

Museus, ingerência privada e o arremedo brasileiro do neoliberalismo

Antonio Motta

Eduardo Sarmiento

Mudanças recentes na esfera pública brasileira têm apontado para um esforço instrumental que, de certo modo, altera as maneiras como as artes, os museus e suas comunidades se reorganizam e são administradas. Sob o corolário da produtividade econômica e da competitividade temos presenciado o esvaziamento e desmonte de órgãos estatais, especialmente federais. Há também uma ênfase crescente na cidadania baseada na perspicácia dos negócios, na meritocracia, na competência individual, no empreendedorismo e autodeterminação do sujeito como bases preceituais de um novo modelo de organização social em curso.

É neste cenário que as políticas culturais, direcionadas aos museus como também aos patrimônios culturais, têm sido drasticamente impactadas. Recentemente, elas assumiram novos contornos e enquadramentos ideológicos, que indicam a assunção de novas sensibilidades e ações, geralmente influenciados por modelos governamentais então alinhados a fluxos de capitais e mercados financeiros globais. No caso brasileiro, observa-se desdobramentos complexos, sobretudo com o processo de desregulamentação do Estado e do crescente autoritarismo político, moral e social, reforçados por uma agenda neoconservadora que tem afetado e comprometido, entre outros, os direitos fundamentais e desvalorizado a diversidade cultural. Geralmente tais ações têm convergido para uma agenda política lesa-civilização preconizada pelo atual governo e que tem impactado diretamente o campo da cultura¹.

1 Sobre o assunto, ver “Quem tem medo dos antropólogo(a)s? Dilemas e desafios para a produção e práticas científicas”, in: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 61, n. 1, p. 9–32, 2018. “Brazilian Anthropology in times of intolerance: The challenges of confronting neoconservatism”, in: Machado, L.; Motta, A. *Vibrant*, v. 16, p. 01–19, 2019.

Quando pensamos na esfera pública da cultura, referimo-nos a um conjunto de interesses pactuados entre o Estado e a sociedade civil organizada, a partir do qual práticas e produções discursivas a respeito da cultura enquanto direito e cidadania são construídas, negociadas e legitimadas por diferentes atores e agentes sociais. Nesta direção, se poderia afirmar que tal esfera não pode prescindir de políticas públicas enquanto instrumento normativo e regulado pelo Estado. Somente através de sua intercessão, juntamente com a sociedade civil organizada, em prol da garantia de direitos, é que são criadas condições necessárias de proteção e incentivos culturais, especialmente no que diz respeito aos patrimônios culturais e museus (MOTTA, 2018d)

Sob a ingerência neoliberal, orientada pela lógica das *commodities* no âmbito da cultura e assumida ideologicamente pelo Estado brasileiro, observa-se, paradoxalmente, reiterados ataques a iniciativas consideradas anteriormente como liberais, a exemplo das leis de incentivo à cultura. Somam-se a esse tipo de desinvestimento, atrasos nas aprovações e não aprovações de projetos, alguns já confirmados com patrocinadores, agravando-se ainda mais com a paralisação econômica causada pela pandemia e ausências de propostas para esse setor, o que comumente os produtores culturais têm chamado de “apagão cultural”².

Tal processo de reestruturação do Estado e seus novos aparelhamentos institucionais trazem para a esfera pública da cultura ações que facilitam a instauração de uma nova ordem discursiva e que tem produzido ressonâncias sociais, econômicas e políticas. Nesta perspectiva de ação, gerenciar a cultura como mercado tem sido uma das principais tendências na atual

2 Não bastassem estes entraves, no início de março de 2021, o Governo Federal, por meio da Secretaria Especial de Cultura, publicou, no Diário Oficial da União, uma portaria de nº 124 que, utilizando-se do filtro ideológico contrário às medidas de distanciamento social, a exemplo dos *lockdowns* promovidos pelos governadores, determinou que só iria analisar propostas de projetos de cultura presenciais, “em que não haja restrição de circulação, toque de recolher, lockdown ou outras ações que impeçam a realização do projeto”.

conjuntura política do país. Com efeito, as técnicas governamentais neoliberais, recentemente implantadas, têm permitido a implantação de um novo modelo de governança³ para as políticas culturais (ou de sua ausência), alterando sensivelmente a percepção que seus gestores tinham sobre o campo das artes e dos museus, que atualmente passam a funcionar não apenas como atrativos de consumo, como também, em alguns casos, tecnologias morais e reformatórias, agindo ideologicamente para a implantação de práticas comportamentais e mudanças de condutas (CAMERON, 2007).

A partir destas questões, busca-se problematizar e discutir algumas transformações em curso, discutindo, de forma crítica, os efeitos e impactos sobre os museus, levando-se em conta a descontinuidade e ausência de políticas culturais, assim como a transferência de responsabilidade para a iniciativa privada no âmbito da gestão cultural⁴, tendo como ponto de inflexão os museus de arte.

O COLAPSO DA CULTURA

Ao contrário de outras experiências internacionais, o campo museal no Brasil esteve quase sempre atrelado à ingerência de políticas tuteladas pelo Estado, dificilmente encampada, na mesma proporção, pela iniciativa privada. Mas, se por um lado a interferência de setores privados, como veremos a seguir, tem se manifestado de forma ineficiente; por outro lado, o controle do Estado também não tem sido capaz de gerar respostas ou

3 Em sentido amplo, governança refere-se aos diferentes mecanismos empregados para conferir ordem à população de atores, por adaptação, negociação, ordem e obediência; em sentido estrito, governança refere-se às diferentes formas de ação resoluta voltada a preocupações coletivas (MAYNTZ, 2009, p. 8 *apud* AMOS, 2010). Assim, é possível pensar a sociedade como “um organismo governável, mutável, disciplinável e organizável, base para pensar no Estado como uma espécie de união de administração ou, como o termo em alemão indica, como uma *Zweckgemeinschaft*” (AMOS, 2010, p. 28).

4 A gestão pressupõe procedimentos administrativos e operacionais para a gerência de processos, implicando na formulação dos planos, mas também dos conceitos que os norteiam. Envolve, desse modo, as dimensões sociais e políticas da gestão pública e os resultados dependem da forma pela qual o governo exerce o seu poder.

propor alternativas às demandas sociais e institucionais, especialmente na atual conjuntura política.

Não foram poucos os momentos da vida política do país em que as políticas culturais estiveram frequentemente associadas a projetos políticos específicos, alinhadas a posições ideológico-partidárias. Convém notar que somente em algumas exceções da vida pública se pôde experimentar uma política de Estado que pretendeu ser mais sistêmica e voltada para a inclusão e participação democrática da população (MOTTA, 2018d.). Entretanto, ao longo do tempo, mudanças de governos e descomprometimento com a continuidade de políticas anteriores vêm interferindo nos processos de gestão pública da cultura, ocasionando instabilidade e impactos os mais diversos.

Isto ficou mais evidenciado depois da recente disrupção da institucionalidade democrática no Brasil. O processo de desmonte no campo da gestão pública da cultura se acelerou vertiginosamente e suas políticas culturais passaram a ter um papel secundário ou até mesmo inexistente. É importante observar que as políticas do atual governo têm se revelado cada vez mais tendenciosas, marcadas não apenas pela desarticulação das políticas culturais, até então vigentes, como também pelo aparelhamento das instituições culturais visando reconfigurá-las segundo os moldes ideológicos adotados, na maioria das vezes baseados no autoritarismo, no neoconservadorismo, reagentes a todos os avanços anteriores, o que tem afetado praticamente todas as instituições culturais do país.

Além deste processo de desmonte generalizado da cultura, o atual governo se rendeu aos interesses do mercado, abdicando da responsabilidade e protagonismo de políticas públicas de cultura, preferindo, assim, transferir sua gerência e controle para o capital financeiro privado. Há de se considerar também que o atual modelo de gestão cultural, atrelada a uma prática neoliberal, não tem nenhum interesse por ganhos sociais da população, especialmente por uma política cultural inclusiva e reparatória, como a que chegamos a conhecer durante o curto período de 2003 a 2016. Além da patrulha ideológica e da censura, a gestão cultural em curso tem se assemelhado, cada vez mais, ao modelo das organizações empresariais com fins

lucrativos, fazendo com que a cultura seja administrada como um negócio. Basta lembrar a polêmica mais recente envolvendo o Ministério da Economia que resolveu pôr à venda um conjunto de edificações públicas, alguns de valores históricos reconhecidos, a exemplo do Palácio Gustavo Capane-ma, no Rio de Janeiro. Convém lembrar que esse ícone da arquitetura moderna no país foi tombado pelo IPHAN em 1948 e posteriormente indicado pelo Brasil ao reconhecimento como Patrimônio Mundial pela UNESCO.

Embora incomparável com qualquer outra experiência já implantada no país – devido ao impacto nefasto que tem produzido – não se deve esquecer que esse modelo de gestão de políticas culturais, que ora presenciamos e de forma muito mais radical do que no passado, já havia sido ensaiado no Brasil desde o início dos anos 1990, durante o governo Collor de Mello, como tentativa de implantação de uma ainda incipiente política neoliberal, que reduziu a atuação do Estado no campo da cultura, inclusive com a extinção do Ministério da Cultura, criado em 1985.

Mas foi somente com a consolidação do projeto neoliberal, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso e do então ministro Francisco Weffort, que a cultura passou a ser explicitamente orientada por uma economia de mercado, tornando-se um “bom negócio”, conforme foi amplamente incentivada à época pela chamada Economia da Cultura e/ou de sua versão neoliberal mais instrumental: a Economia Criativa, com chancela do MinC e estimulada como política de Estado, tendo sido disseminada por meio de manuais editados e distribuídos por órgãos do Governo, como também por meio de editais.

Entre os técnicos em avaliação de políticas culturais e especialistas, a exemplo de Antônio Albino Rubim, Lia Calabria, Isaura Botelho e outros, tornou-se lugar-comum afirmar que o ápice dessa celebrada união entre cultura e empresa privada no Brasil teria sido selada e fortalecida oficialmente pela chamada lei de incentivo à cultura, também conhecida como Lei Rouanet, de 1991⁵. Segundo esse tipo de compreensão as leis de incenti-

5 Ver RUBIM, A. Albino C. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”. In: RUBIM, A. Albino. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

vo à cultura acabariam ocupando o lugar das políticas culturais e, portanto, delegando à iniciativa privada a prerrogativa de organização do campo da cultura.

Visto desse ângulo, se poderia inferir que o Estado perderia pouco a pouco sua capacidade e poder de fomento e deliberação no campo da gestão pública da cultura para assumir uma posição defensiva e passiva, através da qual apenas se ocuparia em regular e fiscalizar a isenção fiscal de empresas que investissem e apoiassem projetos culturais através do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).

Um das críticas mais recorrentes é que embora os recursos destinados aos financiamentos de projetos fossem oriundos de fundos públicos, o poder de decisão sobre as escolhas de atividades culturais a serem apoiadas ficaria a critério das decisões das empresas, não refletindo necessariamente os anseios e demandas da sociedade civil. Além disso, havia claramente uma concentração de recursos nas regiões mais ricas do país, em função da centralização de empresas financiadoras, refletindo igualmente as desigualdades regionais.

Próxima a essa linha de raciocínio, Regina Abreu, no artigo intitulado *A cultura do mecenato no Brasil: uma utopia possível?* publicado em 2010, empreende uma acurada análise sobre o papel do Estado na área da cultura, tendo como ponto de inflexão crítico a autorregulamentação do mercado e a ausência do apoio governamental na gestão das políticas culturais⁶.

Observa Regina Abreu que, com a implantação do PRONAC, se legitimou na área da cultura a chamada “política de parceria” e não uma “cultura de mecenato”, então firmada entre o Estado e empresas privadas, tendo como mediador os produtores culturais (ABREU, 2010, p. 183). Dessa triangulação nem sempre feliz resultou com muita frequência relações assimétricas entre proponentes e supostamente beneficiários dos projetos apresentados. Isto porque as empresas financiadoras praticamente ditavam os critérios

6 ABREU, Regina. “A cultura do mecenato no Brasil: uma utopia possível?”. In: NASCIMENTO JUNIOR, José (org.) *Economia de Museus*. Brasília: MinC/IBRAM, 2010. p. 163-201.

de suas escolhas, seja canalizando recursos de isenção fiscal para um instituto cultural, pertencente à própria empresa, a exemplo do Itaú Cultural, do Unibanco, do CCBB, do Santander, da Vale, da Fundação Roberto Marinho, entre tantas outras; seja ainda porque alocavam recursos para projetos que pudessem reverter e agregar valor de marketing à própria empresa, ignorando, assim, a existência de outros projetos culturais relevantes por considerarem de menor visibilidade para seus intentos de autopromoção da empresa.

Além disso, a parte mais frágil acabou ficando vulnerável, pois suas demandas raramente conseguiram captar recursos de financiamento das empresas, particularmente os setores menos “prestigiados”, ligados à cultura popular, patrimônio imaterial e museus comunitários. Neste sentido, várias críticas podem ser feitas ao Programa Nacional de Apoio à Cultura, especialmente por seu caráter elitista, voltado à cultura hegemônica e sobretudo de entretenimento, trazendo pouco benefício e inclusão social para populações carentes, mesmo depois do Pronac ter passado por revisões recentes quanto à sua regulamentação.

A inferência de Regina Abreu, a partir de uma pesquisa por ela realizada sobre a atuação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso, não parece divergir substancialmente do que se pôde também constatar através de uma outra pesquisa realizada durante o período subsequente, mais precisamente nos anos de 2011 a 2015⁷. Este outro contexto do PRONAC foi particularmente marcado no plano da gestão cultural por um modelo de política pública mais democrático e participativo. Porém, a despeito dos esforços de consolidação de uma política cultural de Estado e não apenas de Governo, como ocorreu durante a gestão do Ministro Gil, as relações entre Estado e Mercado conti-

7 Ver MOTTA, A.; OLIVEIRA, L. Políticas da cultura na cena pública: patrimônio, museus e o direito à diferença. In: SOUZA LIMA, A. C.; BELTRÃO, J. F.; LOBO, A.; CASTILHO, S.; LACERDA, P.; OSÓRIO, P. (org.). *A antropologia e a esfera pública no Brasil: perspectivas e prospectivas sobre a Associação Brasileira de Antropologia no seu 60º aniversário*. Rio de Janeiro; Brasília: E-papers/Associação Brasileira de Antropologia, 2018i. p. 467-492.

nuaram, contudo, a produzir efeitos contraditórios no campo do financiamento cultural.

No que diz respeito ao patrimônio e museus essas assimetrias se evidenciaram não apenas no âmbito do PRONAC, mas também no IPHAN. No campo do patrimônio cultural, com é sabido, a parte mais frágil incide sobre o imaterial, ou seja, a área mais sensível aos antropólogos e antropólogas. O carro-chefe do Iphan, o Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (Depan), que se ocupa da gerência de programas e projetos nas áreas de conservação e gestão de bens culturais de natureza material, detinha para a execução de suas ações mais de 80% dos recursos financeiros gerais destinados ao Iphan; ao passo que o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) se limitava a aplicar o montante restante na promoção do patrimônio imaterial, complementando seu orçamento com recursos provenientes do Fundo Nacional de Cultura (FNC) através da proposição de editais em sua área de atuação⁸.

Ainda hoje é incontestável a predominância do material sobre o imaterial em proporções de recursos financeiros aportados, tornando-se mais explícita em 2013, quando o Iphan integrou sua estrutura administrativa à Diretoria do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC)/Cidades Históricas, tendo sido aquinhoadado com uma generosa dotação orçamentaria na base de 1,6 bilhões, destinada ao restauro de bens históricos e sítios urbanos considerados de memória em 44 cidades de 20 estados da federação. Essa ação beneficiava apenas a conhecida modalidade da “pedra e cal”, não produzindo impacto no patrimônio imaterial e suas expressões culturais (MOTTA, 2019).

Convém notar que o desequilíbrio entre o patrimônio material e o imaterial em termos de dotação orçamentaria se manifestou com bem maior evidência na Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), que se encarrega

8 MOTTA, A. Direitos culturais e ações museais. In: GONÇALVES, R. S.; VASSALLO, S. P. (org.). *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019e. p. 268-261.

da avaliação dos projetos encaminhados ao extinto Ministério da Cultura com vistas à obtenção de apoio pelo mecanismo de renúncia fiscal, previsto na chamada Lei Rouanet. Durante a realização da pesquisa aqui referida se pôde constatar que no segmento do patrimônio cultural da CNIC – no qual tanto o Iphan quanto o Ibram se encontravam devidamente representados –, a grande maioria dos projetos enviados e aprovados com Pronac, então habilitados para captarem recursos financeiros no setor privado, estavam ligados ao patrimônio material edificado, com foco na restauração e conservação de bens de reconhecido valor histórico e uma ínfimo percentual de projetos relacionado a patrimônio imaterial e museus comunitários, que mesmo aprovados não conseguiram captar recursos (MOTTA; OLIVEIRA, 2018).

Outro recorte possível para validar essa questão é o investimento realizado no contexto dos megaeventos esportivos⁹, a exemplo da Copa do Mundo e das Olimpíadas, ocorridos entre 2013 e 2016. Contando com projetos de forte apelo simbólico, vimos surgir grandes museus, a exemplo do Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR-RJ e do Museu do Amanhã-RJ, no ambiente denominado como “Porto Maravilha”¹⁰ que, como principal expressão de

9 Estes grandes projetos de megaeventos prometem, normalmente, legados que são promissores para o desenvolvimento urbano. No entanto, no contexto brasileiro, vimos, na verdade, um processo de socialização dos custos e a privatização dos benefícios. Apenas no Rio de Janeiro, o gasto total com os jogos foi de R\$ 39 bilhões. A retórica da requalificação das cidades ou, especificamente, dos museus a partir de sua inserção nos roteiros turísticos não se sustentou. Por exemplo, a Vila Olímpica, no Rio de Janeiro, atualmente tem apenas um terço de ocupação. O Parque Olímpico está praticamente abandonado.

10 Trata-se de um projeto de revitalização da Região Portuária do município do Rio de Janeiro, considerado a maior Parceria Público-Privada (PPP) já existente no país, feita entre a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CEDURP), uma pessoa jurídica do município, e a Concessionária Porto Novo, formada pelas construtoras OAS, Norberto Odebrecht Brasil e Christiani-Nielsen Engenharia Ltda. Este investimento, realizado por empresas privadas em grandes negócios em regiões centrais, reafirma apenas uma tendência global que transforma as cidades em atrativos financeiros e turísticos, com o ônus da privatização do espaço público. Abrangendo uma área de aproximadamente milhões de metros quadrados, o Porto Maravilha, inclusive, sofreu diversas denúncias de irregularidades e violações em meio à execução das obras, sobretudo relacionadas às remoções e à expulsão da população pobre.

investimentos de “requalificação urbana”, inaugurou uma série de projetos e obras na Zona Portuária no centro da cidade. Atrelando-se à justificativa da realização dos grandes eventos esportivos, para se ter uma ideia, o MAR-RJ, inaugurado em 2013, custou cerca de R\$ 79 milhões – dos quais 14 milhões vieram do Programa Nacional de Apoio à Cultura, Pronac – e o Museu do Amanhã custou cerca de R\$ 215 milhões para sua construção.

Quando chamamos a atenção para essas desproporcionalidades em termos de distribuição de recursos é porque o modelo de política aqui analisado privilegiou determinados tipos de atividades culturais em detrimento de outras que pudessem traduzir prioridades e interesses que se esperam de uma política pública mais comprometida e gestada pelo Estado. A despeito das críticas que possam ser feitas a conjunção entre cultura e empresa privada no Brasil é importante, contudo, ressaltar a importância do Ministério da Cultura durante a gestão do ministro Gil que assegurou direitos culturais conforme os preceitos da Constituição Cidadã. Pela primeira vez a cultura se tornou uma prioridade pública dentro da agenda política do Estado e não apenas um mero apetrecho ornamental. Foi neste período que se fortaleceu e ganhou potencia um tripé formado pelo Sistema Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Informações Culturais. Foi também no mesmo contexto, de plena construção democrática, que os povos indígenas, quilombolas e outras minorias passaram a criar seus próprios museus e garantirem o reconhecimento de suas tradições como patrimônio cultural, muitas vezes solicitando ao Iphan a abertura de inventários participativos e registros de seus bens culturais (MOTTA, 2019).

Do mesmo modo que não se deve minimizar o papel desempenhado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), criado em 2009 e extinto em outubro de 2018, tendo sido o principal responsável pela implantação de uma política voltada para instituições museais integrantes do sistema nacional de museus. Entre suas várias ações, apoiou o protagonismo de museus comunitários, indígenas, quilombolas e outras tipologias análogas, consideradas fundamentais para que novas experiências sociomuseais viessem a se

transformar em instrumento de mudanças sociais e de desenvolvimento sustentável¹¹.

Tais avanços no campo museal e, sobretudo, de uma museologia social e participativa nos coloca um problema na medida em que a sobrevivência de um modelo de política cultural mais abrangente e inclusivo depende da gestão de um Estado democrático e não necessariamente do mercado ou do aparelhamento ideológico das instituições culturais como estratégia política na atual conjuntura. Não se trata apenas de mais uma descontinuidade na esfera das políticas culturais no país, mas de uma intenção proposital de destruição de todas as instituições públicas culturais e conquistas anteriores decorrentes dos ganhos sociais promovidas pelas políticas culturais de governos anteriores.

Devido à sua missão institucional e capilaridade nacional, o Iphan tem sido um dos alvos culturais mais visados do atual governo, que intenciona atender interesses econômicos em troca de áreas protegidas para exploração privada. Isto porque a referida autarquia possui o controle e fiscalização sobre bens históricos e sítios urbanos, além do licenciamento ambiental em áreas de preservação, ameaçando os interesses da construção civil e de outros segmentos empresariais, inclusive do agronegócio. Por sua vez, a área do patrimônio cultural imaterial representa também uma ameaça diante da agenda anticivilizatória em curso. Isto porque novos atores sociais da diversidade se tornaram protagonistas e detentores do patrimônio cultural brasileiro, verdadeiros agentes de lutas sociais e políticas para a preservação de suas tradições culturais.

O Pronac também não passou incólume a tal destruição. Houve nestes últimos dois anos uma significativa redução no número de projetos apoiados, agravando-se ainda mais com a crise pandêmica, pois as empresas, tendo a crise econômica e a interdição dos espaços públicos de circulação, não aderiram ao financiamento através da renúncia fiscal. Ademais, o atual

11 Ver MOTTA, A. Museos y la política del reconocimiento. In: SANZ, N. (ed.). *Museums & Dialogue between cultures*. Mexico City: UNESCO, 2018a. p. 157-165.

governo tem se utilizado, como narrativa acusatória, que o Pronac desviou dinheiro público para uso pessoal de celebridades artísticas¹².

A escassez de recursos públicos federais destinados à cultura tem atingido praticamente todas as secretarias e órgão vinculados ao antigo Ministério da Cultura, atualmente extinto. Segundo dados recentes disponibilizados no Siga Brasil (plataforma de informações orçamentárias mantida pelo Senado Federal), pode-se constatar um recuo orçamentário para as políticas culturais na casa de 46,8 % entre 2011 e 2021¹³. Em 2021 a dotação orçamentaria disponibilizada para a cultura foi de R\$ 1,94 bilhão, significando, portanto, um recuo 41,8 % em relação a 2011¹⁴. De acordo com os dados disponibilizados na plataforma Siga Brasil, a Funarte foi a mais atingida na distribuição de recursos, seguidas pela Fundação de Cultura Palmares, Fundação Biblioteca Nacional, Ancine, Ibram e Iphan.

Por esta razão, foi necessário todo um esforço e empenho do Estado nos últimos anos para a construção e implementação de uma política cultural mais participativa e inclusiva que ora se vê em processo de desmonte. Diante de evidências empíricas, fica cada vez mais explícito que a transferência de responsabilidade dos investimentos da cultural para os setores privados nunca funcionaram como deveriam, o que se reflete através da omissão das elites, que se esperava que fossem mais sensíveis à preservação e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, já que, no passado, se empenharam na mobilização de recursos destinados ao patrocínio de ações culturais com intento de promover ideais civilizatórios no país.

12 Essa ação corrosiva em todos os níveis e instâncias sobre o campo da cultura é sem precedente, mesmo quando comparado a outros contextos de exceção, como na época do Estado Novo e, posteriormente, no regime militar, em que houve drásticas repressões. Todavia, em ambos os casos, variando de grau e intensidade ideológicas de conservadora a reacionária, havia pelo menos um certo compromisso em preservar valores comuns da cultura nacional e salvaguardar o patrimônio cultura do país. Sem dúvida há uma distância abissal entre o mentor da cultura durante a ditadura militar, um intelectual da envergadura de José Guilherme Merquior, para o atual doutrinador e proselitista Olavo de Carvalho, que tem influenciado as decisões e nomeações nessa área.

13 Ver *Siga Brasil*: <<https://www12.senado.leg.br/orcamento/sigabrazil>>.

14 *Idem*.

Convém notar que grande parte dessa elite que emerge no contexto atual foi, de certo modo, cúmplice com a desmontagem mais recente do estado de bem-estar-social no Brasil, empenhada então em promover reformas institucionais baseadas na desregulamentação e flexibilização do trabalho, na supressão de direitos sociais da população em geral e privatização do Estado. Tudo isto, em proveito de interesses individuais e corporativos ligados à liberalização do capital financeiro nacional e internacional. Talvez o dado novo é que alguns grupos da elite nacional brasileira são bem mais conectados com os interesses do mundo globalizado das finanças do que com um projeto nacional, incluindo o de preservação da cultura e patrimônio cultural nacional, como ocorreu no passado, envolvendo alguns setores da elite econômica durante o Estado Novo e ditadura militar no Brasil.

Atualmente, ao que tudo indica, o elemento comum entre esses diferentes segmentos e escalas de elites parece ser a mobilização de recursos para gerar e acumular mais dinheiro, através do pacto corporativo firmado com setores da elite financeira internacional em prol da implantação de políticas neoliberais que as beneficiem. Ao contrário de outros modelos de sociedade, baseados no status do capital cultural, como o caso estudado por Pierre Bourdieu na França, no livro *A Distinção*, observa-se entre os grupos de elite no Brasil o predomínio do capital econômico e financeiro como um dos recursos mais frequentemente mobilizados para a garantia de seus privilégios, do poder, da continuidade e permanência. Já o capital cultural passa a ser um recurso distintivo secundário, conforme as estratégias instrumentais a serem perseguidas¹⁵.

Provavelmente o capital cultural, em alguns casos, seja acionado, entre elites regionais e nacionais, apenas como um signo distintivo de poder e sobretudo marcador de classe social, porém, dificilmente atrelado a uma consciência coletiva voltada para promoção e salvaguarda do patrimônio cultural em seu sentido mais amplo. Isso se revelou mais claramente com a promulgação do Decreto 8.124/2013. O ponto central do referido decreto

15 Ver: BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

é a possibilidade de um bem cultural, de propriedade privada, ser declarado de interesse público e, por conseguinte, sujeito ao controle do Estado. Na hipótese de ser colocado à venda em leilões, ao proprietário desse bem seria facultado o direito de preferência ao Ibram e aos museus integrantes do sistema nacional de museus, com a intenção desse bem não sair do país. Entre os colecionares particulares, na sua maioria banqueiros e empresário, gerou-se grande polêmica pois o referido decreto apresentava-se como ameaça aos seus interesses de preservação do patrimônio e colecionismo privado, embora o governo brasileiro não estivesse particularmente interessado em adquirir tais bens nem tampouco estabelecer querela com seu potencial mecenas. Deve-se ressaltar que estes bens de interesse públicos continuam a ser leiloados no circuito internacional, a exemplos da recente compra de uma obra de Tarsila do Amaral e de Lygia Clark por colecionadores estrangeiros.

Ao contrário dos Estados Unidos e de outros casos europeus não se observa com frequência a prática da filantropia entre o empresariado brasileiro, pois este dificilmente consegue dissociar o dom do contra dom. Portanto, o arremedo brasileiro do neoliberalismo, em sua versão local, baseia-se no corolário de que a iniciativa privada deve extrair do Estado o máximo de lucro e benesses possíveis e não o seu inverso, isto é, contribuir com o processo de socialização de bens culturais e de seu papel civilizatório. Mas, certamente, as elites financeiras brasileiras são capazes de fazerem doações generosas em dólar para aquisição de uma obra de arte para o MAM de Nova Iorque, para verem o nome gravado ao lado de dinastias legendárias como Rockefeller, Rothschild, Guggenheim e outras.

MERCADO DE ARTE, MUSEUS E MOBILIZAÇÃO DE RECURSOS DAS ELITES

Ideais civilizatórios nem sempre coincidem com interesses econômicos nem regras de mercado. Tal premissa provavelmente encontra maior ressonância entre determinados grupos de elites financeiras, especialmente aqueles envolvidos com o mercado de arte e aquisição de obras para o co-

lecionismo privado. Além disso, desacredita o postulado de que a iniciativa privada no campo das artes e dos museus em geral tenha um protagonismo decisivo na socialização e democratização de bens culturais.

O que se pode observar no contexto atual é que algumas elites, especialmente aquelas ligadas ao mundo das artes, movem-se em direção de seus próprios interesses. Permeados por novas sensibilidades e subjetividades neoliberais, compradores, colecionadores, galeristas, corporações financeiras tendem a considerar a arte como mercadoria estável, buscando interagir com a economia global e, por sua vez, submetendo-se a medidas de criação de valor que se perpetua por meio da circulação de obras de arte no mercado e de sua especulação financeira.

Para além do debate sobre promoção, distribuição, circulação e criação de valor, forjadas entre colecionadores e patrocinadores, é importante entender a maneira pela qual alguns grupos de elites têm reforçado ainda mais, por meio de transações financeiras, o papel da economia no campo da arte, contribuindo, de certo modo, para o colapso das políticas públicas de cultura mais democráticas e inclusivas.

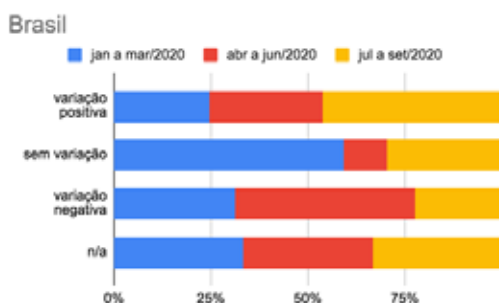
Recentes mudanças estruturais na economia mundial, associadas à globalização e à integração do sistema financeiro global, vêm contribuindo para esta crise, na medida em que fez emergir uma classe de capitalistas transnacionais com pouco interesses nacionais e sem projetos inclusivos no campo da cultura. Entre as elites financeiras nacionais e transnacionais, poder-se-ia incluir colecionadores e amadores de arte que buscam se associar e promover novos circuitos de mercados e de consumo de arte, rompendo com velhos princípios da economia que protegiam os agentes locais da competição global (ROBINSON, 2012)¹⁶.

Como parte dessas transformações e de novas estratégias de acumulação do capital cultural e financeiro, as obras de arte, em especial, têm despertado interesse de grupos financeiros ligados a grandes empresas e bancos,

16 ROBINSON, W. I. Global Capitalism Theory and the Emergence of Transnational Elites. In: KAKABADSE A.; KAKABADSE N. (eds). *Global Elites*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

assim como outras frações das elites que passam a ver, nestes objetos de consumo, ativos favoráveis capazes de sobreviver a volatilidade do mercado. Não se deve esquecer que a transformação gradual da arte em mercadoria estabelece lugar apenas para uma minoria envolvida neste circuito¹⁷.

Uma prova disto é o Relatório anual de mercado da *Art Basel*, que estima uma cifra de US\$ 64,1 bilhões gastos em arte durante o ano de 2019. Convém notar que alguns países, como EUA, Reino Unido e China continuam liderando este ranking, o que representa mais de 80% das vendas mundiais¹⁸. Em 2020, mesmo com a pandemia e o cancelamento de eventos presenciais, as galerias de arte se fizeram presentes em feiras internacionais, ainda que majoritariamente na modalidade virtual. O gráfico abaixo – resultado do estudo promovido pelo Projeto Latitude, realizado pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT, em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) – ilustra bem a atuação dos agentes do mercado de arte, antes e durante a pandemia, o que comprova sua resiliência.



17 Talvez um dos exemplos seja a presença dos ricos nos conselhos e comitês de instituições de artes e dos museus, exercendo influência decisiva na forma como as organizações operam. O trabalho de Francie Ostrower (*Trustees of Culture*, 2002) demonstra que os membros de conselhos de artes de elite caminham sobre uma linha tênue entre manter seu status e atender às necessidades das organizações de grande escala que supervisionam.

18 Ver: <<http://www.touchofclass.com.br/index.php/2020/03/05/relatorio-anual-de-mercado-da-art-basel-aponta-queda-de-vendas-e-aumento-do-interesse-dos-millennials-pela-arte/>>.

Apesar das limitações impostas pela pandemia, o gráfico nos mostra que agentes do setor de arte apresentaram desempenho positivo em 2020. Não é novidade, o mundo das artes continua fortemente financeirizado e segue um fluxo global com muitos vendedores e novos compradores. Um sintoma relevante disto é que, do ponto de vista econômico, as bienais, leilões e feiras de arte continuam ativas, a despeito do novo formato digital, frequentemente direcionadas não apenas a compradores internacionais, com alto poder aquisitivo, como também setores médios da sociedade brasileira, a depender da obra ofertada¹⁹.

Convém observar que neste tipo de mercado os operadores de arte duplicaram-se e com expertises cada vez mais sofisticadas continuam a atrair colecionadores, curadores, artistas, críticos, galeristas etc. Como é sabido, as galerias também desempenham um papel central no sistema de arte, pois selecionam aspirantes a artistas, moldando a suas demandas por meio de sua clientela e, muitas vezes criando padrões de gosto, especialmente ao traduzirem o valor artístico em preço econômico e vice-versa, definindo, assim, padrões estéticos de acordo com o perfil econômico de seus potenciais compradores (JAFFRELOT; VEER, 2008).

Mas, se por um lado o mercado de arte internacional continua aquecido²⁰, influenciando inclusive o mercado brasileiro²¹ com a criação e ex-

19 O mercado de arte rapidamente migrou para o cenário on-line no ano de 2020 e 2021, movimentando cerca de US\$ 50,1 bilhões, segundo o 2021 Art Basel / UBS Global Art Market Report. Os negócios digitais representaram 25% (US\$ 12,4 bilhões) do ano marcado pela pandemia, ultrapassando as vendas tradicionais. Temos, neste cenário, inclusive, a assunção a arte NFT (non-fungible token) com significativos valores financeiros que têm, a partir de leilões multimilionários, impulsionado a economia emergente de colecionáveis digitais e bens virtuais.

20 Na média, em comparação com suas vendas de 2019, as galerias apresentaram resultado igual ou superior no primeiro e terceiro trimestres de 2020, segundo pesquisa divulgada pelo Projeto Latitude – realizada pela ABACT em parceria com a Apex-Brasil.

21 Esse quadro é mais positivo no Brasil do que em outras regiões, como Europa e EUA. Em uma pesquisa divulgada pela Art Basel e pela UBS em setembro, realizada com 795 galerias de todo o mundo, os dados mostram uma queda de 36% nas vendas das casas. Um terço delas também havia cortado o número de funcionários. (Disponível em: <<https://>

pansão de novas galerias²² e leilões virtuais, por outro lado, no campo dos museus tal efervescência não acompanha o mesmo ritmo. O choque pandêmico, como um problema sanitário e social abrangente, expôs, entre outros aspectos, a vulnerabilidade e desigualdades sociais, lançando os museus em mais um momento de crise.

Sem dúvida, o advento da pandemia trouxe um acentuado impacto para o campo dos museus, acompanhado da ausência de políticas públicas para este setor. Vale observar que o ICOM Brasil (Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus), em parceria com a Tomara Educação & Cultura, realizou uma pesquisa com profissionais²³ e públicos dos museus brasileiros com o objetivo de retratar os impactos da pandemia para o setor, ao mesmo tempo que sugeriu caminhos e tendências possíveis para o futuro. Entre outros aspectos, chama atenção para os impactos e mudanças na situação de trabalho dos profissionais de museu. Aproximadamente um em cada três profissionais (30,2%) sofreu redução de salário e um em cada cinco foi demitido (19,6%). O quadro mostra que além das demissões²⁴, suspensão ou readequação de contrato, aumentou sensivelmente a precariedade das relações de trabalho, acentuando as desigualdades neste mercado²⁵.

artebrasileiros.com.br/arte/reportagem/um-ano-bom-ao-menos-para-o-mercado-de-arte/>).

22 O Brasil viu a abertura de galerias como a HOA e o Projeto Vênus, em São Paulo, a Index, em Brasília, além da expansão de galerias como Celma Albuquerque (com a nova Casa Albuquerque) e Jaqueline Martins, com a abertura de escritório em Bruxelas. (Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/reportagem/um-ano-bom-ao-menos-para-o-mercado-de-arte/>>).

23 A pesquisa contou com a participação de 1039 profissionais que atuam – ou atuaram – em diferentes áreas de museus localizados em 23 estados brasileiros e no Distrito Federal.

24 No Brasil, em 2020, temos diversos exemplos: O Museu Afro Brasil, localizado no Parque Ibirapuera, São Paulo, demitiu 23 de seus 84 funcionários durante a pandemia do coronavírus; O Museu de Arte de São Paulo (Masp), na Avenida Paulista, cortou 13% do quadro de funcionários, ou seja, 21 pessoas foram desligadas.

25 Na pesquisa realizada, no âmbito mundial, pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), entre 7 de setembro e 18 de outubro de 2020, 30% das instituições afirmaram que reduzirão o pessoal permanente e 46,1% disseram que iriam cortar os contratos autônomos e temporários.

Por sua vez, no contexto internacional, entre as notícias que mais repercutiram, destaca-se a demissão de 85 educadores pelo MoMA de Nova York, sob a justificativa de que, com os museus fechados, não haveria mais atividades com visitantes, tornando desnecessário a existência do setor educativo. No entanto, entre as estratégias de redução de custos, pouco se divulgou sobre cortes de cargos de direção, com salários mais altos, demonstrando conjunturas desiguais impostas aos profissionais de museus.

Numa lente mais ampliada para a comunidade ibero-americana, o Iber Museos também confirma este cenário por meio de um mapeamento²⁶ realizado em 2020 sobre o impacto da covid-19 no setor dos museus. Segundo o relatório apresentado, 73% declararam haver reajustado suas atividades em resposta às medidas restritivas, dos quais 31% indicaram que sua principal necessidade é contar com recursos financeiros para manutenção e sustentabilidade de sua gestão e 60% das instituições mistas afirmaram que tiveram que renunciar a parte de seus funcionários (IBERMUSEOS, 2020). Mesmo com essas pesquisas iniciais faltam outras iniciativas que possibilitem uma melhor compreensão do campo museal brasileiro, inclusive considerando que, para além do período de isolamento social, o impacto decorrente da covid-19 não será necessariamente temporário. A progressiva diminuição de investimentos públicos em cultura, acompanhada da redução do papel do Estado, ou do seu direcionamento ideológico, juntando-se aos impactos pandêmicos, vem produzindo efeitos desastrosos para o campo da cultura e dos museus no Brasil.

Malgrado o complexo cenário, alguns grupos de elite, colecionadores sobretudo e donos de galeria, continuam a atuar e criar um ambiente propício para a atividade comercial, adotando uma estratégia empresarial no trato das artes e da cultura, como também criando condições atraentes para seus investimentos, isto é, uma espécie daquilo que Loic Wacquant denominou

26 A pesquisa contou com a participação, pública e anônima, de 434 instituições de 18 países – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

metaforicamente como “banco central do capital simbólico” (2004) e que tem avançado na consolidação de uma agenda neoliberal no campo das artes. Tal racionalidade tem assumido, como paradigma e como projeto, uma verdadeira “reengenharia do estado” expandindo, apenas, a desigualdade, como faz lembrar Diana Craner (2009): “O mercado de arte global é uma ilustração do modo como a globalização dos mercados expande a desigualdade econômica e cultural, aumentando a riqueza e os privilégios de pequenos segmentos da população mundial às custas do seu restante”²⁷.

IMPACTO DA PANDEMIA DE COVID-19 PARA OS MUSEUS

No Brasil, uma parte de suas elites, que se mantém ativa no mercado das artes, tem sido também incapaz de reconhecer o que a crise de covid-19 ocasionou para este campo. Da parte do governo não houve programas de patrocínio e financiamento, tampouco estímulos para a continuidade dos processos de criação artística. A Lei Aldir Blanc²⁸, mobilizada pela sociedade civil e pelo Congresso Nacional, neste cenário, representou praticamente a única iniciativa, como ação emergencial, destinada ao setor cultural, a ser adotada durante o estado de calamidade pública. No entanto, esse mecanismo é

27 “The global art market is an illustration of the way in which the globalization of markets is expanding economic and cultural inequality by increasing the wealth and privileges of small segments of the world’s population at the expense of the remainder” (CRANER, 2009, p. 352).

28 Conforme a Lei Nº 14.017, de 29 de junho de 2020, a União entregará aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em parcela única, no exercício de 2020, o valor de R\$ 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) para aplicação, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de: I - Renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura; II - Subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária.

pontual e insuficiente para responder às demandas de toda a cadeia ligadas às diversas linguagens e segmentos. É necessário que exista política pública para que a ação cultural tenha continuidade, com um modelo de fomento que envolva recursos públicos e privados, numa distribuição mais adequada de renda. Por enquanto, a pandemia apenas evidenciou os limites das iniciativas privadas e reforçou a necessidade de políticas públicas para a cultura.

Ao que parece, os únicos exemplos que estão fora desse ambiente desfavorável, em termos financeiros e de gestão, são exatamente alguns dos principais museus ligados a artes visuais e plásticas. Talvez pelos motivos enunciados anteriormente, ou seja, da arte figurar como mercadoria estável e do papel das elites colecionadoras na formação do preço, valor e liquidez das obras de arte, de maneira especial no âmbito da arte contemporânea. Neste caso, o crescimento e acumulação do mercado de arte refletem interesses pela manutenção e renovação permanente dos museus de arte, como é o caso da Pinacoteca, do MASP, entre outros.

A título de exemplo, basta lembrar o anúncio²⁹ feito pelo MASP³⁰ sobre arrecadamento de R\$ 180 milhões para expandir e *retrofitar* o prédio contíguo ao museu com o intento de ampliar os espaços expositivos, permitindo, inclusive, receber exposições que atualmente não chegam ao Brasil, isto é, as conhecidas *blockbusters*. Até o momento, dezessete nomes ligados ao mundo do capital financeiro aceitaram o “convite” para doação voluntária, devendo totalizar a soma de R\$ 167 milhões, sem incentivos fiscais. Nesta linha de intenção, vale a pena notar que não apenas os museus de arte, sobretudo aqueles localizados no eixo Rio/São Paulo, mas também Centros Culturais e homólogos, ligados a instituições financeira e alguns museus privados, têm promovido exposições internacionais que atraem grande público, gerando impacto positivo na mídia em geral³¹.

29 Disponível em: <<https://braziljournal.com/as-familias-que-estao-fazendo-historia-no-masp>>.

30 Adotamos este exemplo pelo valor simbólico e por entender que o mercado brasileiro de arte mais pulsante se encontra concentrado em São Paulo.

31 Como exemplo, de acordo com o ranking anual publicado pela revista britânica *The Art*

O sucesso de bilheteria de algumas destas megaexposições de arte deve ser compreendido a partir de um contexto mais amplo, que remete tanto ao processo de transnacionalização do capital financeiro, quanto da própria atualização na forma de governança museal. Trata-se, portanto, de uma lógica capaz de abraçar rapidamente um novo léxico neoliberal, tal como “comodites culturais”, “indústria do museu”, “gestão de ativos”, “fusões e aquisições”, conforme observa Rosalind Krauss em *The cultural logic of the late capitalist museum* (1990). Tal tendência sugere também uma autonomia gerencial para os museus e centros de artes, reivindicando a necessidade de se responsabilizarem pelos próprios fluxos de dinheiro, inclusive atraindo novos doadores e investidores para além das fronteiras locais. Nesta nova modalidade de gestão, destaca-se com frequência o uso dos fundos patrimoniais, conhecidos por *endowments*, ou seja, estruturas financeiras destinadas a reunir doações de pessoas físicas e jurídicas, públicas ou privadas, e que funcionam como uma fonte de recursos, uma vez que geram rendimentos financeiros. Bastante usual no contexto norte-americano³², no Brasil o mesmo MASP, que agora mobiliza recursos para a expansão de sua operação, aprovou a criação, em 2017, do seu *endowment*, buscando espelhar experiências como as do Louvre, da Fundação Getty e, principalmente, o Fine Arts Museum de Houston, no Texas, EUA.

Com os valores aplicados em renda fixa, geralmente a gestão é realizada por um comitê de governança e pela diretoria estatutária do museu. Esta tendência faz parte de um processo de “profissionalização da gestão”,

Newspaper, a exposição *DreamWorks*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro (CCBB-RJ), entre 6 de fevereiro e 15 de abril de 2019, ocupou, em 2019, o 1º lugar, com um público de 663.265 visitantes. A mostra *50 anos de Realismo – do fotorrealismo à realidade virtual*, com 356.867 visitantes, realizada no CCBB-RJ, entre 22 de maio e 29 de julho de 2019 ficou em 10º lugar; e, na 20ª colocação, a exposição *Jean-Michel Basquiat – Obras da Coleção Mugrabi*, com 378.846 visitantes, também no CCBB-RJ, realizada entre 12 de outubro de 2019 e 7 de janeiro de 2020.

- 32 Nos EUA, os “Endowments” são uma das principais formas de financiamento dos grandes museus como o Metropolitan – MET – (US\$ 3,3 bilhões), em Nova Iorque; o Instituto de Arte de Chicago (US\$ 1,1 bilhões); MOMA (US\$ 1,2 bilhões).

iniciada em 2008, que visava “criar controles, processos e políticas com o objetivo de consolidar procedimentos administrativos [...], desenvolvendo instrumentos para assegurar a sustentabilidade financeira de longo prazo do museu”³³. Nesse contexto, por exemplo, um grupo de executivos do setor privado foi mobilizado para promover uma mudança “semelhante às que acontecem em empresas durante uma crise financeira”³⁴.

Para conduzir tal processo, foi convidado Heitor Martins, sócio da consultoria McKinsey, responsável pela guinada financeira da Fundação Bie-
nal de São Paulo, para promover a revisão do estatuto do museu, tomando como base documentos similares adotados pelo Museu de Arte Moderna, o MoMA, e pelo Metropolitan, ambos em Nova York. A principal mudança realizada diz respeito ao “deslocamento do poder de decisão da assembleia de associados para um conselho deliberativo, formado por 77 empresários, executivos e ex-executivos de empresas, advogados e investidores, entre outros”³⁵.

A partir dessa lógica neoliberalizante, os grandes museus, sobretudo os de arte, começam a ser tratados como um aparato institucional a serviço de interesses de investidores privados ou como observa Harvey: “espaço para a mercadificação e a privatização de serviços até então públicos” (2008, p. 173). Em última instância, trata-se de um projeto em curso em que as amál-

33 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Demonstrações financeiras em 31 de dezembro de 2017 e 2016. São Paulo: MASP, 2017.

34 RYDLEWSKI, Carlos. Como um grupo de empresários salvou o Masp. *Revista Exame*, 05 nov. 2017. Disponível em: <<https://exame.com/revista-exame/um-museu-capitalista/>>. Acesso em: 28 set. 2020.

35 O Conselho é integrado por Alfredo Egydio Setúbal, Presidente da Holding Itaúsa, que assume a presidência do colegiado; Geyse Diniz, mulher do empresário Abílio Diniz, que é vice-presidente do conselho e por mais 72 conselheiros, entre eles: Fersen Lambranco, sócio da gestora GP Investimentos; Luis Stuhlberger, sócio da gestora Verde; José Olympio Pereira, presidente do banco Credit Suisse. Para fazer parte do grupo, era preciso doar R\$ 150.000 reais e assumir o compromisso de doar outros R\$ 35.000 reais por ano. Ver: RYDLEWSKI, Carlos. Como um grupo de empresários salvou o Masp. *Revista Exame*, 05 nov. 2017. Disponível em: <<https://exame.com/revista-exame/um-museu-capitalista/>>. Acesso em: 28 set. 2020.

gamas público/privado assumem maior controle e influência, impondo a algumas instituições museais níveis competitivos inspirados nas relações de negócios e corporações. Neste cenário de mercantilização, alguns setores culturais e museais estão cada vez mais imersos na busca indiscriminada de lucro que preside a expansão da “forma-mercadoria” a todos os campos de atividades, concorrendo para que alguns museus de arte se tornem menos críticos ao sistema, que não empoderem minorias nem colaborem para emancipação de uma cidadania cultural, tampouco para a formação de uma consciência crítica da realidade.

Entretanto, essa mudança não pode simplesmente ser lida ou confundida com desregulamentação, enfraquecimento, falta de ordem e estrutura, mas, ao contrário, com novas formas de regulação, inclusive associada a uma “governança transnacional” (DJELIC; SAHLIN-ANDERSSON, 2006). Essa tendência, inclusive, tem sido reiterada pelo foco transnacional que as instituições museais passaram a adotar, numa espécie de arte governamental ou *modus operandi*. Assim, poderíamos relacionar essa questão às tecnologias, políticas e institucionais, cada vez mais presentes, ou seja, a um “complexo de procedimentos práticos, instrumentos, programas, cálculos, medidas e aparatos para modelar disposições, preferências e modos de agir de acordo com determinadas metas” (AMOS, 2010, p. 29).

Visto desta perspectiva, alguns museus, sobretudo de arte, podem ser vistos como instrumento de circulação desses conceitos governamentais. Ao seguir e permitir que as regras do mercado se constituam como um ponto nodal no exercício do poder, esses museus acabam por amplificar a extensão do neoliberalismo às diferentes esferas da vida humana. Ou seja, podemos entender que os mesmos reformam economias comportamentais, gerando uma mudança de atitudes e conduta (CAMERON, 2007), em consonância com a produção de novas sensibilidades e subjetividades que acompanham movimentos transnacionais.

Para além do restrito mercado de arte e do sistema, as elites financeiras e políticas não têm sido capazes de oferecer contribuições inovadoras para as agendas nacionais, tornando-se incapazes de ampliar e oferecer condições

para uma participação mais ampla e inclusiva da população no campo da cultura e dos museus. Com a pandemia isto ficou ainda mais evidenciado, na medida em estas elites financeiras exigiram prerrogativas econômicas do governo para seus negócios, porém, sem abdicarem de seus privilégios e sem nenhuma contrapartida para projetos culturais com maior abrangência coletiva.

À luz das incertezas econômicas e políticas que atingem o mundo das artes, ao que parece, boa parte das elites colecionadoras continuam se esforçando para reproduzirem seus privilégios. O crescimento exponencial dos mercados de arte e sua interface com alguns museus faz emergir um novo regime de acumulação em que determinadas instituições museais passam também a assumir um papel ativo como difusoras de fluxos capitalistas contemporâneos.

Em meio à financeirização das artes e de alguns museus, cabe-nos interrogar sobre os riscos assumidos em um contexto de ausência do Estado e desmonte de suas políticas culturais. Este aspecto sugere, como uma tendência, que os museus devem se tornar mais autônomos, a se responsabilizem pelos próprios fluxos de dinheiro, inclusive buscando novos doadores e investidores para além das fronteiras locais. Abraçam, inclusive, novos vocabulários como “indústria do museu”, “gestão de ativos”, “fusões e aquisições”, respondendo às agências e agenciamentos globais, adotando novas performatividades como estratégias a serem implantadas por meio de tecnologias de desempenho.

No entanto, a responsabilidade individual, como um dogma neoliberal, tem falhado e, como resultado, temos um ambiente de descaso e negligência no campo dos patrimônios culturais e museus, como aliás sempre foram tratados pelas elites brasileiras, lapidarmente sintetizada por Roberto Schwarz: “É como se Brás Cubas dissesse que a cultura e a civilidade, que preza e de que se considera parte, podiam funcionar à maneira dele e não o impediriam de dar curso a seus privilégios”.³⁶

36 SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 247-279.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina, A cultura do mecenato no Brasil: uma utopia possível?. In: NASCIMENTO JUNIOR, José (org.). *Economia de Museus*. Brasília: MinC/IBRAM, 2019. p. 163-202.

AMOS, Karin. Governança e governamentalidade: relação e relevância de dois conceitos. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 36, n. especial, p. 23-38, 2010.

APPADURAI, Arjun. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: University Press, 1986.

APPADURAI, Arjun. *Cultural dimensions of globalization: reflection on origin and spread of nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

APPADURAI, Arjun. Deep democracy: urban governmentality and the horizon of politics. *Public Culture*, v. 14, n. 1, 2000, p. 21-47.

APPADURAI, Arjun. Putting hierarchy in its place. *Cultural Anthropology*, v. 3, n. 1, p. 36-49, feb. 1988.

APPADURAI, Arjun. Why public culture?. *Public Culture Bulletin* 5, v. 1, n. 1, p. 5-9, 1988.

ARANTES, A. A.; MOTTA, A. (org.). Dossier Cultural Heritage and Museums. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 10, n. 1, jan./june 2013.

BARNETT, C. Culture, geography, and the arts of government Environment and Planning D. *Society and Space*, n. 19, p. 7-24, 2001.

BARRIO, M. J. del; HERRERO, L. C.; SANZ, J. A. Measuring the efficiency of heritage institutions: a case study of a regional system of museums in Spain. *Journal of Cultural Heritage*, n. 10, p. 258-268, 2009.

BENNETT, T. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. Le capital social: notes provisoires. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 31, p. 2-3, 1980.

BOURDIEU, Pierre. Espace social et genèse des classes. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 52-53, p. 3-14, 1984.

CAMERON, F. R. Moral lessons and reforming agendas: history, science museums, contentious topics and contemporary societies. In: KNELL, S; WATSON, S.; MACLEOD, S. (ed.). *Museum revolutions*. London: Routledge, 2007. p. 330-342.

CAMERON, F.R. Liquid governmentalities, liquid museums and the climate crisis. In: CAMERON, F.R.; KELLY, L. (ed.). *Hot topics, public culture, museums*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2010. p. 112-129.

CANCLINI, Nestor. *Políticas culturales en América Latina*. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

Centeno, A. Miguel; Cohen, N. Joseph. The arc of neoliberalism. *Annu. Rev. Sociol.*, n. 38, p. 317-40, 2012.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Millennial capitalism: first thoughts on a second coming. *Public Culture*, v. 12, n. 2, p. 291-343, 2000.

CRANE, Diana. Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 2, p. 331-362, maio/ago. 2009.

CUNHA, Francisco Humberto Filho. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DAGNINO, Evelina. Confluência perversa, deslocamentos de sentido, crise

discursiva. In: GRIMSON, Alejandro (org.) *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2004a. p. 195-216.

DAGNINO, Evelina. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: DAGNINO, Evelina (org.). *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004b. p. 103-115.

DIAS, Caio Gonçalves. O tratamento da cultura no Brasil e suas institucionalizações: marketing cultural e políticas culturais como processos de formação do Estado (1985-2013). *Revista Antropológicas*, v. 26, n. 2, p. 55-80, 2015.

DJELIC, M.; SAHLIN-ANDERSSON, K. (org.). *Transnational governance: institutional dynamics of regulation*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.

Eriksen, Thomas Hylland; LAIDLAW, James; MAIR, Jonathan; KEIR, Martin; SOUMHYA, Venkatesan. The concept of neoliberalism has become an obstacle to the anthropological understanding of the twenty-first century. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 21, p. 911-923, 2015.

FALK, J. H.; SHEPPARD, B. K. *Thriving in the knowledge age: new business models for museums and other cultural institutions*. AltaMira Press, 2006. 264p.

FALK, John H.; LYNN, D. Dierking; ADAMS, Marianna. Living in a learning society: museums and free-choice learning. In: MACDONALD, Sharon (ed.). *A companion to museum studies*. Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 323-336.

FERGUSON, J; GUPTA, A. Spatializing states: toward an ethnography of neoliberal governmentality. *Am. Ethnol*, n. 29, p. 981-1002, 2002.

FERGUSON, James. *Global Shadows: Africa in the Neoliberal World Order*. Durham: Duke Univ. Press, 2006.

FERGUSON, James. The uses of neoliberalism. *Antipode*, n. 41, p. 166-184, 2009.

FOUCAULT, M. Governmentality. In: *The Foucault effect: studies in governmentality*. BURCELL, G; GORDON, C; MILLER, P. (ed.). Chicago: Univ. Chicago Press, 1991. p. 87-104.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUSEKI, K; VACHAROPOULOU, K. Digital museum collections and social media: ethical considerations of ownership and use. *Journal of Conservation and Museum Studies*, ano 11, v. 1, n. 5, p.1-10, 2013.

FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *Redistribution or Recognition*. London: Verso, 2003.

FREEMAN, Carla. The “reputation” of neoliberalism. *American Ethnologist*, v. 34, n. 2 , p. 252-267, may 2007.

FRIEDMAN, Jonathan. Globalization as a discourse of hegemonic crisis: A global systemic analysis. *American Ethnologist*, v. 40 , n. 2, p. 244-257, may 2013.

Ganti, Tejaswini. Neoliberalism. *Annu. Rev. Anthropol*, n. 43, p. 89-104, 2014.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropology theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GELLNER, Ernest. *Culture, identity, and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

GERSHON, Ilana. Neoliberal Agency. *Current Anthropology*, v. 52, n. 4, p. 537-55, aug. 2011.

GREENHOUSE, Carol J. (ed.). *Ethnographies of neoliberalism*. Philadelphia: Univ. Pa. Press, 2010.

GSTRAUNTHALER, T.; PIBER, M. Performance measurement and accoun-

ting: museums in Austria. *Museum Management and Curatorship*, v. 22, n. 4, p. 361-375, 2007.

HALL, Stuart. The Neo-Liberal Revolution. *Cultural Studies*, v. 25, n. 6, p. 705-728, nov. 2011.

HANN, Chris. The state of art: a new double movement? Anthropological perspectives on property in the age of neoliberalism. *Socio-Economic Review*, n. 5, p. 287-318, 2007.

HANNERZ, Ulf. The neo-liberal culture complex and universities: a case for urgent anthropology?. *Anthropology Today*, v. 23, n. 5, p. 1-2, oct. 2007.

HARVEY, David. *O novo imperialismo*. São Paulo: Loyola, 2004.

HARVEY, David. *Neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.

HILGERS, M. Embodying neoliberalism: thoughts and responses to critics. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, v. 21, n. 1, p. 75-89, 2013.

HILGERS, M. The three anthropological approaches to neoliberalism. *International Social Science Journal*, v. 61, n. 202, p. 351-364, 2011.

HOFFMAN, Lisa; DEHART, Monica; COLLIER, Stephen J. Notes on the Anthropology of Neoliberalism. *Anthropology News*, p. 9-10, sep. 2006.

IBERMUSEUS. *O que os museus necessitam em tempos de distanciamento físico*. Resultados da pesquisa sobre o impacto do COVID-19 nos museus ibero-americanos. Relatório de impacto da pandemia e repositório COVID-19 para os museus, julho, 2020. Disponível em: <<http://www.iber-museos.org/wp-content/uploads/2020/07/informecovid-vf.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2021.

ICOM-BR. *Dados para navegar em meio às incertezas: resultados da pesquisa com profissionais e públicos de museus*. São Paulo: Conselho Internacional de Museus – ICOM, 2020.

JAFFRELOT, Christophe; VEER, Peter van der. *Patterns of middle class consumption in India and China*. Los Angeles: SAGE, 2008.

JOHSTON, Ron; GLASMEIER, Amy. Neo-Liberalism, democracy and the state: temporal and spatial constraints to globalization. *Space and Polity*, v. 11, n. 1, p. 1- 33, apr. 2007.

JESSOP, Bob. Putting neoliberalism in its time and place: a response to the debate. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, v. 21, n. 1, p. 65-74, 2013.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

KARP, Ivan; KREAMER, Christine Muller; LAVINE, D. (ed.). *Museums and Communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.

KARP, Ivan; LAVINE, D. (eds.). *Museum frictions: public cultures, global transformations*. Duke: University Press, 2006.

KUNDU, R.; KALIN, N. M. Participating in the Neoliberal Art Museum. *Studies in Art Education*, v. 57, n. 1, p. 39-52, 2015.

LARNER, Wendy. Neo-liberalism: policy, ideology, governmentality. *Studies in Political Economy*, Nova York, n. 63, 2000.

MARCUS, George E. *Elites: ethnographic issues*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1983.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annu. Rev. Anthropol*, n. 24, p. 95-117, 1995.

MARCUS, George E. The uses of complicity in the changing mise-en-scène of anthropological fieldwork. *Representations*, n. 59: p. 85-108, 1997.

Maskovsky, Jeff; Kingfisher, Catherine. The Limits of Neoliberalism. *Critique of Anthropology*, v. 28, n. 2, p. 115-126, 2008.

MCANDREW, Clare. The Art Market 2019. *An Art Basel & UBS Report*, 2019.

MCANDREW, Clare. The Art Market 2020. *An Art Basel & UBS Report*, 2020.

MELO, S. F. Museus e neoliberalismo no tempo presente. *Revista Tempo e Argumento*, v. 11, n. 28, p. 540-545, 2019.

MOTTA, A. Museos y la política del reconocimiento. In: SANZ, N. (ed.). *Museums & Dialogue between cultures*. Mexico City: UNESCO, 2018a. p. 157-165.

MOTTA, A. Museos. In: BAZTÁN, Á. A. (ed.). *Diccionario temático de antropología cultural*. Madrid: Delta Publicaciones, 2018b. p. 343-350.

MOTTA, A. O narrador inconfiável: do museu como consagração da nação ao museu como lugar de reconstruções políticas culturais para as diferenças. In: COSTA, A. L. A.; LEMOS, E. B. R. (org.). *Anais – 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018c. p. 337-350.

MOTTA, A. Memórias plurais e direitos culturais. *Outros Tempos*, v. 15, n. 25, p. 84-94, 2018d.

MOTTA, A. Direitos culturais e ações museais. In: GONÇALVES, R. S.; VASSALLO, S. P. (org.). *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019. p. 268-261.

MOTTA, A.; OLIVEIRA, L. A. Dramatização e patrimonialização de diferenças culturais: a experiência museográfica como ato performático. In: SANDRONI, C. (org.). *Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos*. Recife: Editora Universitária, 2013. p. 175-193.

MOTTA, A.; OLIVEIRA, L. A. Identidades performadas no museu: dramatização e patrimonialização de diferenças culturais numa narrativa expográfica. In: PONTES Jr. G.; CASTRO, M. B.; SANTOS, M. S. (org.). *Diálogos interdisciplinares: literatura e políticas culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014. p. 83-101.

MOTTA, A.; OLIVEIRA, L. Cultura nas malhas da política: patrimônio, museus e o direito à diferença. *Revista Antropológicas*, v. 26, n. 2, p. 105-133, 2015.

MOTTA, A.; OLIVEIRA, L. Políticas da cultura na cena pública: patrimônio, museus e o direito à diferença. In: SOUZA LIMA, A. C.; BELTRÃO, J. F.; LOBO, A.; CASTILHO, S.; LACERDA, P.; OSÓRIO, P. (org.). *A antropologia e a esfera pública no Brasil: perspectivas e prospectivas sobre a Associação Brasileira de Antropologia no seu 60º aniversário*. Rio de Janeiro; Brasília: E-papers/Associação Brasileira de Antropologia, 2018. p. 467-492.

PEKARIK, Andrew. Museum Consumerism. *Curator*, v. 46, n. 1, 2003.

PRECIADO, Paulo B. *El museo apagado: Pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. Buenos Aires: MALBA, 2017.

ROBINSON, W. I. Global Capitalism Theory and the Emergence of Transnational Elites. In: KAKABADSE A.; KAKABADSE, N. (eds). *Global Elites*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

RAY, Larry; SAYER, Andrew. *Culture and economy after the cultural turn*. London: Sage Publications Ltd, 1999.

RYDLEWSKI, Carlos. Como um grupo de empresários salvou o Masp. *Revista Exame*, 05 nov. 2017. Disponível em: <<https://exame.com/revista-exame/um-museu-capitalista/>>. Acesso em: 28 set. 2020.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, june 2004. Avai-

lable from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092004000200004&lng=en&nrm=iso>. Access on: 06 mar. 2021.

SHERMA, Aradhama; GUPTA, Akhil. *The Anthropology of the State*. MA: Blackwell, 2006.

SMITH, L. *Uses of heritage*. London: Routledge, 2006.

SCHÜLER, Fernando Luís. Gestão cultural: o desafio da sustentabilidade e a alternativa dos fundos de endowment. *Interfaces Brasil/Canadá. Canoas*, v. 12, n. 15, p. 129-154, 2012.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 247-279.

OSTROWER, Francie. *Trustees of culture: power, wealth, and status on elite arts boards*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 133p.

KRAUSS, Rosalind. The cultural logic of the late capitalist museum. *October*, n. 54, p. 3-17, 1990.

VENUGOPAL, Rajesh. Neoliberalism as concept. *Economy and Society*, v. 44, n. 2, p. 165-187, may 2015.

WACQUANT, Loic. Pointers on Pierre Bourdieu and democratic politics. *Constellations*, v. 11, n. 1, p. 3-15, 2004.

WACQUANT, Loic. Three steps to a historical anthropology of actually existing neoliberalism. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, v. 20, n. 1, p. 66-79, 2012.

YOUNG, Crawford. *The politics of cultural pluralism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976.

YUDICE, George. *El recusro de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.