

Em torno da ordem: arte e instituições no Brasil de agora

About order: art and institutions in Brazil, today

Clarissa Diniz

 0000-0002-2661-8402

Em 2017 e 2018, uma sequência de boicotes e censuras a exposições e ações artísticas marcou o campo institucional da arte no Brasil. Culminando com o fechamento da mostra *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2017) pela própria instituição que a realizara; esse conjunto de ataques à liberdade de expressão incluiu perseguições a artistas, manifestações, *fakenews* e processos jurídicos que, em alguns casos, ainda hoje se arrastam. Sem coincidência, a esse período de escancarada censura seguiram-se as eleições presidenciais e o encaminhamento da macropolítica brasileira na direção de uma extrema-direita de caráter populista, cujas ações perversamente têm se lançado sobre a educação e a cultura; entre muitos outros cortes e desmontes, o Ministério da Cultura foi extinto.

Diante desses movimentos arditos, algumas das mais tradicionais instituições de arte brasileiras se sentiram numa corda bamba quando, diante de uma pequena – mas barulhenta e persecutória – parcela de seus públicos e da mídia indignada com suas programações, viram seus patrocinadores reticentes enquanto eram vitimadas, por outro lado, pelo desmonte dos financiamentos públicos para a cultura. A agenda de valores que conduziu o debate político das últimas eleições igualmente orientou as instituições de arte do Brasil: enquanto algumas parecem ter fincado o pé na contramão do conservadorismo do país, outras a ele sucumbiram.

Quando, por exemplo, o então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, veio a público para “vetar” (por meio de um vídeo¹ repleto de cinismo postado em suas redes sociais) a iniciativa do Museu de Arte do Rio (MAR) de reabrir o *Queermuseu...* na capital carioca, esse museu, um equipamento do município,

¹ Vídeo disponível em <https://www.facebook.com/marcelocrivella/videos/1606673966022514/>.

acatou a proibição, obedecendo à ordem do prefeito. Por outro lado, mediante uma mobilização via *crowdfunding*, outra instituição carioca, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), reabriu a mostra. Já carente de aporte do governo do Estado diante de uma crise político-econômica que o levou à falência, a estadual Escola experimentou, do ponto de vista de suas formas de financiamento – que forçosamente não poderiam depender dos inexistentes recursos públicos –, o que poderia significar ser uma “escola livre”. Capitalizando o debate público que então se formou em torno de *Queermuseu...*, a EAV tem buscado reestruturar sua gestão para diversificar suas fontes de recursos e, assim, pretensamente autonomizar-se em termos políticos.



Figura 1
Escultura de Amilcar de Castro
Foto: Clarissa Diniz

Assim é que, a despeito do aprofundamento, da ampliação e do fortalecimento que as políticas públicas para a cultura encontraram nas duas últimas décadas, o campo da arte do país se vê amputado nos direitos que conquistara, os quais passaram a ser apontados como privilégios por representantes políticos racistas, sexistas e classistas. Se a crítica ao modo como essas políticas vinham se dando está estruturada numa estreita visão economicista da cultura – do que é sintoma o fato de que tanto o extinto Ministério da Cultura quanto Secretarias de Cultura espalhadas pelo país estejam se orientando para ideias de “economia criativa” –, ela também vem gerando uma clara precarização do campo da cultura, como demonstram os cortes de equipes, o desmanche das condições trabalhistas na cultura, os radicais cortes orçamentários das instituições, a descontinuação de projetos de pesquisa ou os 7% de museus do país atualmente fechados – alguns deles por motivos assombrosamente criminosos, como foi o caso do incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro, um dos maiores acervos do mundo.

Nesse cenário de rarefação do financiamento público, mesmo algumas das mais estáveis instituições do país já encaram, diariamente, o risco de ter que fechar suas portas, por exemplo o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu AfroBrasil, a Bienal do Mercosul, o Museu de Arte Moderna da Bahia, o Museu de Arte da Pampulha, a Fundação Iberê Camargo, o Instituto Inhotim. Muitas tornaram suas atuações menos ambiciosas, como é o caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Pinacoteca de São Paulo e do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (deste último deve-se ressaltar, contudo, a criação da Escola Porto Iracema das Artes, cujos programas de formação de artistas e outros profissionais das artes é absolutamente singular). Outras – como a Fundação Joaquim Nabuco, o Instituto Tomie Ohtake, o Museu de Arte do Rio, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói e o Museu de Arte de São Paulo (Masp) –, a despeito de encarar questões desafiadoras como a democracia ou o racismo, o têm feito com cautela ao equilibrar-se na difícil negociação entre governos autoritários, o patrimonialismo brasileiro (expresso por meio do monopólio, em coleções privadas, de grande parte de nossa história da arte, bem como pela dependência de nossas instituições públicas desses mesmos mecenas: tanto para a formação de suas coleções quanto, por meio de leis de renúncia e isenção fiscal, para sua manutenção) e as políticas identitárias que, para lá de urgentes,

têm pautado uma agenda social de absoluta relevância para a cultura brasileira. Em especial, o Masp – renascido do ostracismo em que se encontrava – tem perpetrado um projeto de museu que se faz publicamente por meio de seminários, publicações, exposições e aquisições de acervo que contemplam mergulhos monográficos ao passo que também se dão na articulação de hipóteses histórico-curatoriais operando em ambiciosas exposições coletivas de caráter transversal, adensando, por sua vez, o debate crítico e advertindo seus públicos da importância de revisar as construções coloniais das histórias.

Diante dessas instabilidades há, ainda, um movimento que é estética, social, moral e politicamente bastante claro: uma espécie de “retorno à ordem” capitaneado por diversas instituições, do que é emblemática a Fundação Bienal de São Paulo, cuja escapista 33ª edição deliberadamente virou as costas para o país (e o mundo) em chamas em prol de um elogio às dimensões formal e socialmente conservadoras da arte.² Por sua vez, o ainda lacônico projeto da 34ª Bienal, sob a curadoria geral de Jacopo Crivelli Visconti, já afirma que irá “oferecer alternativas ao antagonismo exacerbado que tem caracterizado a arena política e social dos últimos anos” por meio de ideias como “resiliência, reinvenção, repetição, tradução e opacidade”,³ e gestos como uma grande articulação que engajará dezenas de outras instituições paulistas com a edição de 2020 da Bienal de São Paulo. Como a estratégica ênfase nas instituições em detrimento da prática artística irá operar nesse movimento de retorno à ordem é aspecto a ser observado.

Diante desse contexto de ordenamento, engessamento e/ou acovardamento de parte significativa das instituições do país, saltam aos olhos aquelas exceções que, talvez porque gozem e/ou inventem formas de constituir uma relativa (quase sempre instável, quando não precária) “autonomia” perante as formas tradicionais de financiamento da cultura no Brasil, têm conseguido sustentar políticas curatoriais e educacionais produtoras de resistência ao achatamento e ao obscurantismo que se querem reinantes no país, como o complexo do Sesc São Paulo. Contradizendo parte da agenda política da

² Para leitura mais aprofundada sobre a 33ª Bienal de São Paulo, ver <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/download/4088/3947>.

³ Disponível em <http://bienal.org.br/post/6994>.

indústria e do comércio da qual é devedor – o que tem implicado perseguições por parte do governo federal –, o Sesc São Paulo, além da programação que propõe, tem enfatizado processos educacionais e abraçado iniciativas radicais, coletivas e até contra-hegemônicas, emprestando-lhes estrutura e visibilidade. Índice desse movimento é a próxima Frestas – Trienal de Artes, cuja curadoria de Diane Lima, Beatriz Lemos e Thiago de Paula Souza, todos negros, intenciona problematizar, a partir de uma relação com as memórias, as comunidades e os interesses da cidade de Sorocaba (onde acontece a Trienal), a tradição colonialista de eventos de arte dessa natureza.

Outra notável exceção é a Casa do Povo, uma associação fundada por judias e judeus progressistas na capital paulista nos últimos anos da década de 1940, mesmo período em que estavam se formando o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo. Fazendo jus à sua história antifascista, a iniciativa tem tido presença cada vez mais forte no bairro do Bom Retiro, na cidade e no país. Experimentando modos diversos de trabalho e de programação, na última década a Casa do Povo vem articulando inúmeras coletividades – o assim chamado povo da casa – que fazem, do lugar, um espaço de memória e luta, cotidianamente inventando e negociando formas de coexistência e colaboração. Desafio que tem sido também o território de ação de outros espaços independentes do país – como o Solar dos Abacaxis, a Despina, o CAPACETE, A Pilastra, a MauMau, o Memorial Meyer Filho, o CAMPO, o Salão das Ilusões – e de iniciativas que entrecruzam lutas e grupos sociais distintos, experimentando formas de colaboração entre diferenças, como o Acervo da Laje, o Museu das Remoções, o Museu da Maré, a Ocupação 9 de Julho ou a Lanchonete<>Lanchonete.

Assim como a força e o alcance dessas coletividades contradizem a sensação de impotência que se faz presente no atual contexto político do Brasil, outro fenômeno aponta para a complexidade das contradições em curso. Trata-se da expansão do território do patronato, até o momento protagonizado por iniciativas como o Instituto Itaú Cultural (o maior captador, via leis de renúncia fiscal, do campo das artes visuais do Brasil), o Instituto Moreira Salles e o Instituto Inhotim. Enquanto museus e outras instituições culturais mantidas pelo poder público encaram enormes dificuldades financeiras, é evidente o crescimento e o surgimento de instituições privadas fundadas por colecionadores, numa clara renovação da força do patronato cultural: Fundação Edson Queiroz, Instituto

Paulo e Silvio Frota, Usina de Arte, Fundação Marcos Amaro, Instituto InclusArtiz, Instituto Casa Roberto Marinho, Instituto PIPA, Instituto Vassouras Cultural. Ao passo que o mercado de arte e as políticas de formação de acervo das instituições públicas do país continuam umbilicalmente atrelados ao colecionismo privado, a emergência desses projetos parece refundar a dimensão pública desse capital, sublinhando a força histórica do patrimonialismo e as disputas simbólicas entre velhas e novas elites do país, nas quais a arte e suas alianças canônicas ocupam, há muito, lugar cativo.

Demonstram-se aliadas à arte brasileira também instâncias de diplomacia cultural de outros países – em especial, o alemão Instituto Goethe e a suíça Fundação Pro Helvetia –, que têm investido em projetos experimentais de artistas interessados em diálogos interculturais. Enquanto instituições como o Centro Cultural do Banco do Brasil ou produtoras como a Magnetoscópio concentram-se na produção de exposições *blockbusters* de artistas estrangeiros no Brasil, essas instâncias diplomáticas têm atuado de modo significativamente distinto, viabilizando obras, eventos, residências e publicações em parceria com instituições de países diversos: políticas que fomentam a circulação internacional de parte da produção artística brasileira, fomentando, em contrapartida, relações bilaterais entre artistas, curadores e instituições dos países envolvidos nesses intercâmbios. O debate em torno da atualização do colonialismo e dos riscos de extrativismo cultural dessas práticas (como, igualmente, poder-se-ia pensar sobre as duas décadas de atuação do CAPACETE, que viabilizou a centenas de artistas estrangeiros produzir, consumir e traficar imaginários sobre o Brasil) parece ‘pormenorizado’ diante do trágico contexto de perseguição, censura e extinção de políticas públicas de fomento à produção artística nacional, do que é uma evidência a tendente ao zero atuação da Funarte, uma outrora histórica agência de fomento do já extinto Ministério da Cultura.

A legitimidade do que deve ser considerado questões maiores ou menores nesse processo de disputas e de alianças em torno da arte no Brasil está, todavia, em franco debate. Se os conflitos políticos (e estéticos) recentemente experimentados parecem contraproducentes para alguns – e, por isso, demandariam alianças urgentes capazes de contornar, resolver ou os abafar –, para outros, esse momento movediço parece oportuno por sua capacidade de precipitar rupturas com a histórica preservação dos privilégios de uns em detrimento dos

direitos de todos; nesse sentido, os conflitos deveriam ser sustentados e mesmo acentuados. Entre desejos de manutenção ou de retorno à ordem, muitos querem salvar a arte e suas instituições do reacionarismo em voga no país. Por sua vez, interessados na desordem que antecede a criação de novas ordens, outros têm encarado esse contexto de vulnerabilidade política como uma possibilidade de implodir a arte e suas instituições naquilo que possuem de mais conservador, elitista, sexista e classista – ainda que, nesse processo, estejamos todos arriscando até os direitos que supúnhamos já adquiridos, quando não garantidos. Ou, em outra perspectiva, justamente porque, para muitos, esses direitos nem sequer um dia existiram.

Clarissa Diniz é doutoranda em antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/IFCS/UFRJ), curadora e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, foi editora da *Tatui*, revista de crítica de arte, e, entre 2013 e 2018, gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio (MAR). Entre seus ensaios recentes estão “Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas contra o ‘produzir ou morrer’” (2020), “Destriunfar” (2019) e “Tudo – ainda – está em seu lugar” (2018).

Como citar:

DINIZ, Clarissa. Em torno da ordem: arte e instituições no Brasil de agora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 430-436, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.24>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>