

Estado e gestão cultural no Brasil

FERNANDO COCCHIARALE
(Brasil).

Crítico de arte. Profesor de Estética del Departamento de Filosofía y del curso de Especialización en Historia del Arte y Arquitectura de Brasil. Es curador del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro desde el año 2000. Participó como curador-coordinador del programa "Rumos Itaú Cultural Artes Visuais", en las ediciones 1999-2000 y 2001-2002. Fue coordinador de artes visuales de Funarte entre 1991 y 1999. Es autor, con Anna Bella Geiger, del libro *Abstracionismo Geométrico e Informal* y de textos publicados en catálogos y revistas de arte.

As artes visuais vêm alcançando, progressivamente, nas últimas décadas, uma posição de destaque no conjunto das atividades culturais brasileiras. A diversidade e o alto nível de parte significativa da arte brasileira contemporânea podem ser aferidos, por exemplo, no crescente interesse que vêm elas despertando em alguns dos principais centros internacionais de arte. Parecem ter descoberto, enfim, nossa singular sintonia com as questões universais, relativizando a velha curiosidade em torno das manifestações exóticas de um suposto paraíso tropical.

Algumas de nossas tendências estéticas mais significativas mantiveram e mantêm estreita ligação com as manifestações culturais populares ou com traços específicos de uma região, conseguindo assimilá-la às questões mais universais da arte de nosso século. Por outro lado, a caracterização do chamado eixo Rio-São Paulo, enquanto reduto de todo o cosmopolitismo ou dos "modismos" internacionais no país, perde a cada dia sentido. A descentralização da produção visual contemporânea do país em relação a este eixo, vem se dando há pelo menos duas décadas. Cidades como Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Recife e Salvador, apenas para citar algumas das capitais mais populosas, viram nascer, muitas vezes ao lado de posições regionalistas fortemente enraizadas, núcleos de artistas cujas obras, embora singulares, buscam a contemporaneidade tal qual os do Rio de Janeiro e São Paulo (que possuem, aliás, ao lado de sua vocação cosmopolita, traços regionais fortíssimos, restritos, contudo, às identidades locais).

A diferenciação entre as esferas pública e privada não se deu no Brasil a partir da cidadania, tal como aconteceu nas colônias inglesas da América do Norte (isto é o dízimo protestante tinha por função não só a sobrevivência paroquial, mas também financiar escolas, hospitais e toda sorte de benefícios comunitários aspirados pela sociedade civil), mas a partir da projeção dos interesses específicos das elites na esfera pública. Embora em transformação acelerada nas últimas décadas pela pressão social e partidária, pela crítica de setores da produção intelectual e artística, a privatização da esfera pública se faz presente até hoje em muitas políticas do Estado brasileiro. Na área cultural ela se manifesta pela total omissão das classes dominantes, que esperam do Estado toda a responsabilidade financeira no fomento à produção artística.

Nossa origem histórica talvez tenha determinado que o Estado brasileiro, desde sua independência da metrópole portuguesa há quase dois séculos, buscasse uma integração com o mundo ocidental simbolicamente diversa da que fora estabelecida no passado colonial. Considerando, porém, nossa realidade, essa reversão só poderia frutificar, com alguma consistência, no campo simbólico. Quase duzentos anos de tenso esforço

para igualar-se aos padrões europeus, terminou resultando, não no sucesso dessa empresa imaginária, mas em um modo brasileiro de assimilar, recusar e sintetizar as influências internacionais (modelo que aparece, por exemplo, na Antropofagia Modernista de Oswald de Andrade). O fluxo do tempo tornou-se para nós um fator fundamental do abasileiramento de tudo o que vem de fora.

O entrecruzamento de aspectos específicos de nossa tradição visual com os da arte universal não deve ser confundido com a mera incorporação de modismos enxertados em nossa cultura, mas atribuído às características históricas que foram tecidas, fio a fio, desde o início do século XIX, quando da chegada da corte portuguesa ao Brasil.

A primeira iniciativa consistente do Estado nessa área remonta a 1816, época da vinda da Missão Artística Francesa, convidada por dom João VI, para a introdução no Brasil dos padrões visuais de Neoclassicismo. Segundo a lógica de uma monarquia deslocada nas Américas, era necessário atualizar a arte do novo reino em relação aos paradigmas acadêmicos então vigentes na Europa. Gerações de artistas locais foram sendo formadas, ao longo do Reinado, do Império e da velha República, em torno de um repertório técnico-profissional que manifestava, principalmente, esse desejo de inserção da cultura do país no panorama ocidental, em nível de igualdade. A Academia Imperial de Belas-Artes, fundada por Debret e, a partir de 1840, as Exposições Gerais de Belas Artes (que se transformaram ao longo do século XX em Salão Nacional de Belas Artes; Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951, e, finalmente no Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado entre 1975 e 1998) foram instrumentos estatais decisivos para a política das artes.

O começo da Arte Moderna no Brasil, no início do século passado, se deu de modo espontâneo, à margem do Estado, contra estas instituições. Foi, por isso mesmo, marcado não somente pelo confronto com as vertentes acadêmicas (apoiadas por estas instituições oficiais criadas pelo Regime Imperial), como pelas restrições à sua própria expansão impostas por uma realidade sócio-econômica paradoxal: se por um lado as grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro e São Paulo, viviam um cotidiano moderno, propiciado pela industrialização nascente, por outro, a articulação orgânica dessas metrópoles com uma economia então predominantemente agro-exportadora, socialmente retrógrada e da qual dependiam, conspirava

contra a implantação generalizada do capitalismo que nelas se anunciava.

Traçada com alguns fios de modernidade e as amarras de uma estrutura arcaica, essa contradição histórica já colocava para os intelectuais e artistas da época problemas urgentes, extra-artísticos, sobre os quais tinham que se pronunciar: qual a relação entre as questões universais nascidas no terreno moderno da cidade e as nacionais, germinadas há séculos no solo conservador do latifúndio e da monocultura? Como articulá-las em um projeto cultural moderno que criticando obstáculos sociais profundamente enraizados no passado mantivesse suas tradições?

Formuladas ao longo dos anos 20 e 30 por artistas e intelectuais de algumas das regiões mais importantes do país como o Distrito Federal (a cidade do Rio de Janeiro), São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco, por exemplo, estas questões resultaram em projetos de modernização cultural que, em alguma medida, expressavam as contradições entre as oligarquias regionais e dimensionavam o peso que investiam na disputa por sua hegemonia no quadro nacional.

Entretanto, nos últimos trinta anos, pelo menos, os diversos *modernismos* brasileiros vem sendo freqüentemente pensados apenas enquanto pálios apêndices do modernismo paulista, celebrado pela famosa Semana de Arte Moderna, realizada em 1922. Essa versão enfim vitoriosa não se deveu somente ao poder econômico e político de São Paulo, mas, sobretudo, a alguns acertos estratégicos e táticos, como o da criação de um marco simbólico (a *Semana*); ao conteúdo de suas propostas, cujo teor nacional permitiu a adesão de artistas de outras regiões brasileiras; e, posteriormente, a construção de uma historiografia produzida pelos intelectuais da Universidade de São Paulo.

Evidentemente não pretendemos minimizar a inegável qualidade artística e a contribuição de expoentes da Semana do porte de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Brecheret, Vicente do Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti e tantos mais, para a cultura brasileira. Trata-se de, ao largo da discussão estritamente estética, registrar a competência das elites e da intelectualidade do Estado de São Paulo (em vias de se tornar, já naquele tempo, o mais rico Estado do Brasil) em criar um consenso intelecto-cultural favorável ao seu projeto de hegemonia nacional.

A produção de um marco histórico como a *Semana de Arte Moderna*, realizada por iniciati-

va das elites paulistas, terminou por se transformar num divisor de águas de nossa vacilante modernidade: permitiu a fixação de um começo que não se deu (como pode sugerir a ocorrência de um evento tão bem designado) na Semana e que tampouco foi motivado apenas a pela vontade de ruptura com o passado, pois configurava, também, nas entrelinhas, uma recusa à hegemonia cultural naturalmente exercida pela então capital do país, o Rio de Janeiro.

Entretanto, a natureza conservadora das instituições artísticas Federais e estaduais deixou o Estado Brasileiro fora do longo processo de implantação da Arte Moderna, concluído com a difusão dos abstracionismos geométrico (concretismo e posteriormente o neoconcretismo) e informal, logo após o término da II Grande Guerra. Algumas instituições criadas por setores do empresariado paulista e carioca foram decisivas para este processo de modernização: a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, inaugurada em 1951 e até hoje a mostra de arte mais importante da América Latina, colocou pela primeira vez o artista, a crítica e o público brasileiros em contato direto, embora sazonal, com as principais tendências e obras da arte moderna internacional; a criação, no final dos anos 40, do Museu de Arte de São Paulo e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, marcos da sincronia definitiva da arte produzida no Brasil com a do exterior.

Não é de estranhar que a tão recente descoberta do vigor contemporâneo da arte brasileira por algumas instituições, públicas e privadas, do primeiro mundo, seja antes fruto de seu desconhecimento -deliberadamente cultivado, a respeito do que acontece em países como o nosso-, do que da efetiva constatação de um cosmopolitismo inesperado em relação à nossa tradição artística. A vitalidade da arte brasileira contemporânea, inversamente, reside na qualidade da obra de muitos artistas das três ou quatro últimas gerações, que construíram um solo de referências visuais ao qual as novas gerações podem se reportar de modo inteligível e sem qualquer receio: um passado moderno e contemporâneo que poucos países talvez possuam.

No momento em que o projeto multiculturalista, correspondente cultural do processo de globalização, permite a muitos teóricos dos países hegemônicos buscarem o sentido mais profundo da contribuição intelectual dos países periféricos, e não apenas seu rosto reduzido a um pastiche de tom folclorizado, esse quadro de referências históricas próprias pode explicar, em-

bora à revelia das hipóteses internacionais, as condições que emprestaram à arte contemporânea brasileira sua atual qualidade e autoconfiança, permitindo o súbito interesse internacional por vossa produção visual.

Se considerarmos, por outro lado, a qualidade e autoconfiança de nossa arte recente, veremos que sua reverberação no país (apesar do desconhecimento generalizado em história da arte que ainda nos caracteriza, sobretudo naquelas comunidades de forte apego regionalista ou mais afastadas das metrópoles), vem crescendo, significativamente, não estando mais restritas ao eixo Rio-São Paulo.

Além disso, as poucas instituições culturais brasileiras já dotadas de condições museológicas aceitáveis vêm recebendo, com frequência, mostras nacionais e internacionais, algumas delas de artistas contemporâneos, com forte afluxo de público, fato jamais visto no passado, evidenciando a intensificação do intercâmbio de informações do público brasileiro de vários estados com a diversidade de nossa produção artística, mas também com a de outros países.

A criação, nos últimos anos, de museus como o de Arte Contemporânea de Niterói (1996/prefeitura), de Arte Moderna Aloísio Magalhães, no Recife (1997/prefeitura), do Museu de Arte do Pará (MinC/governo estadual), do Novo Museu do Paraná (2002/estadual) de centros de arte como o Hélio Oiticica (prefeitura), no Rio de Janeiro, e a reestruturação, física e técnica, de museus como os de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Bahia e de São Paulo e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, revelam o despertar das mais diversas esferas das administrações pública e privada para a importância cultural do patrimônio artístico recente e de seu papel ímpar na formação do olhar do público. Cabe também lembrar que o Salão Nacional de Artes Plásticas, herdeiro das velhas Exposições Gerais de Belas Artes legadas pelo Império serviriam de exemplo para dezenas de mostras estaduais contemporâneas abertas aos artistas de todo o país.

O eixo das políticas desenvolvidas pelo Estado nas áreas de artes visuais deve, então, considerar, em primeira instância, o reconhecimento de tais características específicas da produção visual e promover a superação dos entraves decorrentes da ausência de um circuito de artes completo, em moldes similares aos dos países de que aspiramos nos aproximar.

É claro que não cabe ao Estado substituir a iniciativa privada, nem tampouco subsidiar os

risco inerentes à atuação empresarial no mercado de arte, hoje bastante concentrada na cidade de São Paulo. Pode, porém, compreendendo o papel vital e insubstituível do circuito de arte, atuar, de várias maneiras, na formação e ampliação do público, na imensa difusão e intercâmbio de informações, nacional e internacionalmente, na formação de recursos humanos e no apoio à infra-estrutura, que terminarão, futuramente, contribuindo para atualizar um potencial de consumo ainda sequer deflagrado. Daí decorre a imperiosa necessidade de profissionalização, ainda incipiente, de todas as atividades voltadas para esse objetivo: familiarizar e despertar o interesse do maior número de pessoas possível, em todas as regiões do país, pela produção visual moderna e contemporânea, por seu passado histórico e pela pluralidade das manifestações visuais brasileiras, universais e regionais.

Afora poucas iniciativas desarticuladas, somente a partir dos anos 70, quando a criação da Funarte (Fundação Nacional de Arte) hoje vinculada ao Ministério da Cultura, começou-se a esboçar uma política sistemática de superação dos impasses colocados à produção profissional de arte por nossa complexa realidade. Ao longo desses anos, ela foi submetida a transformações, algumas precipitadas, outras resultantes da intensa dinâmica do processo cultural brasileiro nesse final de século.

Nas esferas estaduais e municipais, o Programa Nacional de Apoio à cultura/Pronac e as demais leis de incentivo (ver anexo), tanto estaduais quanto municipais -ao estimularem a realização de eventos artísticos, publicações, a concessão de bolsas de estudo, a aquisição e doação de obras de arte aos acervos públicos-, vêm contribuindo de modo decisivo para a alteração desse quadro. A difusão cultural encontra hoje no Pronac um poderoso mecanismo que vem permitindo a instituições públicas e privadas, e também aos artistas e demais produtores culturais residentes no Brasil, multiplicar e viabilizar seus projetos.

Anexos

Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura):

Lei nº 9.313 de 23/12/91

Portaria 46, de 13/03/98

MP 2.228-1 de 06/09/01

- Utilizam a Lei Rouanet empresas que pagam Imposto de Renda (têm lucro) alto.
- Todos os projetos do I (exposições de arte) aprovados pelo MinC permitem dedução de 100% no Imposto de Renda.
- As empresas contribuintes podem destinar a projetos culturais aprovados até 4% de seu imposto devido.
- No caso de pessoa física, o limite para incentivo é de 6% do IR devido.
- Para um projeto aprovado pelo MinC se beneficiar da Lei Rouanet, deve-se captar pelo menos 20% de seu valor total.
- A captação deve ser feita no ano fiscal da aprovação, podendo ser prorrogada por mais um ano.
- A gerência desta lei é feita pelo MinC.

Lei Estadual de Incentivo à Cultura (Lei do ICMS)

Lei nº 1.954, de 26/01/92

Lei nº 3.555, de 27/04/01

Decreto nº 28.444, de 29/05/01

Resolução SEF nº 6.313, de 30/05/01

- Utilizam a Lei Estadual de Incentivo à Cultura empresas que pagam ICMS alto, como as que fabricam ou comercializam produtos.
- O número de projetos contemplados está condicionado à renúncia fiscal estipulada anualmente pelo Município, que fica entre 0,25% e 0,50% da arrecadação do ICMS do ano anterior. Para o ano de 2001, a renúncia foi de R\$ 20.000.000,00
- Os projetos classificados têm incentivo fiscal de 83,33% de seu total. O restante do projeto deve ser financiado com recursos próprios do patrocinador.
- O valor máximo do projeto cultural deve ser de R\$270 mil, sendo R\$225 mil dedutíveis e R\$45 mil na forma de recursos próprios do patrocinador (permitido o fornecimento de materiais e serviços ou o uso de outras leis de incentivo). Para produções audiovisuais, o limite é de R\$450 mil, sendo R\$375 mil dedutíveis.
- O patrocinador tem direito a deduzir até 4% do ICMS devido por mês, em eventos nacionais, e 1% em produções audiovisuais internacionais.
- O período de captação é de um ano, podendo ser prorrogado por mais um ano.
- A gerência desta Lei é feita pela Secretaria Estadual de Cultura.

A Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei do Imposto sobre Serviços - ISS):

Lei nº 1.940 de 31/12/92

Decreto nº 12.077 de 27/05/93

- Utilizam a Lei Municipal de Incentivo à Cultura empresas que pagam ISS alto, como bancos, administradoras de cartão de crédito, consultorias, auditorias e empresas de transporte.
- O número de projetos contemplados está condicionado à renúncia fiscal estipulada anualmente pelo Município. Para o ano de 2002, a renúncia de ISS foi de R\$ 8.900.000,00.
- Os projetos classificados têm incentivo fiscal de 50% ou 75% de seu total, de acordo com sua classificação (normais ou especiais). O restante do projeto deve ser financiado pelo produtor cultural ou pode se beneficiar de outro incentivo, como a Lei Rouanet.
- Existe um limite, definido ano a ano, do valor máximo destinado a um projeto via ISS. No ano de 2001, o teto de incentivo do ISS era de R\$192mil para todos os projetos com custo maior do que R\$250 mil.

- O patrocinador tem direito a deduzir até 20% do ISS devido por mês, devendo o valor destinado ao projeto ser descontado em até 6 meses.
- O período de captação é de um ano, podendo ser prorrogado por mais um ano.
- Durante o biênio 2003/2004 somente serão contemplados projetos de áudio-visual.
- A gerência desta Lei é feita pelo Rioarte.

Fundo Nacional de Cultura (FNC):

- O Ministério da Cultura estabelece convênios para a execução de projetos culturais, a fim de recuperar/conservar o patrimônio histórico e artístico nacional
- O apoio do FNC é efetuado a fundo perdido sob a forma de subvenções, auxílios ou contribuições.
- É exigida pelo Ministério da Cultura a co-participação da instituição requerente no projeto, equivalente a 25% do valor necessário para o financiamento.
- Os proponentes podem comprometer-se a assumir as despesas de manutenção administrativa e de pessoal vinculadas à execução do projeto, como forma de co-participação
- O prazo final para apresentação de projetos ao FNC é: no dia 31 de maio, para os projetos com cronograma para o segundo semestre do mesmo ano; no dia 30 de setembro, para os projetos com cronograma para o primeiro semestre do ano seguinte.