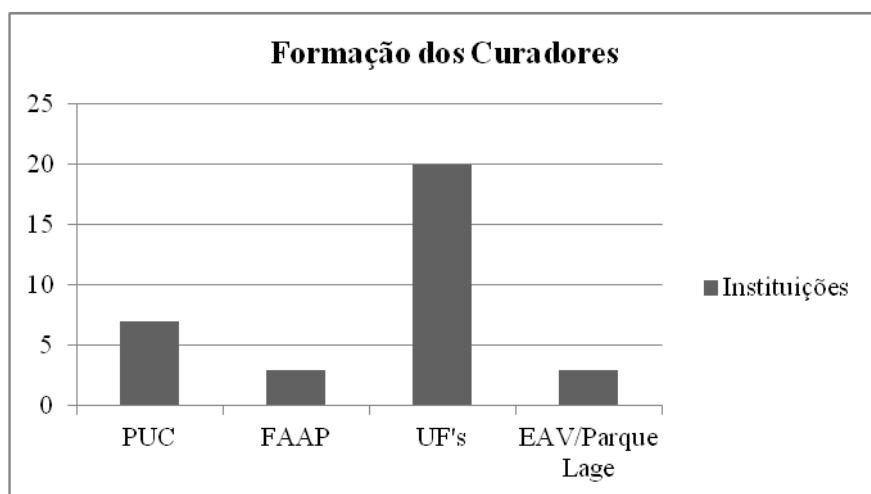
⁵⁸ Estas informações também foram retiradas do Mapeamento da Edição 2001-2003.

⁵⁹ A Plataforma Lattes é um espaço vinculado ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) de referência onde são disponibilizados currículos acadêmicos.

50 curadores no total. Foram observadas 33 biografias e identificou-se que a maior parte dos curadores do programa são, de fato, formados em Universidades Federais Públicas (UF's) de diversas regiões do país, com nível de doutorado e especializações. Isto significa que cerca de 60% dos curadores escolhidos para atuarem no programa tem formação nas UF's. Esta característica de formação em universidades públicas federais não se apresenta de maneira isolada, mas sim inserida dentro de um contexto que contribuiu para isso. Como explica Bueno,

Num ambiente em que a inovação cultural desponta como signo de legitimidade simbólica abre-se um espaço para o crescimento do mercado interno de arte contemporânea, mas que num contexto de reabertura política e crise nas instituições artísticas (museus, salões, agências, leis de incentivo), só começa a se materializar no início do milênio. É justamente nesse período de 20 anos que presenciamos um fortalecimento das instituições de ensino das artes no país ligadas à arte contemporânea, sendo a maior parte delas formada por entidades públicas e de nível universitário. (BUENO, 2016, p. 15)

O vínculo institucional não termina quando se está formado. Além de se formarem nestas instituições, estes profissionais exercem ou já exerceram o cargo de professores universitários antes de comandarem ou atuarem como curadores no programa Rumos. Este respaldo é proporcionado pela legitimização que as instituições públicas (as Academias) asseguram. Todas as instituições pelas quais estes curadores transitaram possuem relevância no circuito artístico nacional.



Além das UF's, os curadores também se formam em instituições privadas. No gráfico acima destacamos, juntamente com as universidades públicas, as três instituições com maior número de curadores onde adquiriram ensino superior ou alguma especialização, não exclusivamente na área de Artes. Cerca de 21% dos curadores mapeados se formaram na PUC, 12% na FAAP e também 12% na EAV/Parque Lage.

A Pontifícia Universidade Católica (PUC) fundada em 1946 é reconhecida por indicadores oficiais e pesquisas de respeitadas publicações como uma das melhores instituições de ensino superior do país⁶⁰. Também, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage) desde sua fundação desenvolve programas de ensino em arte voltados para a formação de artistas, curadores, pesquisadores e interessados em estabelecer ou aprofundar o contato com a área artística. A instituição foi fundada por Rubens Gerchman em 1975⁶¹.

A Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) começou a atuar como instituição formadora em 1947. A Faculdade oferece um dos cursos mais tradicionais de São Paulo e é pioneira no ensino das artes no Brasil, além de ser uma das únicas instituições de ensino que possui Residência Artística e Museu próprios. Os alunos têm à sua disposição, em todos os cursos, ateliês, oficinas e laboratórios para desenvolver suas ideias e projetos, respaldados pela teoria oferecida pelos professores. Entre outras parcerias mantidas pela FAAP no Brasil, destacam-se a Bienal de São Paulo e o Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Na área internacional, a FAAP mantém parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian, com sede em Portugal.⁶²

A atuação do curador em uma instituição pública ou privada já consolidadas fornece o respaldo necessário para trabalhar em outras instituições importantes e conferir legitimidade ao refletir sobre o que pode ser considerado arte contemporânea no país. E, como afirma Maria Amélia Bulhões, para que o funcionamento do sistema da arte seja efetivo

(...) é necessário que seus integrantes obtenham da sociedade o poder de rotular como arte determinadas produções e como artistas determinadas pessoas. Um processo complexo em que a aceitação dos pares é fundamental. O poder rotulador das instituições, por outro lado, é definido pelo peso de sua história,

⁶⁰ Informação disponível em <<http://www.pucsp.br/universidade/sobre-a-universidade>>

⁶¹ Informação disponível em <<http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/>>

⁶² Informação disponível em <<http://www.faap.br/faculdades/artes-plasticas/artes-visuais.asp>>

por suas articulações com as demais instituições do sistema e pelas atividades que sedia. (BULHÕES, 2014 p.20)⁶³

Além do poder legitimador das instituições, Becker defende que em um sistema de trabalho as pessoas são contratadas tendo como referência sua reputação⁶⁴, considerando o percurso de formação e a atuação no campo das artes. Fernando Cocchiarale pode ser tomado como exemplo de personagem com reputação relevante neste meio. O curador atuou – juntamente com as curadoras-coordenadoras Angélica de Moraes e Daniela Bousso – na coordenação do primeiro grupo de curadores da edição 1999-2000 do edital para o programa.

Fernando Cocchiarale é artista, crítico, curador, escritor e professor de arte. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. No período entre 1972 e 1974, estudou no MAM-RJ onde iniciou sua formação em artes visuais, por meio de um curso no museu, e participou de várias mostras, especialmente de vídeo, no Brasil e no exterior. Cocchiarale foi um dos primeiros artistas visuais a utilizar a fotografia no contexto da arte contemporânea, tendo integrado, no início da década de 90, a mostra retrospectiva *Anos 70 – Fotolinguagem*, no Parque Lage, no Rio. Em 1977 graduou-se em filosofia pela PUC do Rio de Janeiro e passou a escrever, mais sistematicamente, para publicações de arte. Possui doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética pela Escola de Comunicação da UFRJ. Desde 1978 atua como professor de História da Arte e Estética do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ. Desde 1991 é também professor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Na instituição desenvolve projetos de arte e crítica, cursos de caráter prático e teórico, discutindo tópicos como a relação entre mídia e arte, processos como o da apropriação e deslocamentos na arte contemporânea, desde a década de 70 até os dias de hoje. Estudos curoriais discutindo as diversas teorias da arte como construções discursivas, correlacionando-as com os contextos históricos em que surgiram com base em textos de críticos, historiadores da arte, artistas e curadores de tendências e vertentes teóricas representativas do pensamento da arte e sobre a arte, sem a hierarquização de fontes ou de disciplinas (filosóficas, históricas, sociológicas, antropológicas) que fazem parte de seu currículo. E workshops baseados nos processos da arte contemporânea oferecendo uma reflexão acerca do processo de trabalho do artista na contemporaneidade.

⁶³ ROSA, 2014, p. 20.

⁶⁴ Cf BECKER, 2010, Capítulo IX – Reputação.

Trabalhou na FUNARTE, entre 1990 e 1998, como coordenador de artes visuais. Na Casa de Cultura Laura Alvim foi curador de 2011 a 2012, além de curador do Projeto Rumos, de 1999 a 2000. No início de 2016, após 9 anos, voltou a ser curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ. Ele já havia ocupado o posto entre 2001 e 2007. No MAM-RJ já fez 128 curadorias. Foi também responsável por importantes aquisições para o museu. Entre as exposições das quais já foi curador estão *Filmes de Artista - Brasil 1965/1980* (2007), *Brasília e o Construtivismo - Um Encontro Adiado* (2010) e *Hélio Oiticica - Museu é o Mundo* (em parceria com César Oiticica, em 2010), entre outras. É ainda autor de livros como *Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira dos Anos 50*, com Anna Bella Geiger, e *Quem Tem medo da Arte Contemporânea*.

2.3 A Atuação dos Curadores no Edital Rumos

Desde 1997, o primeiro ano de atuação do programa Rumos, foram realizadas cinco edições completas na categoria Artes Visuais. As edições são datadas considerando o ano de abertura do edital até o ano em que o processo é finalizado. A edição de 1999-2000 foi a primeira da categoria Artes Visuais. Segundo Ricardo Ribenboim – Diretor Superintendente do Itaú Cultural, o programa Rumos surge com a intenção de propor mudanças no circuito artístico brasileiro por meio da seleção de trabalhos inéditos, edições periódicas e promovendo exposições esporádicas com os novos trabalhos.⁶⁵

O Brasil possui uma enorme diversidade cultural, social, étnico e em vários outros sentidos. Portanto seria impossível obter um diagnóstico uniforme da arte

⁶⁵ Estas informações foram retiradas do Mapeamento 1999-2000. 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. Disponível em pdf: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/000351.pdf>>. Acesso em: 03 de Jun. 2015.

produzida aqui. Percebendo esta diversidade a organização do programa empenha-se em atuar por todas as regiões do Brasil: Norte, Sul, Centro Oeste, Nordeste e Sudeste. Para a seleção de trabalhos são escolhidas e organizadas comissões de curadores para atuar em cada uma destas regiões. O programa escolhe curadores que tem forte atuação no campo e que sejam de diferentes localidades. São convidados curadores que abarquem todos (ou a maioria) dos estados do Brasil, justamente para tentar escapar do enfoque na região Sudeste e Sul do país. Desde a primeira edição, a comissão conta com curadores de vários estados do Brasil⁶⁶. Na edição de 1999-2000 participaram da curadoria, profissionais dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Pará, Bahia, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Amazonas e Brasília. Na edição 2001-2003, curadores dos estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Goiás, Amazonas, Ceará, Paraná e São Paulo. E na edição 2011-2013, curadores de Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, Brasília, Rio Grande do Norte e Amazonas. Toda edição possui uma comissão de seleção formada por curadores. Estes se organizam em uma estrutura hierárquica cuja formação é composta por uma coordenação geral comandada por um curador, e ainda se ramifica em grupos de coordenação curatorial, curadores adjuntos e curadores viajantes.

O curador da coordenação geral era o responsável pelo trabalho dos integrantes da equipe. Todos os outros curadores repassavam as informações adquiridas durante a análise das regiões, e este organizava os dados, supervisionava os textos críticos, além de realizar atividades afins. A coordenação geral podia ser composta por um ou até três curadores em uma edição. O curador-coordenador, via de regra, já havia atuado em alguma edição anterior no grupo de comissão curatorial, ou seja a própria experiência em edições anteriores do programa também lhe oferecia os atributos necessários para comandar a curadoria de um novo edital. Na coordenação curatorial estavam os curadores que contribuíam na seleção dos projetos. Os curadores adjuntos compunham o grupo de profissionais que atuavam na busca dos projetos e na investigação das condições das diferentes regiões do país. Somente na quinta edição do programa esta estrutura foi reajustada. Os curadores adjuntos passaram a ser denominados curadores viajantes. Possuíam as mesmas atribuições dos curadores adjuntos: auxiliavam na seleção dos projetos, entretanto o processo de viajar pelo Brasil tornou-se mais fundamentado, dialogando fortemente com a nova proposta de exposição da quinta

⁶⁶ Ver Anexo p. 80.

edição. Neste caso os curadores viajantes foram divididos então em duplas e percorreram quatro macrorregiões do país: Norte, Nordeste, Sudeste e Sul.

Com a abertura oficial do edital, todo o processo se inicia. A seleção era feita por meio de dois processos: a inscrição, processo padrão do edital, aberta a artistas jovens de todo o país. E também poderia ocorrer por meio de convite dos curadores adjuntos ou viajantes para complementar as representações regionais. Assim, os artistas eram chamados a participar do projeto, estimulados a se inscrever e enviar o portfólio de seus trabalhos. Para alcançar estes artistas e averiguar estas regiões, estes curadores viajantes percorriam o Brasil buscando projetos que tivessem potencial para se desenvolverem e então receberem o financiamento. Em 2005, a cidade de Juiz de Fora recebeu a visita de um dos curadores do edital. A divulgação contou com o apoio da FUNALFA⁶⁷, órgão vinculado a Prefeitura de Juiz de Fora. As datas, horários e o local onde aconteceria a análise foram divulgados na página da prefeitura, cujo fragmento destacamos:

“Curadora do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais visita Juiz de Fora para conhecimento da produção artística local⁶⁸”

A curadora do Projeto “Rumos Itaú Cultural” Artes Visuais, Luisa Duarte, vai estar em Juiz de Fora nos dias 30 e 31 (segunda e terça) para mapeamento e conhecimento da produção local na área das artes plásticas. Os artistas interessados podem levar seu portfólio para apreciação no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, na Avenida Getúlio Vargas 200, Centro, das 8 às 12h e das 14 às 18h. A análise não cumprirá o papel de classificar as obras para o projeto Rumos, mas apenas conhecer as mesmas. A visita da curadora é uma das atrações da atual etapa do projeto, em que as curadoras estão viajando por todo o Brasil realizando um trabalho de pesquisa que inclui visitas a ateliês e leituras de portfólios.

A tarefa dos curadores adjuntos consiste então na investigação na região visitada e na avaliação de elementos considerados fundamentais para o desenvolvimento de uma produção artística. A análise dos relatórios produzidos pelos curadores adjuntos

⁶⁷ A Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA) é a instituição responsável pela política cultural de Juiz de Fora.

⁶⁸ Anexo II, p. 83. Matéria *Curadora do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais visita Juiz de Fora para conhecimento da produção artística local*. Disponível em <<https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=3161>>

resultava em um diagnóstico de acordo com cada região. Os curadores destas equipes além de analisarem a região, selecionavam e acompanhavam projetos e até mesmo propunham trabalhos em que identificavam possuir potencial para se tornarem produções artísticas, ainda que os criadores do trabalho não pensassem nesta possibilidade. Esta sugestão de projetos em potencial, identificado pelos curadores que se basearam nos resultados das análises, confere uma característica nova e imprime diferencial ao programa.

O diagnóstico emitido pelos curadores viajantes se distende em um específico mapeamento do que é produzido no Brasil. Neste mapeamento encontram-se textos críticos sobre a situação artística em cada região do país elaborados pelos próprios curadores. Deste modo, é interessante notar como a posição de curador consequentemente se mistura à de crítico de arte. Em algumas regiões do país no final dos anos 1990, a função de crítico de arte já não se mostrava presente. Por exemplo, no mapeamento da edição de 1999-2000, em uma análise da região Nordeste, mais especificamente os estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí e Maranhão, a curadora adjunta Dodora Guimarães ponderou que

Nessa região, quase tudo está por fazer. O ensino das artes visuais não existe na universidade. Os mais próximos desse conteúdo são os cursos de arquitetura e comunicação social. Não há sequer cursos informais sistemáticos de bom nível nem ciclos de palestras, eventuais que sejam para romper esse isolamento.⁶⁹(GUIMARÃES, 1999-2000, p. 10)

Observando o relatório de Dodora Guimarães podemos identificar a questão da formação profissional do artista que ainda se estende à crítica de arte. Os curadores analisam se existe crítica de arte especializada na área, ou se o que existe são apenas amadores especialistas na imprensa local sem critérios relevantes para o julgamento das produções. Nesta região havia carência na formação dos artistas e críticos de arte e consequentemente ausência de critérios para o julgamento das produções, bem como do pensamento crítico do artista local. Nos museus não havia serviço educativo ou o devido tratamento na conservação e modo de exposição das obras. Nas galerias, obras de arte, objetos decorativos e peças de artesanato se misturavam sem qualquer

⁶⁹ MAPEAMENTO Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000, 2000.

organização. O interesse que havia em relação à arte era, em sua maioria, tratado como uma forma de decoração.

O curador adjunto Cleomar Rocha, responsável pela análise dos estados de Alagoas, Bahia e Sergipe, em 2001-2003 inferiu que

Em Alagoas, não há curso superior de artes plásticas, apenas alguns cursos básicos na área. A falta de atividades de formação artística dificulta o surgimento de nomes na cidade, e a ausência de exposições significativas no contexto contemporâneo torna nulo o envolvimento dos artistas com temáticas e questões relacionadas à arte atual. Os poucos artistas que despontam vêm de formação superior em áreas afins, como arquitetura e comunicação, e normalmente sintonizam sua produção a partir de viagens ao Recife, a Salvador, a São Paulo e à Europa. (Rocha, 2001 p.10)⁷⁰

Na edição de 2011-2013, a curadora Sanzia Pinheiro Barbosa reflete que

é possível afirmar que o circuito nessa região (RN, PI, CE, PB, MA) oscila bastante em função das políticas adotadas pelos gestores e dos movimentos artísticos. Fortaleza é emblemática nesse aspecto. Até a terceira edição, a cidade apresentava um circuito bastante fértil. No entanto, ao longo do tempo, as políticas adotadas não favoreceram um desenvolvimento significativo. Desse modo, na região se observa algumas perdas e pouquíssimos avanços. O estado da produção dos artistas ainda denuncia a necessidade de informações, trocas e, principalmente, formação; além de uma gritante ausência de políticas públicas para as artes visuais já apontada na quarta edição do Rumos.

Com os resultados obtidos e após a análise da pesquisa (como o do relato de Dodora Guimarães) a equipe produzia shows, palestras, seminários, workshops, espetáculos e mostras por todo o país nas regiões onde uma maior carência foi identificada. Os registros destes eventos e dos trabalhos eram publicados então, em livros, catálogos, DVD's e distribuídos gratuitamente a instituições culturais e bibliotecas. A equipe se preocupava em oferecer cursos e oficinas para a formação artística e de público. Essa fase ocorria principalmente nos lugares onde o circuito de produção havia sido detectado por meio do mapeamento como mais frágil e precário. Todo esse processo durava, em média, de um a três anos.

⁷⁰Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003 / Coordenação Fernando Cocchiarale, Cristina Freire, Jailton Moreira, Moacir dos Anjos -- São Paulo: Itaú Cultural, 2002.180 p.

Tomando como base os mapeamentos de cada região do Brasil realizados nas cinco edições do programa e examinando a situação da produção artística encontrada é possível identificar que os curadores, basicamente analisam alguns fatores enquanto realizam a pesquisa no campo. Identificamos três componentes básicos, que parecem primordiais para os curadores que atuaram no programa Rumos. Estes fatores são referentes ao artista, bem como, à sua produção em cada região em que atua. Tais elementos puderam ser percebidos devido às questões relativas ao conteúdo aparecer repetidamente e aos relatos de sua ausência nas regiões. São eles: *A Formação, Estrutura e Difusão/Mercado*.

2.3.1 A Formação

Becker identifica os artistas que participam e se inserem no circuito de arte, compreendido por cada um de seus integrantes por meio de convenções que formam o círculo. São definidos por ele como profissionais integrados aqueles que

dominam os conhecimentos e os procedimentos técnicos, as condutas sociais e a bagagem intelectual necessária para que seja facilitada a realização das obras de arte. Como conhecem, compreendem e utilizam correntemente as convenções que regem o seu mundo da arte, adaptam-se com facilidade às suas atividades comuns. (BECKER, 2010 p 198).

O termo, profissionais integrados, não caracteriza os artistas propriamente ditos e sim o tipo de relação que eles possuem com o mundo da arte do qual fazem parte.

O fortalecimento da ligação dos artistas com as Universidades consolida seu papel de instituição articuladora no campo artístico do país. Esta é uma consequência da necessidade de formação de todo artista.

Por meio desse modo de operação as instituições de ensino estão constantemente atualizando e consolidando uma maneira de pensar e fazer arte no país. Grandes artistas, críticos e curadores a partir das escolas de arte amplificam o impacto de sua influência, criando um espaço público para debates e formação, cujo reconhecimento simbólico ultrapassa a esfera artística, contribuindo para a consolidação de uma tradição e um espaço intelectual forte. (BUENO, 2016)

Os curadores do programa se atentam em identificar os meios de formação do artista em cada região visitada. A existência de cursos para a formação de artistas e de público na região constitui fator relevante, muito considerado pelos curadores do programa. Eles identificam a necessidade de promover ações de formação, tanto de público como de artistas e jovens curadores. Como resposta a esta necessidade, o programa promove palestras, cursos, workshops, e atividades semelhantes nas regiões onde encontram esta demanda.

O curador adjunto Jailton Moreira no mapeamento da edição de 1999-2000 identifica a necessidade de programas para a formação e apresenta sugestões para a resolução de uma deficiência local específica.

Como conclusão, sugerimos programas de apoio ao ensino e à formação profissional do artista por meio de cursos itinerantes, práticos e teóricos (com ênfase na região Nordeste e no Sudoeste). Sugerimos ainda programas de apoio ao ensino e à formação profissional do agente cultural, em seus diversos desdobramentos (museológico, crítico, curatorial), também por meio de cursos e workshops itinerantes. No segmento expositivo, seria interessante realizar mostras de viés histórico capazes de contextualizar as diversas artes regionais na cena nacional, aprofundando o trabalho iniciado com Rumos Itaú Cultural Artes Visuais. (MOREIRA, 1999-2000 p 12)⁷¹

Com o objetivo de contribuir para o aprimoramento da formação artística dos participantes, estabeleceu-se convênio entre o Itaú Cultural e o Consulado Geral da França, em São Paulo. Sob coordenação da *Direction des Affaires Culturelles*, Paris, órgão ligado ao Consulado, foi oferecida uma bolsa ateliê-residência a um dos artistas desta edição, entre março e abril de 2002, na *Cité des Arts*, Paris. A seleção dos candidatos à bolsa levou em conta critérios como a pesquisa dos conceitos de arte contemporânea, a linguagem empregada em suas obras, a capacidade de reflexão sobre a produção e a formação artística e inserção no circuito das artes.

⁷¹MAPEAMENTO Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000, 2000.

2.3.2 A Estrutura

A autora Vera Zolberg no livro *Para uma sociologia das artes*⁷² reflete que todo artista depende direta ou indiretamente de estruturas que lhes dêem suporte. Estas estruturas estão relacionadas ao trabalho e podem ser entendidas no âmbito físico – relativo à estrutura concreta, e também social no que se refere às relações que acabam sendo estabelecidas. Ou seja,

(...) estas estruturas podem abranger uma série de mecanismos, processos, instituições ou agências, que premiam ou penalizam o desempenho ou a criação artística. Elas abrangem desde relações simples e diretas entre o artista e o cliente até relações de grande complexidade envolvendo intermediários, redes e círculos. (ZOLBERG, 2006 p. 207)

Os curadores do programa identificam a necessidade de uma estrutura física e social para a produção dos artistas ao analisarem as regiões pelas quais transitam. Eles investigam se existem locais expositivos apropriados para a elaboração, construção e exposição dos trabalhos. No caso de museus, verificam a existência de profissionais capacitados para atuar no serviço educativo, no tratamento e conservação de obras e no modo de exposição delas. Outra questão considerada é quanto aos investimentos do Estado em museus, espaços expositivos, centros e casas de cultura. A carência estrutural se reflete diretamente na produção do artista.

No mapeamento da edição 2001-2003 os artistas selecionados, majoritariamente, iniciaram sua trajetória profissional na década de 1990 e apresentaram trabalhos nas categorias fotografia, instalação, videoinstalação, escultura, objeto, pintura, gravura, desenho, intervenções urbanas ou no espaço expositivo, novas tecnologias e site specific⁷³. As exposições foram organizadas por equipes especializadas utilizando toda a estrutura disponível pelo programa. As obras em suportes não tradicionais foram instaladas de acordo com os projetos ou as indicações fornecidas pelos artistas. O Itaú Cultural também ofereceu a retirada, o transporte e o seguro das obras selecionadas para participar da exposição Rumos Artes Visuais, no caso de sua montagem em São Paulo, arcando com os respectivos custos da operação.

⁷² Cf. ZOLBERG, Vera L., *Para uma sociologia das artes*; tradução Assef Nagib Kfouri. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

⁷³ A exposição das obras do gênero site specific se desenvolveu por meio de formatos variados de acordo com o local em que foram montadas, justamente respondendo à necessidade do gênero em que a obra se configura em uma situação espacial específica.

Existem ressalvas, os trabalhos que exigiam salas, instalações e montagens especiais só foram exibidos em espaços que tiveram disponibilidade técnica e física, e somente no caso desses locais estarem disponíveis. As mostras, além de terem sido apresentadas nas unidades da rede fixa Itaú Cultural, também foram expostas, por intermédio de parcerias, em instituições culturais escolhidas por sua reconhecida atuação como centros difusores de cultura nas localidades em que foram sediadas e em suas regiões. As instituições que estabeleceram parcerias com o Instituto Itaú Cultural para a apresentação das mostras, cederem sua infra-estrutura física e operacional para os eventos e, além disso atuaram na difusão dos conceitos do programa, bem como das obras, artistas e curadores. São elas Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes, Belo Horizonte; Fundação Joaquim Nabuco, Recife; Galeria Athos Bulcão, Brasília; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba; Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza; e Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Outras instituições também colaboraram para as mostras, apesar de não possuírem estruturas adequadas até então. O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, Fortaleza; Fundação Casa França-Brasil, Museus Castro Maya – Museu do Açude e Paço Imperial, Rio de Janeiro; a Pinacoteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre outras. O que se percebe é que estas instituições se apoiam ao programa e vice-versa, formando uma enorme rede de aceitação e legitimação entre os pares que compõem o sistema da arte

2.3.3 Difusão/Mercado

Os curadores do programa Rumos também estão preocupados quanto à visibilidade das produções. Existe um interesse em descobrir como ocorre o processo de difusão das obras, se estas se limitam a determinadas regiões ou se já se encontram acessíveis em todo o país. E se existe mercado de arte especializado na produção de arte contemporânea na região. As novas plataformas de circulação da produção cultural são importantes porque, “contribuem para o fortalecimento do sistema de arte e, por que não afirmar, ajudam a posicionar o Brasil no cenário internacional.” (ROSA, 2008, p. 14)

Os artistas com os trabalhos selecionados passam a integrar o sistema de verbetes da Enciclopédia Itaú Cultural, mantendo os artistas e suas produções atualizadas e disponíveis ao acesso do público.

Ao final de todo processo do edital são produzidos textos críticos-curoriais publicados em materiais gráficos que acompanham cada mostra e, como parte da etapa de difusão do programa, é realizada uma exposição com os trabalhos selecionados chamada *Rumos Visuais, Itaú Cultural: Mostra de Selecionados*. Primeiramente, os trabalhos são organizados e expostos em São Paulo, na sede do Itaú Cultural. Nesta exposição coletiva são exibidas as obras de todos os artistas e/ou grupos selecionados, assegurando ampla divulgação desse evento na mídia impressa e eletrônica. Os selecionados têm ainda seus dados artísticos, curriculares e biográficos inseridos e divulgados nos catálogos e peças gráficas e virtuais produzidas em decorrência do programa e da exposição. Os dados dos selecionados, seus currículos, fotos, verbetes biográficos e imagens de suas obras também são divulgados pela internet no site www.itaucultural.org.br/rumos e em veículos da mídia impressa e eletrônica. As obras contempladas podem ser apresentadas em exposições sob a forma de mostras, fora da cidade de São Paulo. Nesta hipótese, participam somente as obras que tenham consonância com o recorte curatorial estabelecido para a itinerância, de acordo com o mapeamento regional que é realizado pelos curadores.

A produção desta exposição coletiva dos selecionados, assim como sua eventual itinerância regional, é de exclusiva responsabilidade da equipe Itaú Cultural e dos curadores contratados, cabendo a eles elaborar o plano de montagem, distribuição e adequação das obras selecionadas nos espaços expositivos, decidindo, inclusive, sobre a necessidade (ou não) da presença dos artistas quando da sua instalação. Não necessariamente todas as obras apresentadas pelo selecionado em seu portfólio de inscrição no programa compõem as exposições. Cabe exclusivamente à equipe curatorial decidir quais – dentre as obras inscritas – integram o evento.

A primeira exposição do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais aconteceu no ano 2000, denominada *Investigações: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*⁷⁴. Esta exposição foi apresentada em várias regiões do Brasil através de mostras como *Pintura*:

⁷⁴INVESTIGAÇÕES. Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2 (2000: São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87569/investigacoes-rumos-itaú-cultural-artes-visuais-2-2000-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 28 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Repertórios Alternativos. Esta foi exposta na Galeria Itaú Cultural Penápolis em São Paulo, com os trabalhos de Adriana Maciel; David Cury; Gilberto Mariotti; Iuri Sarmento; Luiz Flávio Silva. Foi a única exposição relativa, exclusivamente, ao gênero Pintura do programa. Angélica de Moraes e Fernando Cocchiarale, curadores-coordenadores da exposição, justificam a defesa deste gênero à ideia de que “os procedimentos que caracterizam essa arte são indissociavelmente unidos a seus materiais tradicionais. Compreensão que a teria colocado em um território impermeável à contaminação de linguagens característica da arte contemporânea neste fim de século.” (Mapeamento 1999-2000)



Figura 2: Obra selecionada para a mostra Pintura: *Repertórios Alternativos* da exposição *Investigações Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*. Edição 1999-2000.

David Cury, 1997
 Série História da Visibilidade
 Técnica: mista sobre lona
 200.00 cm x 200.00 cm
 Acervo Coleção do artista

A mostra *Em torno do corpo*, também desta primeira exposição foi organizada pela curadora adjunta Viviane Matesco e contou com os trabalhos dos artistas Marcius Galan; Michel Groisman; Monica Schoenacker; Ricardo Costa; Ricardo Ventura, com o tema da *bodyart* inserida na tradição da performance. “A consciência e a crescente importância dadas ao corpo no século XX (até mesmo uma hipervalorização atual) contrastam com a repressão a que estava submetido”, explica Viviane Matesco sobre o tema da mostra. Esta foi exposta também em Penápolis, São Paulo e ainda em Belo Horizonte e Brasília. A mostra *Contra-Imagem* reuniu trabalhos de fotógrafos distintos e vindos de diferentes regiões do país: Denilson Rugsvann; Frederico Dalton; Luciana Crepaldi; Rafael Assef; Rosalice Silva, com a organização do curador adjunto Cláudio de La Roque. Ainda foram realizadas as mostras *O Plano Ampliado; Tempo, Corpo, Corpo, Meio; Desconcertos da Forma; As Bordas do Vazio*, entre outras. Ao final deste processo catorze mostras com focos variados, díspares especificidades e atendendo as diferentes linguagens da arte contemporânea foram exibidas na Galeria Itaú Cultural Brasília, Galeria Itaú Cultural Penápolis, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, Museu de Arte Contemporânea do Ceará e na Fundação e no Memorial Joaquim Nabuco; e nas Galerias Massangana e Baobá em Recife.

A edição 2001-2003 apresentou a exposição geral denominada *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira* sob a coordenação do curador Fernando Cocchiarale. A exposição geral com os trabalhos de 69 artistas selecionados pelo programa aconteceu em Belo Horizonte na Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes, no Itaú Cultural Campinas no Espaço de Fotografia e Novas Mídias, na Fundação Joaquim Nabuco, na Galeria Athos Bulcão em Brasília, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará e no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Os trabalhos foram apresentados em 11 mostras divididas e agrupadas por semelhanças teóricas. Denominadas *a crise do Sujeito* (individual e teórico), *a crise do Objeto* (conhecimento, consumo, obsolescência e efemeridade) e *a revolução tecnológica* (rede, sistemas e percepção). Três exposições resultaram desta divisão – *Entre o Mundo e o Sujeito; Poéticas da Atitude: o Transitório e o Precário; e Arte: Sistema e Redes* –, coordenadas, respectivamente, pelos curadores-coordenadores Moacir dos Anjos, Jailton Moreira e Cristina Freire. Outras nove mostras foram concebidas pelos curadores adjuntos: *Abertura e Ecos* (Cleomar Rocha), *Manifesto das Indiferenças* (Cristóvão Coutinho), *O Desconforto da Forma* (Eduardo Frota), *O Discurso do Choque* (Juliana Monachesi), *Risíveis Humores*

(Maria do Carmo de Siqueira Nino), *Grafias do Lugar* (Marília Panitz), *Sobre(A)ssaltos* (Marisa Flórido Cesar), *Estranhamento* (Paulo Reis) e *Pupilas Dilatadas* (Paulo Schmidt).

Cocchiarale justifica a divisão da exposição como uma necessidade da produção contemporânea e explica que

Se não mais contamos com o aparato teórico-crítico produzido a partir da clareza autodefinida da arte moderna, podemos, até segunda ordem, articular a manifesta subjetividade da produção contemporânea à chamada crise do Sujeito. Podemos também remeter a generalização do uso, na arte, de materiais não-artísticos, extraídos do mundo natural e industrial, à crise do Objeto, e, finalmente, articular essas crises com as transformações tecnológicas que permeiam a complexa transitividade do mundo em que vivemos. É esse pano de fundo que justifica e empresta sentido aos recortes que orientam a curadoria e a montagem da mostra *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira*.⁷⁵

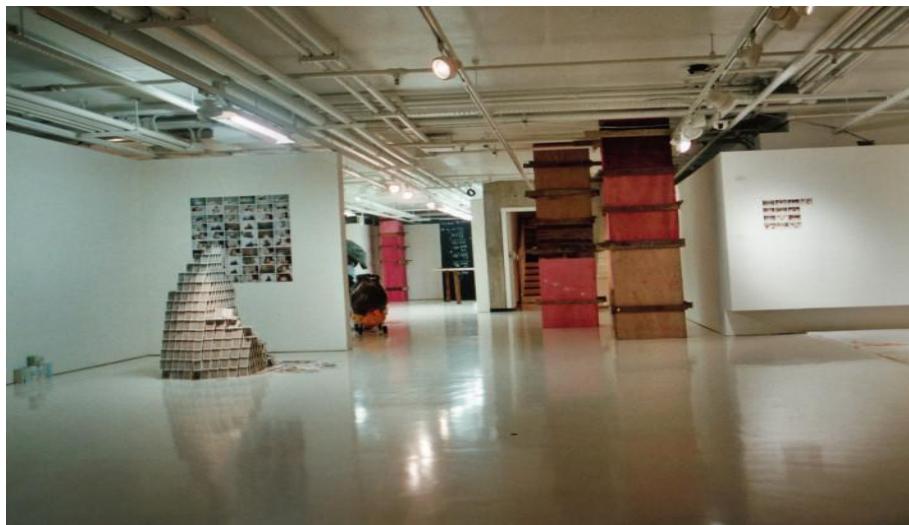


Figura 3: Exposição Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira na sede do Itaú Cultural, das obras selecionadas pelo programa.

⁷⁵ Mapeamento da edição 2001-2003.

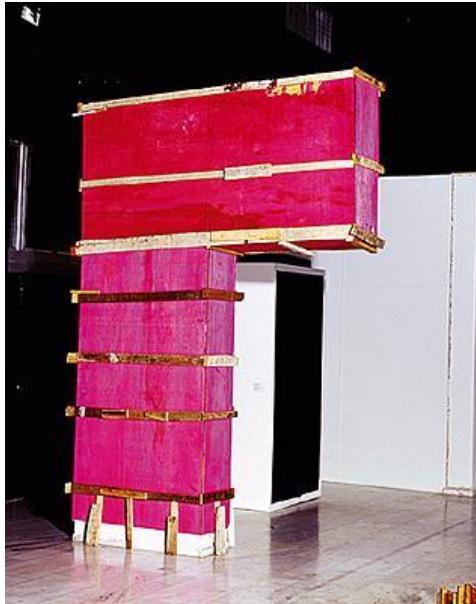


Figura 4: Detalhe de uma das obras selecionadas para compor a Exposição Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira na sede do Itaú Cultural.

Vital Brasil

Thiago Bortolozzo, 2001

Técnica site specific - madeira e pregos

Acervo Coleção do artista

Registro fotográfico Juninho Motta

Na edição 2011-2013 o Itaú Cultural realizou, em sua sede, de fevereiro a abril de 2012, a exposição *Convite à Viagem*, com 126 obras dos 45 artistas selecionados pela equipe curatorial. Quatro recortes dessa mostra foram apresentados em 2012: *Volta ao Dia em 80 Mundos*, com curadoria de Ana Maria Maia e cocuradoria de Carlos Franzoi e Marcelo Campos, de maio a julho, em Goiânia; *O Fio do Abismo*, com curadoria de Gabriela Motta e cocuradoria de Alejandra Muñoz e Luiza Proença, de julho a setembro, em Belém; *À Deriva*, com curadoria de Felipe Scovino, Júlio Martins e Sanzia Pinheiro, de setembro a novembro, em Joinville; e *Intuição et Cetera*, com curadoria de Matias Monteiro, Paulo Miyada e Vânia Leal, de setembro a novembro, no Recife.



Figuras 5 e 6: Imagens da Exposição Convite à Viagem na Sede do Itaú Cultural em São Paulo.

2.4 Perspectivas das Equipes Curadoras. Definindo a Arte Contemporânea

As edições do programa com diferentes equipes de curadores caminha sobre uma perspectiva em comum. Os curadores mantêm um padrão que deve dialogar diretamente com a proposta do programa para cada edição. A edição 1999-2000 contou doze curadores sob a coordenação de Angélica de Moraes [RS], Daniela Bousso [SP] e Fernando Cocchiarale [RJ]. Estes três curadores comandaram a equipe de curadores e o processo de seleção desta edição. Angélica de Moraes é crítica de artes visuais, curadora independente e jornalista cultural. Formada em Jornalismo pela PUC-RS; possui Pós-graduação em Artes Visuais Teoria e Práxis (PUC-RS) e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Trabalha desde 1990 para o jornal *O Estado de São Paulo*, para o qual realizou diversas coberturas internacionais tais como *Documenta de Kassel* (1992 e 1997) e a Bienal de Veneza (1993, 1995, 1997 e 1999). Integrou o júri nacional da XX Bienal de São Paulo em 1989. Daniela Bousso é historiadora, crítica e curadora de arte contemporânea e novas mídias, formada em artes plásticas pela FAAP, adquiriu o título de Mestre em História da Arte Brasileira pela Escola de Comunicações e Artes da USP em 1992 e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Inicia atividades profissionais na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1977. Retorna a FAAP lecionando a disciplina de história da arte de 1986 a 1989. Possui textos publicados em revistas de arte nacionais e internacionais, e em catálogos de exposições. Como crítica de arte, integra júris e simpósios. Entre 1995 e 1996, foi assessora de artes plásticas da Fundação Cultural José Maria de Abreu, em Jacareí, São Paulo e diretora do Paço das Artes também em São Paulo, onde coordenava o Edital Temporada de Projetos do Paço das Artes, desde 1997.

A coordenação da edição de 2001-2003 contou com treze curadores. Na coordenação geral, Fernando Cocchiarale novamente e na coordenação curatorial Cristina Freire [RJ], Jailton Moreira [RS] e Moacir dos Anjos [PE]. Estes dois últimos já haviam atuado como curadores na edição anterior, entretanto, não faziam parte da coordenação. Fernando Cocchiarale, na época, curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e os outros três curadores-coordenadores também atuavam em outras instituições no momento – Cristina Freire, integrante do corpo curatorial do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Moacir dos Anjos, curador do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, do Recife; e Jailton Moreira, criador do Torreão, espaço independente voltado para a arte contemporânea, em Porto Alegre. Os

nove curadores adjuntos eram – Cleomar Rocha [BA], Cristóvão Coutinho [AM], Eduardo Frota [CE], Juliana Monachesi [SP], Maria do Carmo de Siqueira Nino [PE], Marília Panitz [DF], Marisa Flórido Cesar [RJ], Paulo Reis [PR] e Paulo Schmidt [MG].

Cristina Freire é professora titular e curadora do Museu de Arte Contemporânea e docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Foi vice-diretora do MAC USP no período entre 2010-2014. Sua produção acadêmica inclui livros e textos em publicações nacionais e internacionais. Jaílton Moreira é formado em artes plásticas pela UFRGS, em 1994. Membro do Conselho do MAC/RS e dá aulas de desenho, pintura e escultura no Torreão, Porto Alegre. Realizou as mostras individuais *Lá de Casa*, na Galeria Salamandra, em 1982; *Diversões*, na Galeria Arte & Fato, em 1986; e *Desenhos Ordinários* (prêmio), no MAC/RS, todas as três mostras em Porto Alegre. Entre as exposições coletivas de que participou destacam-se IX Salão Nacional de Artes Plásticas (prêmio aquisição) na Funarte, Rio de Janeiro, em 1986; e Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (prêmio aquisição), em Recife, nos anos de 1982 e 1984.

A edição 2005-2006 esteve sob a coordenação geral de Aracy Amaral [SP]. Esta edição foi a que apresentou menor número de curadores – apenas cinco. Aracy Amaral faz parte de uma geração de curadores que vivenciou a transição de crítico de arte para curador. A curadora/jornalista/pesquisadora/historiadora da arte, é reconhecida por sua extensa formação, posicionamentos e atuações no âmbito acadêmico e no campo das artes. Sua formação se inicia com a graduação na Escola de Jornalismo Cásper Líbero (PUC/SP) em 1959. Antes, já trabalhava no jornal *A Gazeta* como redatora responsável pela página feminina. Em 1969, torna-se mestre em História da Arte na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL/USP). Publicou trabalhos como *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas* (1970) e *Tarsila – Sua Obra e Seu Tempo* (1975). Adquire doutorado pela ECA/USP. Inicia-se na área de museologia como assistente de direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) na década de 1960. Entre 1975 e 1979, assume a direção técnica da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1982, torna-se diretora técnica do MAC/USP, posição que ocupa até 1986. Durante os anos 1980, obtém os títulos de livre docente (1983) e professor titular (1988) na UnSP, e aposenta-se anos depois. Também na década de 1980, publica *A Hispanidade em São Paulo* (1981), pelo qual recebe o prêmio Jabuti (1982), *Arte e Meio Artístico: entre a Feijoada e o X-Burger* (1982), *Arte para quê? A Preocupação*

Social na Arte Brasileira, 1930-1950 (1984). Também colabora para diversos órgãos de imprensa no Brasil e no exterior, como *O Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *Folha de São Paulo*, *AUT AUT* (Milão) e *Arts Magazine* (Nova York). Realiza importantes curadorias de exposições, como *Tarsila – 50 Anos de Pintura*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969); *Alfredo Volpi 1914-1972* (1972); *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, no MAM-RJ (1977); *Modernidade: Arte Brasileira do Século XX* (1987-1988), no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (França); *Panorama*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, edições de 1999 e de 2015. Também foi a curadora da 1^a Trienal do Chile, em Santiago (2009), e da 8^a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2011). No atual ano de 2017, foi promovida de julho a agosto a exposição *Ocupação Aracy Amaral* com as curadorias do Itaú Cultural e Regina Teixeira de Barros. São apresentados diversos eixos de atuação de Aracy, com documentos históricos e entrevistas, além de materiais exclusivos disponibilizados no site Itaú Cultural. É importante ressaltar o tipo de organização que Aracy imprime ao integrar o programa. A necessidade de escolher projetos de diferentes regiões do Brasil indica uma intenção nacionalista de integrar as outras regiões do país e destacar o regionalismo de cada uma. Aracy Amaral se encontra então, a frente de seu tempo, pois já propõe essa mesma idéia – utilizada como um dos conceitos chave do Rumos, anos antes da criação do programa; em 1967, para a estruturação da Bienal Nacional de São Paulo e, além disso, os Panoramas do MAM-SP durante a década de 1970 também apresentando esse perfil. A estrutura apresentava diferenças em relação a proposta usada pelo Rumos, entretanto a aspiração se manteve semelhante, principalmente no sentido de atualizar e modificar o panorama da arte brasileira.

Paulo Sérgio Duarte foi o coordenador geral da edição 2008-2009 e contou o apoio de 12 curadores. Paulo Sérgio Duarte é crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados / Cesap da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Leciona Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage. Foi Assessor-Chefe do RIOARTE (1983-85) e primeiro diretor geral do Paço Imperial / Iphan, de 1986 a 1990, responsável pela sua implantação como um centro cultural, período em que foram realizadas, entre outras, as exposições Lygia Clark e Hélio Oiticica, Brasil Holandês, Lasar Segall, Sergio Camargo, Miró e Gaudi, Expedição Langsdorf, Amílcar de Castro (única retrospectiva do artista em vida), Tesouros do Kremlin e Carlos Vergara. Publicou livros como *Anos*

60 – *Transformações da arte no Brasil* [Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998]; além de diversos artigos e ensaios sobre arte moderna e contemporânea, dentre os quais se destacam os estudos “O que Seurat será?” [in: O Olhar. Org.: Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988]; “Amilcar de Castro ou a aventura da coerência” [in: Novos Estudos Cebrap, n. 28. São Paulo: Cebrap, 1990]; “Modernos fora dos eixos” [in: Arte construtiva no Brasil. Org.: Aracy Amaral. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1998]; “As técnicas de reprodução e a idéia de progresso em arte” [in: Mostra Rio Gravura - Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE, 1999]; “Chega de futuro? – Arte e tecnologia diante da questão expressiva” [in: Arte & Ensaios. Ano IX. No. 9. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002]; “Lasar Segall: O Navio de Emigrantes” [in: Nossa História. No. 7. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, maio de 2004].⁷⁶

Na edição 2011-2013 Agnaldo Farias [MG] atuou como coordenador geral. Esta foi a edição que mais apresentou mudanças estruturais no que se refere ao modo de organização dos curadores. Agnaldo Farias contou com a ajuda dos curadores Ana Maria Maia [PE], Felipe Scovino, Gabriela Motta e Paulo Miyada [SP], além dos curadores viajantes Alejandra Muñoz, Carlos Franzoi [SC], Júlio Martins [DF], Luiza Proença [SP], Marcelo Campos [RJ], Matias Monteiro [DF], Sanzia Pinheiro e Vânia Leal [AP].

Em todas as edições, a coordenação curatorial se concentrou em personagens com origem nas regiões sul e sudeste. As edições apresentam diferenças estruturais entre si. A primeira edição teve como um de seus coordenadores Fernando Cocchiarale e mais doze outros curadores. Para esta edição os trabalhos de 84 artistas selecionados foram organizados de acordo com questões surgidas a partir das próprias obras. Os curadores coordenadores e adjuntos identificaram as divergências entre os trabalhos formando assim as mostras de obras com diálogos semelhantes. Cocchiarale também aparece na coordenação da segunda edição, nesta, dirigida apenas por ele. Nesta segunda também é mantido o número de curadores, treze. A terceira edição chama a atenção pela quantidade reduzida de curadores. A edição também recebe o menor número de inscrições, entretanto os trabalhos selecionados são de um número maior de estados, 25, se compararmos com as duas edições anteriores. Esta terceira edição é

⁷⁶ Informações disponíveis em:<http://www.forumpermanente.org/convidados/ps_duarte>

comandada por Aracy Amaral. A quarta tem a participação de treze curadores novamente, administrada por Paulo Sérgio Duarte. A quinta edição compreende também treze curadores. A estrutura é modificada, pois nesta edição temos o surgimento dos curadores viajantes – como já explicitado neste texto.

Considerando a análise dos mapeamentos produzidos pelos próprios curadores, da trajetória profissional e de formação acadêmica de alguns destes profissionais – principalmente os curadores coordenadores de cada edição, podemos inferir que um dos conceitos de arte contemporânea predominante no Rumos, em geral, reside na defesa da multiplicidade da produção artística brasileira. Esta multiplicidade é proporcionada pelas diferenças entre as regiões é enxergada como uma riqueza que deve ser aproveitada. A diversidade cultural se apresenta como uma característica da arte brasileira, mas esta regionalidade deve estar em total consonância com a contemporaneidade.

Em linhas gerais, a equipe de curadores do programa divulga alguns dos critérios adotados na seleção final. Estes critérios se baseiam na qualidade das obras de cada inscrito; a coerência entre o resultado visual e o conceito proposto; a estrutura do projeto bem definida; o grau de experimentação do discurso e da poética; o uso de novas mídias; a permeabilidade da obra, sua contaminação ou resistência a outras linguagens; a adequação da mídia ao discurso; a consistência da pesquisa empreendida para a concepção dos trabalhos; a originalidade e o estágio de formação específica dos artistas.

2.5 – Os Resultados das Edições

Nesta parte apresentamos os resultados em números da quantidade de inscrições recebidas em cada região por edição do programa. Além disso, mostramos o número de projetos selecionados e identificamos de qual região do Brasil eles fazem parte.

A edição 1999-2000 do Rumos Artes Visuais recebeu 1.576 inscrições. Foram selecionados 84 projetos/trabalhos de 15 estados brasileiros. Destes 84 projetos 45,5% se concentraram na região Sudeste e somente 5,2% na região Norte.

A edição 2001-2003 do Rumos Artes Visuais recebeu 1.495 inscrições. Houve uma redução de 81 inscrições em relação a primeira edição. Também foi reduzido o número de projetos/trabalhos selecionados: 69 de 16 estados brasileiros. A maior parte dos projetos, 50,7%, se concentraram na região Sudeste novamente, somente 6% na região Norte e Centro-Oeste. Da primeira edição para a segunda ocorreu uma redução de 7,6% no número de selecionados da região Centro-Oeste.

A edição 2005-2006 contou com 1.342 inscrições. Foram selecionados 78 projetos/trabalhos de 25 estados brasileiros. A concentração dos projetos selecionados persiste na região sudeste, 57,5% e somente 5% na região Norte.

A edição 2008-2009 recebeu 1.600 inscrições. O número de projetos/trabalhos selecionados foi de 72 de todos os estados brasileiros. Apesar de 48,8% dos projetos se concentrarem na região Sudeste e agora 14,6% na região Norte.

A quinta edição 2011-2013 recebeu o maior número de inscrições do programa: 1.770. Foram selecionados mais de 100 projetos/trabalhos dos 27 estados brasileiros. Ainda que, 52,3% dos projetos se concentrasssem na região Sudeste e 9,1% nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a construção deste trabalho pôde-se observar o surgimento de um novo modelo de gestão e funcionamento do sistema da arte. Os parâmetros para este entendimento nortearam-se a partir da ótica de atuação do curador, mais especificamente os curadores do programa Rumos. Nossa objeto de estudo é recente. A última edição do programa analisada foi finalizada em menos de quatro anos. O esforço de manter um distanciamento do objeto, a fim de analisar os fatores que nele interferem diretamente, para uma melhor compreensão é ainda maior. Além disso, as questões relativas ao personagem do curador e as características da arte contemporânea, fatores que fazem parte do universo das edições e o terreno no qual o fenômeno deste edital se encontra, permanecem sem definição e em constante metamorfose. Analisar materiais em sua totalidade, dentro deste contexto do sistema da arte se mostrou um desafio.

Algumas considerações se mostraram claras após a análise dos dados. Por exemplo, o número de edições confirma a intenção do programa Rumos em ser um processo que culmina na emergência do artista e não apenas um evento efêmero. Os artistas que participam do edital Rumos Artes Visuais têm continuidade no circuito de arte. Observamos esta característica ao mapearmos cerca de 50 artistas que tiveram seu projeto selecionado para o financiamento. A intenção foi identificar o número e a qualidade das exposições por quais cada artista participou após passar pelo edital. Este rápido mapeamento revelou que boa parte destes artistas expunha em algumas galerias, centros culturais ou escolas de arte antes mesmo de participar do edital Rumos, muito embora sua carreira tenha alcançado progresso após o ano de participação no programa. Este é o caso de Thiago Bortolozzo e tantos outros que em alguns anos, após sua atuação no Rumos, conquistaram a participação na Bienal de São Paulo, por exemplo.

O Rumos realmente tem característica abrangente, uma vez que percorre todos os Estados mesmo com o cenário de enorme diversidade regional do país dificultando o trânsito, que deveria ser fluido, de informação cultural. E ainda que os curadores participantes sejam principalmente das regiões Sul e Sudeste, este fato não impede que trabalhos de artistas de todas as regiões do país sejam selecionados. O programa Rumos também indica claramente as regiões onde são necessárias a criação de políticas públicas para o setor das artes. Os curadores identificam estas providências a médio e a longo prazo como capazes de adensar o circuito tanto na formação de artistas quanto na

criação (ou apoio) a espaços expositivos, além de iniciativas que garantam análise e acompanhamento da produção artística atual. Os textos críticos curatoriais produzidos por eles contribuem para o aprofundamento de conceitos artísticos e significados estéticos, atuando como um instrumento para a educação do olhar e do pensamento crítico sobre a cultura do país. Dessa forma, o público pode entrar em contato com a cultura e a arte de lugares diferentes e estabelecer associações. O artista contemporâneo identificado pelo Rumos é aquele que dialoga com as questões que perpassam o homem de seu momento. Estas questões estão presentes por todas as regiões do país e, para os curadores - pelo menos no momento em que atuam no programa, é importante que o trabalho do artista esteja atento a estas conexões.

O programa, de fato, atua como um mecanismo de inserção, fazendo uma espécie de triagem dos projetos artísticos. Permite também uma visualização do contexto de atuação do artista e expõe sua produção. Prioriza e valoriza os artistas que estão em início de atividade, contribuindo desta maneira, para a solidificação de carreiras emergentes. Além dos artistas identificamos ainda que o programa também funciona como formador do próprio curador, podendo adquirir experiência no campo e enriquecer seu currículo após a passagem pelo programa. Estes fatores são relevantes, principalmente se não desconsiderarmos que o edital faz parte de um programa vinculado a uma poderosa instituição bancária privada do Brasil. E ainda, que esta relação está em total consonância com o processo de privatização da cultura.

Este trabalho não encerra as questões relativas ao tema. Ao contrário, fomenta-o e indica que muito ainda pode ser extraído deste assunto. Os dados coletados e reunidos nesta produção se constituem como um possível ponto de partida para futuras análises relativas ao edital do programa Rumos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Campinas, SP: [s. n.], 2008.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: O rumor da língua. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Paz e Terra, 1991.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa, Livros Horizonte, 2010.

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Zahar, 2008.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

BUENO, Maria Lúcia. *A condição de artista contemporâneo no Brasil. Entre a universidade e o mercado*. In QUEMIN, Alain (dir.); VILLAS BÔAS, Gláucia (dir.). *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2016.

_____. *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*. Sociedade e Estado, v. 20, n. 2, p. 351-376, 2005.

_____. *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas: Editora da Unicamp/IMESP/FAPESP, São Paulo, 2001.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: Um histórico. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 31, 2003.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CORRÊA, Clecius Campos. *Agentes da Modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileiras dos anos 1950/1960*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – PPG/ACL, Universidade federal de Juiz de Fora, MG, 2016.

CROW, Thomas. *Modernism and Mass Culture in Visual Arts*. In: Modern art in common culture, New Haven\London: Yale University Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Rio de Janeiro: Vega, 1992.

FREIRE, Cristina. *O presente ausente da arte dos anos 70*. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo. Iluminuras, 2005.

GREENBERG, Clement. *Vanguarda e Kitsch*. In: O debate crítico. Ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1939.

HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem Pragmática a Um novo Paradigma artístico*. Sociologia & Antropologia, v. 4, n. 2, p. 373, 2014.

_____. *A Sociologia da Arte*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008.

LUZ, Ângela Ancora. *Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão*. Arte & Ensaios 13, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2006.

MELO, Tálio Souza. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil / 2015*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – PPG/ACL, Universidade federal de Juiz de Fora, MG, 2015. 215 f.

MICETTI, Miqueli. Artigo: *A definição privada do bem público: a atuação de institutos empresariais na esfera da cultura*. Caderno CRH, Salvador, v.29, n.78, p 513-534, Set/Dez. 2016.

MOULIN, Raymond. *O mercado de arte – mundialização e novas tecnologias*. Ed. Zouk. 2007.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004.

PEDROSA, Mário. *A Bienal de cá para lá*. 1970, In Arte Brasileira, Hoje. Ferreira Gullar. Arte – Ensaios, org. Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte*, trad. São Paulo: Cia. das Letras(2005).

RIBENBOIM, Ricardo (dir.). *RUMOS Itaú Cultural Artes Visuais. Pintura repertórios alternativos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

_____; NETO, José Castilho Marques (dir.). *Mapeamento nacional da produção emergente: 1999/2000*; texto Maria Eugênia Saturni, Angélica de Moraes,

Fernando Cocchiarale, Viviane Matesco, Dodora Guimarães, Carla Zaccagnini, Marcos Hill, Jailton Moreira, Ségio Cardoso, Vitória Daniela Bousso, Cláudio de La Rocque Leal e Moacir dos Anjos Júnior. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000.

da ROSA, Nei Vargas; RUPP, Bettina; e FETTER, Bruna. In: *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Ed. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.]

ROSA, Nei Vargas da. *Estruturas emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores culturais e curadores*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2008.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e museus de um ponto de vista sociológico*. Panóptica (Vitória), v. 7, p. 373-389, 2012.

_____. *Museus e modernidades: o caso da fundação do MAM carioca*. In: 32o Encontro Anual da ANPOCS, 2008, Caxambu. Anais do 32o Encontro Anual da ANPOCS, 2008.

_____. *Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa*. In: Maria Lucia Bueno. (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012, v. , p. -.

SANTOS, Guilherme Marcondes dos. *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre autoridade e legitimidade*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, Rio de Janeiro, 2014.

SEGNINI, Liliana R. P. e SOUZA, Aparecida Neri. *Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*. III Relatório de Pesquisa. Fapesp, 2006.

STOCCO, Daniela. *O mercado primário de arte contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - UFRJ/IFCS, 2016.

TAVARES, Cláudia & MANSUR, Mônica (org.). *Ser artista: entrevistas*. Rio de Janeiro: Binóculo Editora. 2013.

TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini*. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Faculdade de Ciências Humanas, Recife.

TOMKINS, Calvin. *Vidas de artistas*. São Paulo: Bei Comunicação, 2009.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo. Ed. Boitempo. 2006.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *A Bienal aceita todos os inscritos: Bienal Nacional de São Paulo de 1976*. In: VII Simpósio Nacional de História Cultural História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções, 2014, São Paulo. Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural - Escrita, circulação, leituras e recepções. São Paulo: Simpósio Nacional de História Cultural, 2014. v. 1. p. 1-14.

_____. *As Bienais Nacionais de São Paulo: prévias para as Bienais Internacionais?*. In: VIII Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria, 2012, Campinas. Atas do VIII EHA História da Arte e Curadoria (2012). Campinas: Unicamp, 2012. v. 1.

ZOLBERG, Vera L., *Para uma sociologia das artes*. Tradução AssefNagib Kfouri. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

Sites Consultados

<http://www.itaucultural.org.br/conheca/programa-rumos>
<http://www.itaucultural.org.br/explore/rumos/artista>
<http://www.cultura.gov.br/>
<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br/>
<http://www.bienal.org.br/exposicao/>
<http://www.itaunibanco.com.br/relatoriodesustentabilidade/>
<https://www.itau.com.br/sobre/memoria/linha-tempo/>
<http://www.museus.gov.br/os-museus/museus-do-brasil/>
<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/walther-moreira-salles>

ANEXOS

Anexo I

Nesta tabela constam os números relativos a quantidade de curadores por região de origem e formação. Estão divididos também por edição.

Origem dos Curadores por Regiões do Brasil						
Edição	Norte	Nordeste	Centro-Oeste	Sudeste	Sul	Internacionais
1999-2000	2	1	0	3	3	1
2001-2003	1	3	0	5	1	0
2005-2006	0	0	0	2	0	1
2008-2009	2	0	0	3	0	0
2011-2013	1	1	1	4	1	0 ⁷⁷

Nesta tabela os números são referentes a quantidade de projetos selecionados pelo programa, e os artistas criadores dos projetos, separados por regiões de origem e formação.

Artistas por Regiões do Brasil					
Edição	1999-2000	2001-2003	2005-2006	2008-2009	2011-2013
Norte	4	4	4	6	4
Nordeste	15	10	16	3	4
Centro-Oeste	6	4	5	3	4
Sudeste	35	34	46	20	23
Sul	17	15	9	9	9
Internacionais	6	2	5	0	0

⁷⁷ Esta tabela refere-se ao número de curadores nascidos e com formação em determinadas regiões do país. Não foi possível encontrar a origem de todos os curadores em meio digital, por isto, aquele que não foi encontrado a região de origem está representado pelo zero e não fizeram parte da contagem. De um total de 52 curadores das cinco edições, foram encontradas 35 biografias.

Esta tabela corresponde ao número de inscrições, a quantidade de projetos selecionados e o número de estados que tiveram projetos selecionados.

Edição	1999-2000	2001-2003	2005-2006	2008-2009	2011-2013
Inscrições	1.576	1.495	1.342	1.600	1.770
Projetos Selecionados	84	69	78	72	+ de 100
Estados	15	16	25	27	27

Estados de origem dos Curadores por edição

Edição 1999-2000	Estado	Edição: 2001-2003	Estado
Coordenação Curatorial			
Angélica de Moraes	RS	Fernando Cocchiarale	RJ
Daniela Bousso	SP	Coordenação curatorial	
Fernando Cocchiarale	RJ	Cristina Freire	RJ
Curadoria		Jailton Moreira	RS
Carla Zaccagnini	Argentina	Moacir dos Anjos	PE
Cláudio de La Roque		Coordenação adjunta	
Dodora Guimarães	AC	Cleomar Rocha	
Jailton Moreira	RS	Cristóvão Coutinho	AM
João Henrique do Amaral	PR	Eduardo Frota	CE
Marcos Hill	RJ	Juliana Monachesi	SP
Moacir dos Anjos	PE	Maria do Carmo de Siqueira Nino	PE
Sergio Vieira Cardoso	AM	Marília Panitz	
Viviane Matesco		Marisa Flórido César	
		Paulo Reis	RJ
		Paulo Schmidt	SP

Edição: 2008-2009	Estado
Coordenador geral	
Paulo Sergio Duarte	
Curadores	
Alexandre Sequeira	PA
Christine Mello	RJ
Marília Panitz	
Paulo Reis	RJ
Assistentes curatoriais	
Armando Queiroz	PA
Bitu Cassundé	
Clarissa Diniz	
Gabriela Motta	
Guilherme Bueno	RJ
Janaina Melo	
Marcio Harum	
Verônica Moreira Neto	

Edição: 2005-2006	Estado
Coordenação geral	
Aracy Amaral	SP
Coordenação curatorial	
	República Democrática do Congo
Lisette Lagnado	
Curadoria	
Cristiana Tejo	
Luisa Duarte	RJ
Marisa Mokarzel	

Edição: 2011-2013	Estado
Coordenador geral	
Agnaldo Farias	MG
Curadores	
Ana Maria Maia	PE
Gabriela Motta	
Felipe Scovino	
Paulo Miyada	SP
Curadores viajantes	
Alejandra Muñoz	
Luiza Proença	SP
Sanzia Pinheiro	
Vânia Leal	AP
Franzoi	SC
Júlio Martins	DF
Matias Monteiro	DF
Marcelo Campos	RJ

Anexo II

Notícia publicada pela FUNALFA de Juiz de Fora em 2005, informando a presença de um dos curadores do programa Rumos na cidade para a edição 2005-2006.

Portal de Notícias



NOTÍCIAS: FUNALFA
JUIZ DE FORA - 27/5/2005 - 15:17

Curadora do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais visita Juiz de Fora para conhecimento da produção artística local

A curadora do Projeto “Rumos Itaú Cultural” Artes Visuais, Luisa Duarte, vai estar em Juiz de Fora nos dias 30 e 31 (segunda e terça) para mapeamento e conhecimento da produção local na área das artes plásticas. Os artistas interessados podem levar seu portfólio para apreciação no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, na Avenida Getúlio Vargas 200, Centro, das 8 às 12h e das 14 às 18h. A análise não cumprirá o papel de classificar as obras para o projeto Rumos, mas apenas conhecer as mesmas.

A visita da curadora é uma das atrações da atual etapa do projeto, em que as curadoras estão viajando por todo o Brasil realizando um trabalho de pesquisa que inclui visitas a ateliês e leituras de portfólios. O Projeto Rumos Itaú Artes Visuais incentiva artistas emergentes, atuantes no Brasil, que realizem trabalhos com fotografia, escultura, objeto, pintura, gravura, instalação, vídeo instalação, site specific, intervenção, novas tecnologias e performance.

Com base nesse trabalho, o “Rumos Itaú Cultural” está promovendo um concurso cujo regulamento pode ser consultado também no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas. Os interessados podem se inscrever até o dia 15 de junho, pessoalmente, em São Paulo, ou pelos correios. O candidato deve enviar sua correspondência registrada e com aviso de recebimento, aos cuidados do Projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2005/2006, na Avenida Paulista 149, 6º Andar, Cep 01311000. As inscrições também podem ser feitas pela internet, no site www.itaucultural.org.br/rumos. São abertas a todos os artistas que tenham começado a produzir a partir de 1990. Não existe um critério de idade para a inscrição.

Os trabalhos serão julgados por uma comissão curatorial, formada por Luisa Duarte, Cristiana Tejo, Marisa Mokarzel, Lisette Lagnado (curadora e coordenadora), e Aracy Amaral (coordenadora do programa). Serão selecionados 60 artistas, que irão participar de uma exposição coletiva no Itaú Cultural, em São Paulo, organizada por Aracy Amaral. As quatro curadoras realizam exposições menores com um recorte curatorial próprio. Além da exposição coletiva em São Paulo, todos os 60 selecionados irão participar de ao menos uma destas exposições menores, a serem realizadas em outras capitais do país. Dentre os 60, quatro artistas serão contemplados com bolsas de estudo para residirem seis meses em escolas de arte fora do Brasil. Será publicado um catálogo com imagens, textos e verbetes.

* Outras informações falar com Eridan Leão (CCBM), pelos telefones 3690-7051 ou 3690-7052 ou acessar o site www.itaucultural.org.br/rumos