



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS
GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

**MECENATO, POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E A HISTÓRIA DA ARTE
BRASILEIRA
DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À LEI ROUANET**

Larissa Fernandes Nogueira da Gama
Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio
Gomes de Oliveira

BRASÍLIA
2017

LARISSA FERNANDES NOGUEIRA DA GAMA

MECENATO, POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E A HISTÓRIA DA
ARTE BRASILEIRA
DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À LEI ROUANET

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial ao curso de graduação em bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

BRASÍLIA

2017

Gama, Larissa Fernandes Nogueira da
Mecenato, Políticas Públicas Culturais e a história da arte brasileira - da Missão Artística
Francesa à Lei Rouanet/ Larissa Fernandes Nogueira da Gama; orientador Emerson
Dionisio Gomes de Oliveira

C316.7

Monografia de Conclusão de Curso – Bacharelado em Teoria, Crítica e História da
Arte -- Universidade de Brasília, 2017.

1. Cultura. 2. Artes Visuais. 3.Arte e Sociedade. 4. Política Cultural. 5. Mecenato. II.
Larissa Fernandes Nogueira da Gama. II. Título

LARISSA FERNANDES NOGUEIRA DA GAMA

MECENATO, POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E A HISTÓRIA DA
ARTE BRASILEIRA
DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À LEI ROUANET

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial ao curso de graduação
em bacharelado em Teoria, Crítica e História da
Arte do departamento de Artes Visuais da
Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (IdA/UnB)
Orientador

Prof. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo (IdA/UnB)
Titular

Prof. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes (FCI/UnB)
Titular

Prof. Me. Rosana Andréa Costa de Castro (IdA/UnB)
Suplente

Brasília, 28 de dezembro de 2017.

À minha mãe (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Sônia, *in memoriam*, por ter estado sempre ao meu lado, incentivando o gosto pelo estudo.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pelo interesse e confiança no trabalho ora apresentado, assim como à Prof. Dra. Adriana Mattos Clen Machado e à Prof. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes, pela participação em minha banca.

Agradeço aos servidores e professores do Departamento de Artes Visuais da UnB pelo conhecimento adquirido ao longo do curso de Teoria, Crítica e História da Arte – TCHA.

E, por último, agradeço aos meus amigos pelo apoio incondicional.

RESUMO

O presente trabalho visa a contextualização histórica do instituto do mecenato e da política pública cultural ao longo da narrativa da história da arte e cultura brasileira, desde a chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil até a edição da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que consolidou o mecenato como o principal instrumento da política pública cultural brasileira. Será demonstrado como, somente a partir da década de 1930, a cultura brasileira começa a ser estruturada no âmbito da política pública, processo que culmina com edição da Lei Rouanet, em 1991. Apesar do histórico da política pública cultural brasileira ser marcado pela ausência, autoritarismo e instabilidade, o mecenato previsto na Lei Rouanet tem possibilitado o fomento à produção artística brasileira.

Palavras-chave: História da Arte. Mecenato. Política Pública Cultural. Lei Rouanet.

ABSTRACT

The present work aims the historical contextualization of the patronage institute and cultural policy along the narrative of brazilian art history and culture, since the arrival of the Artistic French Mission to Brazil until the edition of the Rouanet Law (Law no. 8.313, December 23, 1991), which consolidated patronage as the main instrument of Brazilian cultural policy. It will be shown how, starting in the 1930s, brazilian culture began to be structured within the scope of public policy, culminating with the edition of the Rounaet Law, in 1991. Although the history of brazilian cultural policy is marked by absence, authoritarianism and instability, the patronage of Rouanet Law has enabled the promotion of brazilian artistic production.

Keywords: History of Art. Patronage. Cultural Public Policy. Rouanet Law.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Coroação de D. Pedro I. Jean-Baptiste Debret.....	20
Figura 2 – Fuga para o Egito. José Ferraz de Almeida Júnior.....	26
Figura 3 – Catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922. Di Cavalcanti.....	28
Figura 4 – Painel de Azulejos do Edifício Palácio Capanema. Cândido Portinari.....	32
Figura 5 – Cartaz da I Bienal de São Paulo. Antônio Maluf.....	42
Figura 6 – Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político. Cildo Meireles	54
Figura 7 - Catálogo do I Salão Nacional de Artes Plásticas.....	58

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes.....	24
Quadro 2 – Pensionistas do Imperador D. Pedro II (“o bolsinho do Imperador”).....	25

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional nº 5

Aiba – Academia Imperial de Belas Artes

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CFC – Conselho Federal de Cultura

CNC – Conselho Nacional de Cultura

CNPN – Conselho Nacional de Política Cultural

DAC – Departamento de Assuntos Culturais

Enba – Escola Nacional de Belas Artes

FCB – Fundação do Cinema Brasileiro

Ficart – Fundo Nacional de Investimento Cultural e Artístico

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FNDE – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação

Funarte – Fundação Nacional das Artes

Fundacen – Fundação Nacional de Artes Cênicas

IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e Cultura

IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MES – Ministério da Educação e Saúde

Minc – Ministério da Cultura

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

PAC – Plano de Ação Cultural

PNC – Política Nacional de Cultura

Pronac – Programa Nacional de Apoio à Cultura

Seac – Secretaria de Assuntos Culturais

SEC – Secretaria de Cultura

SNT – Serviço Nacional de Teatro

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA À SEMANA DE ARTE MODERNA	16
2.1 A Missão Artística Francesa, a Academia Imperial de Belas Artes – Aiba e as Exposições Gerais da Aiba.....	16
2.2 D. Pedro II e o Prêmios de Viagem.....	22
2.3 A Semana de Arte Moderna de 1922.....	27
3 O PERÍODO VARGAS: 1930-1945.....	30
3.1 O Salão de 31, o Salão Feminino de Arte, a Criação do Salão Nacional de Arte Moderna e os Salão de Maio.....	32
3.2 A Criação do Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional – SPHAN, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu Imperial e do Museu da Inconfidência.....	34
3.3 A Criação do Conselho Nacional de Cultura – CNC em 1938.....	37
3.4 O Departamento de Recreação e Cultura da Cidade de São Paulo.....	38
4 O PERÍODO DESENVOLVIMENTISTA.....	40
4.1 O Surgimento dos Museus de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo.....	40
4.2 As Galerias de Arte.....	44
4.3 A Criação do Salão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna.....	46
5 ANOS 1960 E A DITADURA MILITAR.....	49
5.1 O Conselho Nacional de Cultura – CNC e as Caravanas da Cultura.....	50
5.2 O Conselho Federal de Cultura – CFC e as Casas de Cultura.....	51
5.3 A Arte de Guerrilha e a Exposição <i>Do Corpo à Terra</i>, de 1970.....	52
5.4 O Departamento de Assuntos Culturais – DAC e o Plano de Ação Cultural – PAC.....	55
5.5 A Política Nacional de Cultura – PNC.....	55
5.6 A Criação da Fundação Nacional de Arte – Funarte e o Salão Nacional de Artes Plásticas.....	56
5.7 A Criação da Secretaria de Assuntos Culturais – Seac.....	59
5.8 A Criação da Secretaria de Cultura – SEC em 1981.....	60
6 A REDEMOCRATIZAÇÃO, A CRIAÇÃO DO MINC E AS LEI SARNEY E ROUANET.....	61
6.1 A Criação do Ministério da Cultura – MinC (1985) e a Edição da Lei Sarney (1986).....	61
6.2 A Extinção do MinC (1990), a Edição da Lei Rouanet (1991) e a Recriação do MinC (1992).....	63
7 CONCLUSÃO.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68
APÊNDICE.....	75

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo contextualizar o instituto do mecenato e a política pública cultural em suas relações com as narrativas da história da arte e cultura brasileira, desde a chegada da “Missão Artística Francesa” até a edição da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991¹).

Para tanto, impõe-se, primeiramente, definir o que se entende por mecenato². Para os efeitos do presente trabalho, adotar-se-á o conceito proposto por Coelho (2012), que entende o mecenato como sendo o apoio econômico proveniente de uma pessoa física, jurídica ou do Estado ao produtor cultural ou à produção de uma obra cultural em particular. Esse financiamento pode ser total ou parcial, apresentando-se sob a forma de custeio das necessidades do artista, ou direcionado à produção de uma obra ou projeto específico. O mecenato pode ocorrer de forma privada, sem a intervenção estatal, ou pela utilização de legislação específica. Quando esta prática vem regulamentada por um instrumento legal (como no caso da Lei Rouanet), a ostentação do nome do financiador configura uma hipótese de patrocínio.

Na atualidade, o mecenato e a política pública cultural são indissociáveis. Baxandall (1991) ressalta que o mecenato em sua origem detinha um caráter privado, mas foi lentamente internalizado pelo Estado, que o transformou em políticas públicas culturais, nas quais o jogo entre o público e o privado permanece permeável. No mesmo sentido, Haskell (2000) afirma que o mecenato moderno, enquanto organizador da produção europeia, vinculou políticas públicas culturais, interesses do capitalismo e as dinâmicas culturais por meio do gosto de seus principais mandatários.

No Brasil, a vinculação entre o mecenato e política pública cultural é notória, na medida em que tanto a Lei Sarney (Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986³) quanto a Lei Rouanet institucionalizaram o mecenato como o principal instrumento da política pública cultural brasileira.

¹ Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 4 nov. 2017.

² Segundo Berlitz (2013), o mecenato foi inaugurado por Caio Cilnius Mecenas, ministro de Caio Julio Augusto, Imperador de Roma, em 74 a.C. Tinha por objetivo legitimar o poder do Imperador, através da inauguração de uma relação estrita entre poder e cultura, na qual caberia ao governo a proteção à cultura. Para Pevsner (2005), o mecenato de Estado começa a se organizar em meados do séc. XVII na Itália e na França, processo que fica claro com o advento das coleções eclesiásticas e das Academias.

³ Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm>. Acesso em: 4 nov. 2017. Vigorou entre os anos de 1985 a 1991, quando foi publicada a Lei Rouanet.

Inicialmente, será demonstrado como o instituto do mecenato, em sua gênese, detinha um caráter eminentemente episódico, privilegiando pessoas ligadas ao governo dominante ou às elites. Para tanto, será realizada uma análise dos três grandes episódios iniciais de mecenato na história da arte brasileira, entre os anos de 1816 a 1922 (a “Missão Artística Francesa” e os prêmios das Exposições Gerais, o Prêmio de Viagem de D. Pedro II e a Semana de Arte Moderna de 1922). Este primeiro momento fica restrito ao campo do mecenato e sua interseção com a história da arte brasileira, dada a inexistência de políticas públicas culturais no período⁴.

A partir da década de 1930, com a ascensão de Vargas ao poder, a cultura começa a ser progressivamente estruturada no âmbito da política pública. Neste contexto, o trabalho analisará tanto o mecenato quanto o processo institucional de construção da política pública cultural brasileira, em suas interseções com as narrativas da história da arte, processo este que culmina com a publicação das duas leis brasileiras de mecenato, nas décadas de 1980 e 1990.

O mecenato, conforme se constatará ao final, teve uma participação relevante no que tange à produção das artes visuais brasileira. Ainda no curso do século XIX, viabilizou tanto a Missão Artística Francesa quanto as Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e o Prêmio de Viagem de D. Pedro II. No começo do século XX, possibilitou a realização da Semana de Arte Moderna. Nas décadas de 1940 a 1960, esteve presente tanto na abertura dos primeiros Museus de Arte Moderna quanto nos Salões de Arte e Bienais, tendo também participação no fortalecimento do mercado de arte brasileira. Durante a ditadura militar, foi o responsável pelo lançamento de três grandes projetos culturais (Caravanas da Cultura, Casas da Cultura e Plano de Ação Cultural), tendo ainda viabilizado a Exposição *Do Corpo à Terra* e os Salões Nacionais de Artes Plásticas. E, após a transição, consolidou-se por meio tanto da Lei Sarney quanto da Lei Rouanet, que aportaram recursos significativos ao fomento da produção artística brasileira.

⁴ Rubim (2007) ressalta o caráter tardio de desenvolvimento da política pública cultural brasileira, que tem como marco inicial a década de 1930.

2 DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA Á SEMANA DE ARTE MODERNA

O presente Capítulo abordará as relações entre o mecenato e as narrativas da história da arte brasileira no período compreendido entre os anos de 1816 a 1922, quando ocorreram os três grandes episódios iniciais de mecenato, quais sejam a “Missão Artística Francesa” e os prêmios das Exposições Gerais, o Prêmio de Viagem de D. Pedro II e a Semana de Arte Moderna de 1922.

2.1 A Missão Artística Francesa, a Academia Imperial de Belas Artes – Aiba e as Exposições Gerais da Aiba

D. João VI é considerado o primeiro grande mecenas brasileiro. Após a sua chegada ao Brasil, contribuiu para a instalação de diversas instituições em nosso território, tais como o Museu Real⁵, a Biblioteca Nacional e o Jardim Botânico, tendo ainda autorizado a contratação da denominada Missão Artística Francesa⁶, que aportou no Brasil em 1816.

Em 26 de março de 1816, o Rio de Janeiro recebeu uma comitiva de aproximadamente 40 (quarenta) artistas franceses, contratados pela Coroa Portuguesa para o ensino das artes e dos ofícios no Brasil. A Missão Artística Francesa (se houve realmente uma “missão”, conforme se verá adiante) encontrou liderança em Joaquim Lebreton⁷ (o responsável pela concepção inicial do projeto e pelo recrutamento dos artistas que viriam a residir em terras brasileiras) e, posteriormente, em Grandjean Montigny.

Integravam a comitiva, entre outros, Jean Baptiste Debret (pintor histórico), Auguste Henry Victor de Grandjean Montigny (arquiteto), Nicolas Antoine Taunay (pintor de paisagens), Auguste Marie Taunay (escultor), Charles Simon Pradier (gravador) e François

⁵ O Museu Real foi criado pelo Decreto de 6 de junho de 1818, incorporando o acervo da Casa dos Pássaros, tendo sido a primeira instituição brasileira dedicada exclusivamente ao estudo das ciências naturais. Com o advento da República, passou a se chamar Museu Nacional. Atualmente, está vinculado ao Ministério da Educação – MEC, integrando a estrutura acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. É o maior Museu de história nacional e antropológica da América Latina.

⁶ Schwarcz (2008) defende que a colônia francesa ganhou o nome de Missão com a publicação do livro de Afonso E. Taunay (*A Missão Artística Francesa*), interpretação que veio a alcançar o status de verdade, tendo Taunay se esforçado no sentido de defender a existência de uma missão, considerando tais missionários como artistas abnegados e apaixonados pela arte, que atenderam aos desejos de D. João VI. Squeff (2004) aponta que o texto da obra de Taunay foi editado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, em 1911, e também em separata no ano seguinte, tendo sido publicado na RIHGB em seguida.

⁷ Segundo narra Taunay (1983), Lebreton, após a queda de Napoleão, procurou acolher-se no Brasil, tendo persuadido o Marquês de Marivalda e o conselheiro Brito acerca das vantagens do estabelecimento de uma Academia de Belas Artes na Corte do Rio de Janeiro. Neste sentido, o autor destaca que Lebreton não foi meramente um recrutador de artistas, e sim o organizador de uma companhia de artistas desejosos de viver na América, livres de qualquer espécie de perseguição política (TAUNAY, 1983).

Ovide (engenheiro mecânico). Schwarcz (2008) destaca que o grupo francês reunia nomes distintos no que tange ao contexto artístico, sendo que dentre eles Taunay era o mais famoso e reconhecido pela crítica francesa da época.

Para Squeff (2004), esse episódio representou um momento de virada na história das artes visuais brasileira, tendo viabilizado a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, a institucionalização da pedagogia neoclássica e a criação de uma arte cortesã na ex-colônia⁸. Na mesma linha, Gonzaga Duque (1995) defende que a chegada desses artistas demarcou uma nova época para a arte brasileira, o prenúncio de uma fase de florescimento.

Na historiografia, é controversa a questão relativa à origem da Missão Artística Francesa. Para Taunay (1983) e Adolfo de los Rios (apud TAUNAY, 1983), D. João VI e seus ministros teriam tido a ideia de contratar os artistas, com vistas ao ensino oficial da arte no Brasil. Já Schwarcz (2008) e Pedrosa (2004) defendem que a iniciativa partiu dos próprios artistas, que vieram por conta própria, devido ao conjunto de acontecimentos históricos ocorridos na Europa (sobretudo a queda de Napoleão), sem serem, contudo, intrusos, uma vez que já havia a ideia de se constituir por aqui uma colônia de artistas para ajudar no desenvolvimento cultural de nosso país⁹.

De qualquer sorte, a contratação da Missão Artística Francesa, segundo Couto (2012), integrou os esforços empreendidos pelo governo português no sentido de dotar o Rio de Janeiro de uma vida cultural e artística compatível com a função assumida pela cidade desde 1808, de capital do império marítimo lusitano.

Logo após o desembarque, Lebreton produziu um plano detalhado de ação, com vistas à instalação de uma Academia (que incorporaria tanto as artes quanto os ofícios) aliada a uma pinacoteca¹⁰, inspirado no modelo vigente na França. Segundo Schwarcz (2008), este

⁸ Importante ressaltar, nos termos destacados por Schwarcz (2008), que antes da chegada da Missão Artística Francesa havia, sim, uma produção artística significativa em terras brasileiras, advinda de escultores e artistas ligados de forma direta à arte, não afeita aos modelos estritamente acadêmicos ou neoclássicos. Segundo a autora (2008), essa produção se concentrou no Rio de Janeiro, Ouro Preto e Salvador, difundindo-se aos poucos para o Recife, Olinda e Diamantina. No Rio de Janeiro, a denominada “Escola Fluminense” se encontrava ativa quando da chegada da Missão Artística Francesa em 1816, fato este omitido por Debret em seus relatos, que insistia no pioneirismo da colônia francesa.

⁹ Para Squeff (2004), estas duas correntes apreenderam, cada uma por seu lado, duas dimensões de um grande dilema. Uma delas se relacionava à herança colonial, e a outra se ligava a um projeto civilizador, uma ideia de mudança. Para a autora, é interessante notar que, na busca de afirmação, esses dois pontos de vista tenderam a deixar de lado os aspectos destacados por seu oponente, idealizando sua própria visão. Isso porque, enquanto os defensores da arte nacional chegaram a vislumbrar escolas de arte na colônia, os partidários da participação francesa na arte brasileira idealizaram-na, chamando-a de “Missão”.

¹⁰ Segundo Squeff (2012), Lebreton trouxe, juntamente com os artistas recrutados, quarenta e duas obras de artistas europeus, a maior parte reproduções de quadros renascentistas, já com o intuito de iniciar o acervo da Pinacoteca da Escola que viriam a inaugurar em um futuro próximo (a Coleção Escola Brasileira). No ano seguinte, já no Brasil, comprou outras doze obras, perfazendo um total de cinquenta e quatro trabalhos. Squeff (2012) destaca que, em 1934, Taunay promoveu a compra de uma nova coleção de gessos. A autora (2012) aponta ainda que, na

projeto explicava a metodologia didática, o horário dos cursos, a hierarquia das classes, os estatutos, assim como a forma de autofinanciamento da instituição e organização das exposições e venda de catálogos. O projeto era, contudo, demasiado abrangente, não tendo sido adotado por D. João VI por contingências da época, entre as quais Squeff (2012) destaca a morte prematura de Lebreton.

Decorridos quatro meses e meio da chegada dos franceses ao território nacional¹¹, D. João VI editou o Decreto de 12 de agosto de 1816¹², que criou a Escola Real de Ciências,

gestão de Araújo Porto Alegre, a Pinacoteca abriu suas portas ao público, tornando-se a primeira experiência de arte pública no Rio de Janeiro.

¹¹ Para Taunay (1983), não foi a inércia colonial que impediu o aproveitamento imediato dos membros da missão artística, e sim a atitude hostil e violenta movida contra Le Breton pelo diplomata Maler, que representava a França na Corte de D. João VI.

¹² Decreto de 12 de agosto de 1816:

Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao amanhã e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico opulento dos reinos conhecidos; fazendo-se, portanto, necessário aos habitantes o estudo das Belas-Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e ciência de alguns dos estrangeiros beneméritos, que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução pública daquelas artes; Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam a parte integrante da dita Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que eu houver de mandar estabelecer; se pague anualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas na relação inserta neste meu real Decreto, e assinada pelo meu Ministro e Secretário de Estado de Negócios Estrangeiros e da Guerra, a soma de 8:032\$000 em que importam as pensões, de que por um efeito da minha real munificência e paternal zelo pelo bem público deste reino, lhes faço mercê para a subsistência, pagas pelo Real Erário, cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer a base do contrato, que ao menos pelo tempo de seis anos hão de assinar, obrigando-se a cumprir quanto for tendente ao fim da proposta instrução nacional, das belas artes aplicadas às indústrias, melhoramentos e progressos das outras artes e ofícios mecânicos. O Marquês de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro Assistente ao Despacho, encarregado interinamente da repartição dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, assim o tenha entendido, e faça executar com os Despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816. Com a rubrica de Sua Majestade.

Relação das pessoas a quem por decreto desta data manda sua majestade dar as pensões anuais abaixo declaradas:

Ao Cavalheiro Joaquim Le Breton.....	1:000\$000	(Aproximadamente R\$ 123.000,00)
Pedro Dillon.....	800\$000	(Aproximadamente R\$ 98.400,00)
João Batista Debret, pintor de história	800\$000	
Nicolau Antonio Taunay, pintor	800\$000	
Augusto Taunay, escultor	800\$000	
A.H.V. Grandjean, arquiteto	800\$000	
Simão Pradier, abridor	800\$000	
François Ovide, professor de mecânica	800\$000	
C.H. Levasseur	320\$000	(Aproximadamente R\$ 39.360,00)
L. Simp. Meunié	320\$000	
F. Bonrepos.....	192\$000	(Aproximadamente R\$ 23.616,00)

Somam as onze parcelas oito contos e trinta e dois mil réis (8:032\$000). Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816. (a) Marquês de Aguiar.

A atualização monetária das quantias acima descritas foi realizada de forma aproximada, de acordo com os critérios previstos no endereço eletrônico <<http://diniznumismatica.blogspot.com.br/2015/11/conversao-hipotetica-dos-reis-para-o.html>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

Artes e Ofícios, estabelecendo, ainda, um regime de pensionato para os artistas recém-chegados.

Segundo Pedrosa (2004), a promulgação do decreto tinha por objetivo justificar as pensões então concedidas, dado que somente participaram da lista de pensionistas artistas franceses. Joaquim Lebreton encabeçou essa lista, com uma pensão de 1:000\$000, seguido de Pedro Dillon, Jean Baptiste Debret, Nicolas Taunay, Auguste Taunay, Auguste Henrique Victor Grandjean de Montigny, Simon Pradier e Francisco Ovide, com 800\$000 cada, além dos auxiliares C. H. Levasseur e L. S. Menuniê, com 320\$000 cada, e F. Bonrepos, com apenas 190\$000.

Contudo, os artistas recém-desembarcados tiveram inúmeras dificuldades para alcançar o objetivo pretendido por Lebreton. Em primeiro lugar, Pedrosa (2004) aponta que os lusos se mostraram particularmente ciumentos dos postos dados no Brasil aos franceses. Além disso, o crítico ressalta que havia uma incompatibilidade manifesta entre os artistas que aqui chegaram, bonapartistas fervorosos, e a realidade de uma corte que ainda se encontrava apavorada com as ideias revolucionárias que agitavam a França, mesmo depois da queda de Napoleão Bonaparte.

Desta forma, inúmeros embates acabaram por atrasar sobremaneira a efetiva instalação da Escola Real de Ciência, Artes e Ofício¹³. Schwarcz (2008) aponta que, devido a esse atraso, os artistas foram alocados diretamente ao serviço do Estado¹⁴, fato que se encaixou nos desejos de D. João de construir uma memória real. Nesse contexto, Debret se tornou uma espécie de pintor oficial do Primeiro Império, participando da coroação de D. Pedro I e realizando projetos para a bandeira e brasões do Império, enquanto Montigny foi encarregado de projetar importantes prédios públicos, entre os quais o da Praça do Comércio e o próprio edifício da Academia Imperial de Belas Artes. Debret foi, sem sombra de dúvidas, o artista francês que deixou as maiores marcas no Brasil, seja pela sua atuação como pintor da família real, seja pelo seu envolvimento no ensino das belas artes, seja pelo conjunto de aquarelas no qual retratou o cotidiano, os costumes e a rotina da população brasileira, reunidas e publicadas posteriormente na obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

¹³ Por tal razão, os artistas passaram a desenvolver atividades paralelas enquanto esperavam o desfecho da situação. Debret e Montigny alugaram uma casa no centro do Rio de Janeiro, onde começaram a ministrar cursos livres de desenho e pintura.

¹⁴ Para Schwarcz (2008), a colônia Lebreton fez da aclamação uma forma diletta de propaganda do grupo.

Figura 1 – Coroação de D. Pedro I. Jean-Baptiste Debret.



Fonte: Ministério das Relações Exteriores.

Somente na data de 30 de setembro de 1826 (ou seja, mais de dez anos após a chegada dos franceses em nosso território), o Decreto nº 125 lavrou o estatuto da Academia Imperial de Belas Artes – Aiba, que foi inaugurada na data de 5 de novembro do mesmo ano com a presença do imperador D. Pedro I e de sua filha D. Maria II, na sede projetada por Montigny na Travessa das Belas Artes¹⁵.

Para Trevisan (2007), a vinda da Missão Artística Francesa alterou a maneira de se fazer arte no Brasil, assim como a forma de se conceber a profissão de artista, graças à instalação da Aiba no Rio de Janeiro, uma vez que, com a chegada desses artistas, houve uma sistematização do ensino e da prática artística por meio da Academia.

A Missão Artística Francesa desempenhou um papel relevante no desenvolvimento da sociedade brasileira no curso do século XIX, sendo por isso até hoje objeto de estudo. O Decreto de 12 de agosto de 1816, como visto, estabeleceu a contratação de artistas franceses pelo governo brasileiro, mediante o pagamento de pensão pelo período de seis anos, o que nos permite considerar a Missão Artística Francesa como sendo um dos primeiros grandes episódios de mecenato na história da arte brasileira.

¹⁵ Segundo Luz (2005), até a abertura da Aiba não há registros oficiais sobre o número de alunos inscritos, uma vez que os primeiros dados somente foram produzidos a partir do ano de 1827.

Logo após a inauguração da Aiba, em 1826, Debret se empenhou pessoalmente no sentido de viabilizar exposições públicas com os trabalhos produzidos pelos alunos e professores da Academia nos moldes franceses, onde a prática era comum. Assim, em 1829, foi realizada a primeira grande Exposição Geral da Aiba, no prédio da Academia, para a qual Debret fez um pequeno catálogo com recursos próprios. Em 1830 foi realizada a segunda exposição, tendo Debret organizado a seção de pintura e Montigny a de arquitetura¹⁶.

Em seguida, Félix-Émile Taunay assumiu a direção da Aiba e passou a defender a criação de concursos que viabilizassem viagens dos vitoriosos à Europa, notadamente para a Itália.

Em 1834 surgem as primeiras premiações nas Exposições Gerais da Aiba, com a presença de D. Pedro II. Segundo Luz (2005), foram inicialmente oferecidas duas medalhas, a pequena e a grande medalha de ouro, além da medalha de prata, criada em 1836 para premiar os alunos que não haviam obtido o prêmio máximo.

Em 1840 Taunay solicitou a D. Pedro II que as Exposições Gerais passassem a ser abertas, para que pudessem também concorrer aos prêmios os expositores que não tivessem realizado seus estudos na Aiba. Para Luz (2005), tal medida conferiu um novo estatuto às exposições gerais, que haviam perdido o brilho inicial desde a partida de Debret para a Europa.

Desta forma, a I Exposição Geral de Belas Artes foi realizada em 12 de dezembro de 1840, com a presença do Imperador. Luz (2005) aponta que as exposições gerais foram lentamente se firmando como evento da Aiba, tendo ocorrido nos anos de 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 e 1849 (março e dezembro), 1850, 1852, 1859, 1860, 1862, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1870, 1872, 1875, 1876, 1879 e 1884.

Ao final das Exposições Gerais de Belas Artes, além das premiações, eram também adquiridas obras para a Pinacoteca da Aiba, com o objetivo de aumentar o acervo da Coleção Escola Brasileira, o que permite a classificação dessas Exposições como uma espécie de mecenato à produção artística da época.

Segundo Squeff (2011), foram realizadas vinte e seis Exposições Gerais de Belas Artes na Aiba, no intervalo compreendido entre os anos de 1840 a 1884, que, em conjunto, apresentaram 3.315 (três mil, trezentas e quinze) obras de 516 (quinhentos e dezesseis) artistas – em média, uma exposição a cada dois anos –, entrando para o calendário dos eventos relevantes do reinado de D. Pedro II. Squeff (2012) destaca que cada exposição geral durava

¹⁶ Contudo, Debret retornou à França em 1831, e, por essa razão, as exposições deixaram de ser realizadas periodicamente, tornando-se mais escassas.

cerca de quinze dias, período no qual recebia a visita da nata da sociedade do Rio de Janeiro. Para isso, o edifício da Academia passava por uma longa preparação, que incluía a pintura de paredes e a restauração de obras. A autora aponta, ainda, que a Academia organizava suas exposições seguindo o modelo europeu, tornando-se nesse período o local no qual se encenava um ritual afirmativo dos valores monárquicos, em uma espécie de “teatro da corte” que congregava valores próprios à nação que se consolidava lentamente.

No ano de 1845, por orientação de Taunay, a Aiba solicita ao governo a instituição do Prêmio de Viagem.

2.2 D. Pedro II e os Prêmios de Viagem

D. Pedro II, assim como D. João VI, foi um grande mecenas da produção tanto artística quanto literária no Brasil. Seu reinado contribuiu significativamente para o fortalecimento e o incremento do mecenato brasileiro, tanto através da Aiba quanto pela concessão de Prêmios de Viagem.

Para Schwarcz (1998), a participação do Imperador em diversas sessões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, assim como o financiamento direto, o incentivo e o auxílio que concedeu a artistas, poetas, músicos, pintores e cientistas, inseria-se como parte de um projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional. Nesse contexto, a autora ressalta (1998) que o romantismo surgiu como um caminho propício à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar a identidade¹⁷.

Para Biscardi e Rocha (2006), com D. Pedro II, o projeto de equipolência artística do império às nações europeias tomou maior vulto, devido aos auxílios financeiros concedidos. Segundo os autores, apesar do monarca dividir as opiniões dos historiadores quanto ao seu projeto cultural, restou inegável sua notoriedade ao estimular as artes brasileiras, aliada à noção de que esse desenvolvimento seria útil ao reino. Em contraponto à ideia de D. Pedro II como sendo um grande mecenas, Auler (apud DURAND, 2009) descreve um monarca um tanto quanto rigoroso na concessão dos benefícios, metódico e cauteloso ao conceder as pensões. Isso porque D. Pedro II, ao receber um requerimento de auxílio, determinava uma sindicância prévia

¹⁷ Schwarcz (1998, p. 136) destaca que, nos decênios de 50 e 60, o Brasil conheceu a consagração do romantismo, cuja manifestação considerada a mais “genuinamente nacional”, o indianismo, teve seu momento de maior prestígio, alcançando, além da poesia e do romance, a música e a pintura. Para a autora, o romantismo não foi apenas um projeto estético, mas também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo.

para informar-se sobre o requerente e somente depois liberava o recurso. E Durand (2009) constata que os gastos com os contemplados eram pequenos, na cifra de cinquenta contos de réis, ou seja, apenas seis por cento dos dispêndios da casa imperial, o que equivaleria aos gastos destinados ao verão da família real em Petrópolis e menos da metade dos custos com as estrebarias do palácio. Ou seja, os bolsistas não representavam sequer meio por cento do orçamento então controlado pelo Imperador.

Em 1845, D. Pedro II criou o Prêmio de Viagem à Europa, inspirado no *Grand Prix de Rome* da *Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris*, com o objetivo de selecionar bolsistas para completar os estudos no exterior (notadamente na Itália e na França), pelo período mínimo de 3 (três) anos, sob a orientação de renomados artistas¹⁸. A par disso, financiou pessoalmente seus artistas prediletos, por intermédio de um regime de pensionato que ficou conhecido como “o bolsinho do Imperador”.

O Prêmio de Viagem era concedido por meio de concurso, no qual o selecionado (o concorrente classificado em primeiro lugar no certame, entre os alunos da Aiba) tornava-se pensionista da Academia, recebendo uma quantia de três mil francos para as suas despesas no exterior. Em troca, era dever do aluno frequentar o ateliê dos artistas estrangeiros, enviar regularmente trabalhos e exercícios para a Aiba¹⁹, bem como executar cópias de obras consagradas, que eram avaliadas pelos professores da Academia, com vistas à prorrogação da bolsa.

Segundo Cavalcanti (2001/2002), os concursos de Prêmio de Viagem foram realizados todos os anos, regularmente, entre 1845 e 1850, e após tal ano em intervalos irregulares. De 1855 a 1878, o concurso foi realizado a cada três anos e, após nove anos, um novo concurso foi realizado em 1887, o último do período monárquico. Desta forma, desde a criação do concurso, em 1845, até a extinção da Aiba, em 1890, foram realizados quinze concursos, ao longo de um intervalo de 45 anos. O concurso seguinte já se deu sob o regime republicano, em 1892. Entre os dezessete alunos premiados, oito eram pintores.

¹⁸ Luz (2005) narra que os dois primeiros anos deveriam ser passados na Academia de França em Roma, onde o bolsista se aperfeiçoaria com os grandes mestres europeus, enquanto o terceiro ano deveria ser vivido nas principais cidades de passado histórico e artístico da Itália e França.

¹⁹ Squeff (2012) destaca que o acervo da Pinacoteca da Aiba (Coleção Escola Brasileira) esteve vinculado ao pensionato artístico. Entre os oito pintores premiados, seis tiveram obras incluídas no acervo: Franciso A. Nery, Jean Leon Pallière Ferreira, Agostinho José da Mota, Víctor Meirelles de Lima, João Zepherino da Costa e Rodolpho Amoedo. A par dos pensionistas, a Coleção Escola Brasileira também reunia produções de outros artistas que estiveram na Europa, com recursos advindos de outras fontes. Desta forma, Squeff afirma que a maioria dos quadros da coleção Escola Brasileira (cinquenta e uma telas) adveio do envio de obras por pensionistas. A par disso, Squeff aponta que havia uma segunda forma de aquisição das obras desse acervo, a compra direta pelo governo, que adquiriu ao menos treze obras da coleção Escola Brasileira. Por último, a autora ressalta que outra parte do acervo da Escola Brasileira se formou graças à realização dos concursos.

Cavalcanti (2001/2002) elencou os artistas brasileiros que obtiveram o Prêmio de Viagem durante o período de 1845 (data do primeiro prêmio) até 1887 (data do último concurso realizado pela Aiba), assim como o grupo de cinco pintores que se aperfeiçoou na Europa, custeado pelo Imperador D. Pedro II (“o bolsinho do imperador”), apresentando-nos os dois quadros que se seguem abaixo:

Quadro 1 – Pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes.

Ano	Pensionista	Especialidade	Cidade	Duração	Tornou-se
1845	Raphael Mendes de Carvalho	Pintor histórico	Roma	3 anos	Professor de Desenho
1845	Antônio Baptista da Rocha	Arquiteto	Roma	3 anos	Professor de Escultura
1846	Francisco Elydeo Pamphiro	Escultor	Roma	3 anos	
1847	Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão	Gravador	Roma	3 anos	
1848	Francisco Antônio Nery	Pintor histórico	Roma	3 anos	
1849	Jean Leon Grandjean Pallière Ferreira	Pintor histórico	Paris	3 anos	
1850	Agostinho José da Mota	Pintor	Roma	3 anos	Professor de pintura
1852	Victor Meirelles de Lima	Pintor	Roma e Paris	8 anos	
1860	José Joaquim da Silva Guimarães	Gravador	Paris	4 anos	
1862	José Rodrigues Moreira	Arquiteto	Paris	4 anos	
1865	Caetano de Almeida Reis	Escultor	Paris	3 anos	
1868	João Zeferino da Costa	Pintor	Roma	8 anos	Professor de pintura
1871	Heitor Branco de Cordoville	Arquiteto	Roma	5 anos	Professor de ornatos
1876	Rodolpho Bernardelli	Escultor	Roma	9 anos	Professor de Escultura e Diretor
1878	Rodolpho Amoedo	Pintor	Paris	9 anos	Professor de pintura histórica
1887	Oscar Pereira da Silva	Pintor	Paris	6 anos	Professor de pintura
1887	João Ludovico Maria Berna	Arquiteto	Paris	2 anos	Professor na Enba

Fonte: *185 Anos de Escola de Belas Artes (2001/2002)*.

Quadro 2 – Pensionistas do Imperador D. Pedro II (“o bolsinho do Imperador”).

Ano	Pensionista	Especialidade	Cidade	Duração	Tornou-se
1859	Pedro Américo de Figueiredo e Mello	Pintor de história	Paris	5 anos	Professor de desenho
1875	Horácio Hora	Pintor	Paris		
1876	José Ferraz de Almeida Júnior	Pintor	Paris		
1884	Pedro Weingärtner	Pintor	Paris, Munique e Roma		Professor de desenho na ANBA
1886	Manuel Lopes Rodrigues	Pintor	Paris		Diretor da Academia de Belas Artes da Bahia

Fonte: *185 Anos de Escola de Belas Artes* (2000/2001).

Segundo Cavalcanti (2001/2002), a produção de pintura dos pensionistas brasileiros na Europa, segundo o tema abordado, poderia ser dividida nas seguintes categorias: temas religiosos; extraídos da história brasileira; representações de personagens brasileiros; referentes à antiguidade clássica; nus; paisagens e pinturas de gênero (as duas últimas em menor número). Destaca, ainda, que os trabalhos dos pensionistas seguiam os princípios acadêmicos, podendo-se, contudo, notar uma evolução no estilo das obras, correspondente às mudanças ocorridas na pintura europeia ao longo do período de vigência dos prêmios de viagem.

Como exemplos destas produções, cita a obra *Calvário*, de Jean Leon Pallière (1850), e *A Flagelação de Cristo*, de Victor Meirelles (1856), ambas de representação clássica. Em uma tendência mais naturalista, podem ser citadas *O Óbulo da Viúva*, de Zeferino da Costa (1876), e *Jesus Cristo em Cafarnaum*, de Rodolpho Amoedo (1887). *Sansão e Dalila*, de Oscar Pereira da Silva (1893), seria uma obra do romantismo tardio, e já com uma marca mais moderna, cita a *Fuga para o Egito* de Almeida Júnior (1881).

Figura 2 – Fuga para o Egito. José Ferraz de Almeida Júnior.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Campofiorito (apud AULER, 1956) aponta, contudo, que apesar de os alunos contemplados com a bolsa de estudos no exterior terem recebido influências europeias na aspiração por temas e aspectos formais fugidios ao neoclassicismo, a vinculação dos bolsistas ao dirigismo imperial não os permitia trilhar com afinco os caminhos românticos e realistas que estavam sendo abertos na Europa. Isso porque deveriam inibir qualquer desejo de seguir os caminhos dos movimentos rebeldes que se consolidavam no exterior, uma vez que a pensão concedida tornava-os dependentes do viés artístico da academia, notadamente neoclassicista.

Para Biscardi e Rocha (2006), D. Pedro II dividiu as opiniões quanto ao seu projeto cultural, sendo inegável, contudo, sua notoriedade ao incentivar o incremento das artes brasileiras por meio do mecenato, da concessão de medalhas nas Exposições Gerais e através do Prêmio de Viagem e do “bolsinho do imperador”, trazendo contribuições indubitáveis ao período. As bolsas concedidas representaram uma oportunidade única de desenvolvimento de potenciais artísticos, sobretudo em um contexto em que não havia, ainda, um mercado consumidor para as artes plásticas na sociedade brasileira da época.

A proclamação da República, em 1891, alterou o cotidiano da Aiba, que teve seu nome alterado para Escola Nacional de Belas Artes – Enba²⁰. Além disso, foi criado um novo prêmio, o Prêmio de Viagem, destinado ao melhor artista da Exposição Geral de Belas Artes. A partir desse momento, passaram a coexistir dois prêmios, um reservado ao melhor aluno da Escola, e outro destinado a todos os artistas que expuseram obras na Exposição Geral de Belas Artes.

Após o advento da República, Luz (2005) aponta que a Exposição Geral de Belas Artes de 1894 foi o primeiro Salão da República, uma vez que, da proclamação em diante, as exposições passaram a ser conhecidas como Salões.

2.3 A Semana de Arte Moderna de 1922

Para Aracy Amaral (1998), a paternidade da Semana de Arte Moderna, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, deve ser atribuída a Di Cavalcante, que teve a ideia de promover uma exposição para a divulgação do modernismo. Para tanto, o artista se uniu a Graça Aranha, nome de grande prestígio à época (e membro da Academia Brasileira de Letras), que tinha uma grande amizade com Paulo Prado.

Assim surgiu o projeto da Semana de Arte Moderna, que foi patrocinada por uma Comissão composta por Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Júnior, José Carlos Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgar Conceição, em um típico episódio de mecenato privado à produção artística modernista.

A Semana continha obras de arquitetura (Antonio Moya e Georg Prsirembel), escultura (Vitor Brecheret e W. Haerberg) e pintura (Anita Malfatti, Di Cavalcanti, J. Graz, Martins Ribeiro. Zita Aita, J. F. de Almeida Prado, Ferrignac e Vicente do Rego Monteiro).

²⁰ A alteração do nome se deu por força do Decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890. Disponível em: <<http://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1890-11-08;983>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

Figura 3 – Catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922. Di Cavalcanti.



Fonte: <http://www.revistaprosaversoarte.com/95-anos-da-semana-de-arte-moderna-de-1922/>

Amaral (1998) destaca que a Semana de Arte Moderna foi produzida por um grupo de jovens intelectuais, poetas, jornalistas e artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro²¹, unidos por um ideal de renovação destrutiva, que tinha por objetivo jogar por terra os velhos cânones. Para a crítica, não havia diretrizes a serem seguidas e tampouco certezas – ao contrário, as obras contradiziam tudo aquilo que as exposições normalmente exibiam na capital paulista, em um movimento de reação contra o academicismo, a imitação servil e a cópia sem coragem e talento.

Couto (2006) defende que a entrada brasileira na modernidade²² teve como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, em que ficou claro que o grupo modernista havia passado a trabalhar com novas diretrizes estéticas, voltando-se à valorização e ao estudo de temas nacionais. Na mesma linha, Brito (apud COUTO, 2006) define a Semana de Arte Moderna

²¹ Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho e Renato de Almeida.

²² A questão do marco inicial da modernidade brasileira é deveras polêmica, havendo críticos que a situem ainda no final do século XIX, outros que a definem com a exposição de Anita Malfatti de 1917, e um terceiro grupo que a considera como sendo a Semana de Arte Moderna.

como um empreendimento que denunciava um desejo de ser moderno e, portanto, uma modernidade (ainda que não efetiva), cujo traço distintivo seria a busca de uma identidade nacional.

Para Amaral (1998), esse nacionalismo seria decorrência de um momento de afirmação, que surge em um processo iniciado com a implantação da República, estando nele implícito o desejo de rompimento da intelectualidade com o século XIX e a ascendência do academicismo nas artes. Isso porque a modernidade focalizada pelo movimento modernista, embora impregnada de internacionalismo, significou um movimento em que se revela evidente o despertar da consciência nacional no meio artístico.

Chiarelli (2010), por sua vez, busca demonstrar que, desde o início, o modernismo respondia não apenas a demandas externas, no sentido de uma renovação formal da arte local, mas, sobretudo, procurava dar conta das demandas do debate artístico brasileiro que vinham desde o século XIX, entre elas a ênfase em produções de caráter alegórico, comprometidas com temáticas que projetassem imagens de uma brasilidade imanente. Neste sentido, o crítico entende que o modernismo estava preso a questões surgidas já no debate sobre a arte brasileira no século XIX – como construir uma arte brasileira com atributos próprios e definidores de sua origem?

Segundo Miceli (2003), nas quatro décadas de transição entre os séculos XIX e XX (1885/1925), paralelamente à expansão da industrialização, constituiu-se na cidade de São Paulo um embrião avantajado de mercado de arte, tendo a capital paulista passado a abrigar um grupo de entusiastas colecionadores privados, que atuava como patrono e incentivador das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas.

Oito anos após a realização da Semana de Arte Moderna, Vargas assume o poder, iniciando um lento processo de construção institucional no campo da cultura, sobretudo por meio da atuação de seu ministro Gustavo Capanema. Além disso, merece destaque a criação do Salão Nacional de Arte Moderna.

3 O PERÍODO VARGAS: 1930-1945

Getúlio Vargas, em seu primeiro governo, permaneceu no poder entre 1930 a 1945, período comumente dividido em três momentos: o governo provisório (1930-1934), o período constitucional (1934-1937) e a ditadura do Estado Novo (1937-1945).

Para Calabre (2009, p. 15), a Revolução de 1930 marcou a ruptura da conhecida política do café com leite, dando início a um processo de transição do Estado agrário-exportador para um Estado de modelo urbano-industrial, de cunho nacionalista, o que provocou significativas mudanças em diversas áreas, tais como a urbanização crescente, o aumento da produção industrial e a consolidação dos direitos trabalhistas.

Nesse contexto, Vargas criou, em 1930²³, o Ministério da Educação e Saúde Pública – MES, com a atribuição de tratar de todos os assuntos relativos ao ensino, saúde pública e assistência hospitalar. O Ministério foi inicialmente chefiado por Francisco Campos, substituído por Gustavo Capanema, em 1934, que permaneceu à frente do MES até o ano de 1945. Calabre (2009) ressalta que nesse momento surgem, pela primeira vez na legislação, referências expressas ao campo da cultura, como marco de um processo de constituição institucional de uma política pública cultural.

Quadros (2013) destaca que a gestão Capanema ultrapassou as fronteiras vinculadas à pasta, estabelecendo uma política cultural que, se utilizando dos mecanismos estatais, promoveu o nacionalismo apregoado por Vargas. Segundo a autora, o final da década de 1930 caracterizou-se pelo florescimento do nacionalismo na América Latina, quando em todo o continente foram empreendidos esforços no sentido de se estabelecer políticas públicas nos setores da educação, saúde, cultura, artes e arquitetura. Nesse contexto, o governo Vargas elegeu a cultura e a educação como campos estratégicos para a produção dos elementos da brasilidade aptos a garantir a independência e o desenvolvimento nacional. Isso porque, de acordo com a ideologia de Vargas, somente a cultura, a educação e a saúde poderiam levar o país ao seu pleno desenvolvimento.

Neste sentido, Quadros (2013) conclui que Capanema foi, além de ministro de Educação e Saúde, também um ministro da Cultura, uma vez que atuou de forma incontestada

²³ Decreto nº 19.402, de 14 de novembro de 1930. Cria uma Secretaria de Estado com a denominação de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19402-14-novembro-1930-515729-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 2 out. 2017.

frente às questões culturais, com ênfase no incentivo às artes, teatro, patrimônio e na produção do conhecimento²⁴.

Para Williams (2000), Capanema foi um administrador cultural, ideólogo e mecenas da cultura. Como administrador, viabilizou o fortalecimento da cultura junto ao Estado, instituindo diversos órgãos culturais. Como ideólogo:

Capanema entendia que a cultura, especialmente a cultura patrocinada pelo Estado, deveria ser um espaço de pluralismo, onde o debate e a multiplicidade de opiniões incentivassem o meio artístico, que precisava ser esclarecido e dinâmico (WILLIAMS, 2000, p. 265).

E, por último, como mecenas, Williams (2000) destaca que Capanema incentivou o modernismo, tanto pela construção da nova sede do MES (por uma equipe de arquitetos modernistas) quanto pelo apoio que concedeu à carreira de vários integrantes do movimento, conferindo recursos públicos e legitimidade para que os modernistas pudessem consolidar sua expressividade artística. Williams (2000) ressalta, inclusive, que essa foi uma das razões pelas quais os modernistas sobreviveram durante o Estado Novo.

A par disso, Capanema concedeu apoio direto a vários pintores, escultores, arquitetos e literatos modernistas, encaminhou verbas públicas a Portinari e aos arquitetos Lúcio Costa e Niemeyer e financiou várias obras-primas das décadas de 1930 e 1940.

Piazza (2003) destaca, por exemplo, a proposta da escultura do “homem moderno”, a ser executada por Celso Antônio, assim como o painel de azulejos “Estrelas-do-mar e Peixes” (Fig. 4) e a mobilização pelos murais dos ciclos econômicos, ambos de Portinari. Além disso, o Ministério promoveu uma exposição de Portinari em 1939, assim como a impressão de alguns números especiais da “Revista Acadêmica” (o de Portinari, de Augusto Frederico Schmidt e o de Bruno Giorgi).

²⁴ Capanema chegou, inclusive, a sugerir a Vargas a substituição do nome Ministério da Educação e Saúde por Ministério da Cultura Nacional, contudo seu pleito não foi atendido.

Figura 4 – Painel de Azulejos do Edifício Palácio Capanema. Cândido Portinari.



Fonte: <https://rionaveia.wordpress.com/tag/palacio-gustavo-capanema/>

Capanema aliou-se a nomes consagrados, tais como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira, entre outros, formando uma equipe que, à época, ficou conhecida como a “constelação Capanema”. Para Bomeny (2001), o governo Vargas, em sua complexa trama de tradição e modernização, exerceu um apelo substancial sobre a intelectualidade brasileira, atraindo figuras egressas do modernismo em uma corrente comum que se inseriu no projeto de construção de um Estado nacional.

Seguem abaixo as principais contribuições do governo Vargas à construção institucional da política cultural brasileira, assim como ao mecenato.

3.1 O Salão de 31, o Salão Feminino de Arte, a Criação do Salão Nacional de Arte Moderna e o Salão de Maio:

Em 1931 foi realizado um salão que ficou conhecido como Salão de 31, Salão Tenentista ou Salão Revolucionário, na Enba. Entre as diversas obras modernistas expostas, podemos citar as telas de Di Cavalcanti, Vittorio Gobbis, Leo Putz, Guignard, Lasar Segall, Cândido Portinari, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Cícero Dias.

Nos anos de 1937, 1938 e 1939, foram realizados as três edições do Salão de Maio. Para Monteiro (2008), o Salão de Maio foi um dos poucos eventos modernistas destinados a divulgar a arte abstrata estrangeira no Brasil. Quirino da Silva organizou a primeira edição do evento, que contou com o apoio da Prefeitura de São Paulo e de personalidades da elite paulistana, assim como a segunda edição. A terceira edição do Salão foi organizada por Flávio de Carvalho. Apesar de não ter havido distribuição de prêmio em suas edições, o Salão de Maio contribuiu para a afirmação do modernismo no final da década de 1930.

3.2 A Criação do Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional – SPHAN, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu Imperial e do Museu da Inconfidência

A ação do governo Vargas no campo do patrimônio histórico e artístico nacional se deu em diversas frentes, entre as quais se destacam a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico – SPHAN, do instituto do tombamento, a edificação de monumentos e a criação de novos museus e casas históricas.

O ministro Capanema convidou Mário de Andrade para elaborar o anteprojeto de criação do SPHAN. No anteprojeto entregue à Capanema²⁹, Mário de Andrade reservou ao SPHAN as atribuições de determinar e organizar o tombamento geral do patrimônio artístico nacional, sugerir as medidas necessárias para a conservação, defesa e enriquecimento do patrimônio artístico nacional, determinar e superintender o serviço de conservação e restauração das obras pertencentes ao patrimônio artístico nacional, sugerir a aquisição de obras e fazer os serviços de publicidade necessários para a propagação e o conhecimento do patrimônio artístico nacional. Para Londres (2001), o paralelismo entre a construção da nova sede do MES e a criação do SPHAN não foi apenas cronológico, uma vez que em ambos os casos ocorreu um tratamento de obras como monumentos, no sentido de atribuir a bens a função de perpetuar valores coletivos que foram identificados a uma imagem da nação que se queria construir: de um passado no qual foram selecionados bens para tombamento que continham valores que transcendiam ao seu tempo, e de um presente no qual esses valores foram reencontrados e reelaborados esteticamente, de modo a indicar um projeto para o futuro.

A leitura do anteprojeto de Mário de Andrade deixa clara a sua abrangência. Primeiramente, as obras de arte patrimoniais foram classificadas a partir de oito categorias de

²⁹ Anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do SPHAN. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)>. Acesso em: 3 out. 2017.

arte, a saber: a arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras. Essas obras tombadas deveriam ser registradas em quatro livros de tombo e, além disso, seriam criados quatro museus para exposição das obras correspondentes a cada um desses livros de tombo.

A originalidade do anteprojeto de Mário de Andrade residia na circunstância de ter criado um instrumento de proteção legal aplicável não somente aos bens materiais, como também aos imateriais (música popular, lendas, contos, etc.), fato este que vinha ao encontro das diversas viagens etnológicas que Mário de Andrade fez pelo interior do país.

Contudo, o anteprojeto acabou sofrendo mudanças significativas. Para Londres (2001), dois fatores foram fundamentais para a rejeição do anteprojeto de Mário de Andrade. Um primeiro fator, de ordem jurídica, residia no fato de que seria inviável criar um instrumento de proteção legal aplicável tanto aos bens materiais quanto imateriais. O segundo fator foi de ordem política, uma vez que a pluralidade de cultura brasileira proposta por Mário de Andrade divergia do projeto de unidade nacional defendida pelo governo getulista, ou seja, não contribuía com o projeto de construção de uma cultura nacional oficial. A autora ressalta que Mário de Andrade adotou em seu anteprojeto uma noção antropológica de arte, formulando uma base conceitual que privilegiou a diversidade cultural do país, fugindo de critérios rígidos de atribuição de valor. Contudo, em um governo centralizador como o de Vargas, preocupado em combater os regionalismos e o estrangeirismo, a postura canônica adotada ao final pelo SPHAN era mais conveniente, por mais elitista e distante da sociedade que pudesse ser.

Tendo-se em vista tais fatos, em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, assim como o Museu Nacional de Belas Artes – MNBA³⁰.

O SPHAN foi criado com a finalidade de promover, de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional, com a cooperação do MNBA. E o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937³¹, instituiu o tombamento, mantendo a inscrição dos bens em quatro livros de tombo, de acordo com a sistemática inicialmente proposta por Mário de Andrade.

³⁰ O SPHAN e o MNBA foram criados por meio da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que deu nova organização ao MES. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Lei_n_378_de_13_de_janeiro_de_1937.pdf>. Acesso em: 2 out. 2017. A Lei nº 378, de 1937, foi posteriormente regulamentada pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 3 out. 2017.

³¹ Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 6 out. 2017.

Calabre (2009) aponta o fato de que, como o patrimônio era, à época, um campo de conhecimento novo, o SPHAN enfrentou diversas batalhas para efetivar o tombamento. Bohemy (2001), por sua vez, ressalta que a memória da nação construída na gestão Vargas, por intermédio do tombamento, ficou longe de incorporar a diversidade cultural do país, notadamente no que tange ao testemunho de duas das três raças formadoras de nossa nação, uma vez que os critérios de seleção dos bens a serem tombados foram assentados em uma interpretação limitada da formação histórica do Brasil e, sobretudo, da história da arquitetura brasileira. E essa orientação teve como consequência não somente a exclusão de estilos importantes, tais como o ecletismo, como a desconsideração de todo um patrimônio cultural não monumental, mas da maior relevância para a documentação e o conhecimento da sociedade brasileira.

O MNBA foi inaugurado por Vargas em 1938, tendo como origem a Enba. O acervo inicial do MNBA foi composto pelas obras que Joachim Lebreton trouxe para o Brasil, em 1816, como chefe da denominada Missão Artística Francesa, além de trabalhos dos professores e artistas da Missão (entre eles Taunay e Debret), peças da coleção pessoal de Dom João VI, obras adquiridas ao longo do século XIX em salões e exposições da Aiba e doações de artistas. Ao acervo inicial foram acrescentadas aquisições e doações por parte de colecionadores e artistas, notadamente por meio do envio de obras dos alunos da Enba que estudavam no exterior subsidiados pelo governo. Também passaram a integrar o acervo do museu as obras premiadas no Salão Nacional de Belas Artes. E, não menos significativo, deve-se destacar o mecenato de personagens como os Barões de São Joaquim, Luís Resende e Guilherme Guinle, entre outros, que doaram coleções completas de artistas ao MNBA.

Já o Museu Imperial foi criado em 1940³² e inaugurado por Vargas em 1943. O acervo foi originariamente constituído por peças ligadas à monarquia brasileira (incluindo mobiliário, documentos, obras de arte e objetos pessoais de membros da família imperial), e formado por coleções transferidas de outros órgãos, tais como o Museu Histórico Nacional, a Biblioteca Nacional e o Palácio do Itamaraty. Atualmente, é considerado o mais representativo Museu brasileiro sobre o período monárquico:

No momento da sua criação, o Museu teve ser valor consagrado pela história e por um interesse político que visava o fortalecimento do conceito de nação dirigida por um governo forte e centralizador. Para que se erguesse um museu monarquista, expulsando do prédio um educandário, foi necessário o momento político adequado e o interesse pessoal do presidente Vargas. Não se tratava mais de erguer um monumento épico à nação, como o fizera o Museu Histórico Nacional de Gustavo

³² Decreto-Lei nº 2096, de 29 de março de 1940.

Barroso, que reuniu estandartes, brasões, armas e troféus de guerra, todos amontoados em salas e gabinete, cujas paredes eram repletas de retratos de vultos e fatos heróicos. No Museu Imperial, a questão da nação não aparece vinculada a batalhas, delimitações de fronteiras. Tampouco quiseram os responsáveis pelo Museu fortalecer uma imagem de nação republicana e descentralizada. O modelo inaugurado indicava a importância do pulso forte, íntegro e centralizador de Pedro II (SANTOS, 2006, p. 100).

O Museu da Inconfidência foi criado em 1938³³ e inaugurado em Ouro Preto em 1944, com a finalidade de pesquisar, difundir e preservar a história da Inconfidência Mineira e da sociedade colonial brasileira, como instrumento de identidade na formação da cultura brasileira. O acervo do Museu foi constituído de objetos históricos datados dos séculos XVIII e XIX, contando, atualmente, com mais de quarenta mil documentos, entre os quais se destacam peças das ações judiciais movidas em face dos inconfidentes durante o período colonial.

3.3 A Criação do Conselho Nacional de Cultura – CNC em 1938

O Conselho Nacional de Cultura – CNC foi criado em 1938³⁴, no âmbito do MES, como um órgão de cooperação, responsável pela coordenação de todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural³⁵ realizadas pelo Ministério ou sob seu controle ou influência. O órgão deveria ser composto por sete membros, designados pelo presidente da República, sendo quatro deles diretores de órgãos de cultura provenientes do MES.

O CNC detinha as seguintes atribuições: (i) fazer o balanço das atividades de caráter público ou privado realizadas em todo o país, quanto ao desenvolvimento cultural, para o fim de delinear os tipos das instituições culturais e as diretrizes de sua ação, de modo que delas se pudesse tirar o máximo de proveito; (ii) sugerir aos poderes públicos as medidas tendentes a ampliar e aperfeiçoar os serviços por eles mantidos para a realização de quaisquer atividades culturais; e (iii) estudar a situação das instituições culturais de caráter privado, para o fim de opinar quanto às subvenções que lhes deviam ser concedidas pelo governo federal.

³³ Decreto-Lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-965-20-dezembro-1938-347898-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

³⁴ Decreto-Lei nº 526, de 1º de julho de 1938. Institui o Conselho Nacional de Cultura. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-526-1-julho-1938-358396-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.

³⁵ Nos termos do art. 2º do Decreto-Lei nº 526, o desenvolvimento cultural deveria abranger as seguintes atividades: a) a produção filosófica, científica e literária; b) o cultivo das artes; c) a conservação do patrimônio cultural (patrimônio histórico, artístico, documentário, bibliográfico, etc.); d) o intercâmbio intelectual; e) a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.); f) a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias; g) a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas; h) a educação física (ginástica e esportes); e i) a recreação individual ou coletiva.

Para Duarte (2014), as atribuições reservadas ao CNC demonstram que sua atuação rotineira era restrita, uma vez que o órgão deveria se dedicar exclusivamente ao levantamento de informações sobre as atividades culturais desenvolvidas no país, assim como ao diagnóstico da situação das instituições públicas e privadas, a fim de opinar sobre repasses de verbas públicas pelo governo a essas instituições, além de sugerir ações e aconselhar o ministro da pasta.

Lustosa (2011) destaca que a documentação relativa à atuação do órgão é escassa e insuficiente para se definir como teria sido a atuação do CNC na prática, e tampouco se o órgão chegou a deter algum tipo de dotação orçamentária para atender ao pleito de instituições culturais.

3.4 O Departamento de Recreação e Cultura da Cidade de São Paulo

No que tange à década de 1930, há que se fazer menção ao Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo, criado em 1935³⁶ e dirigido por Mário de Andrade, entre os anos de 1935 a 1938³⁷. O trabalho de Mário de Andrade gerou expectativas e ações, cujos impactos reverberaram na constituição do SHPAN e numa série de medidas de impacto nacional (CHAGAS, 2006).

Isso porque, segundo Calabre (2009), a primeira experiência efetiva de gestão pública na área da cultura não se deu no nível federal, mas sim estadual, com a criação deste departamento, o primeiro órgão público brasileiro dedicado exclusivamente à promoção de políticas culturais. A proposta do órgão era inovadora, em diálogo com muitas das ideias presentes nas discussões modernistas.

Para Barbato Jr (2003), essa instituição representou uma das maiores iniciativas no campo da prática cultural brasileira, dada a sua perspectiva nacional-popular, na medida em que o departamento tentou rechaçar o caráter ornamental da cultura brasileira, em uma ida ao povo que se expressou pelo ideal de democratização de acesso à cultura, em contraponto a uma ideologia de cultura fechada que havia, até então, sido uma constante na história brasileira.

O departamento continha quatro divisões que exerciam suas atribuições de forma articulada, a saber: a Divisão de Expansão Cultural, a Divisão de Educação e Recreios, a Divisão de Bibliotecas e a Divisão de Documentação Histórica e Social.

³⁶ O Departamento de Cultura e de Recreação da Cidade de São Paulo foi criado pelo Ato nº 861, de 30 de maio de 1935.

³⁷ Logo após o golpe do Estado Novo, em 1937, Mário de Andrade colocou o cargo de Diretor à disposição.

Entre as diversas ações levadas a cabo por este Departamento, merece destaque a criação de cinemas educativos, de uma rádio-escola (visando a democratização das comunicações) e uma discoteca (que se destacou no registro da música clássica e popular), assim como a promoção de concertos pela Orquestra Municipal (gratuitos ou com preços populares), tanto em teatros como ao ar livre. Foi criada, ainda, uma biblioteca ambulante que percorria a periferia da cidade, garantindo à população carente o acesso aos livros, e parques infantis, que articulavam cultura, recreação e formação não escolar, destinados também a crianças de famílias pobres.

Além destas ações, o Departamento esteve envolvido na promoção da I Edição do Salão de Maio (1937), e viabilizou a Missão de Pesquisas Folclóricas, responsável por um dos primeiros mapeamentos musicais e etnológicos do país, percorrendo as regiões norte e nordeste.

Ao longo do período em que esteve à frente do MES, Capanema institucionalizou o SPHAN, o MNBA, o Museu Imperial e o Museu da Inconfidência. Além disso, criou o Serviço Nacional do Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativa, o Instituto Cairu (precursor do Instituto Nacional do Livro) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Nessa época surgiu, ainda, o Salão Nacional de Belas Artes.

Como visto, sua contribuição ao arcabouço institucional da cultura brasileira e ao mecenato foi de extrema relevância. Londres (2001, p. 85-86) afirma que Capanema, ao término de sua gestão, esboçou o desenho básico da organização institucional da cultura no Estado brasileiro, tendo plantado o embrião que, em 1981, deu origem à Secretaria da Cultura do MEC e, em 1985, culminou com a criação do Ministério da Cultura –MinC.

Após o término do governo Vargas, tem início o período desenvolvimentista, quando o mecenato se fez presente no surgimento dos primeiros Museus de Arte Moderna, na Bienal de São Paulo e nos Salões Nacional de Belas Artes e de Arte Moderna, assim como no fortalecimento do mercado de arte brasileira.

4 O PERÍODO DESENVOLVIMENTISTA

Ao longo dos governos Dutra, Vargas e JK, o Estado não desenvolveu atuação marcante na seara cultural.

Segundo Calabre (2009), o período compreendido entre meados da década de 1940 e meados da década de 1960 foi marcado por uma fraca presença do Estado no campo da cultura (tendo a maior parte da atuação estatal do período se limitado a dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas), em contraponto a um processo de significativo investimento privado nas atividades culturais, notadamente no campo da indústria cultural. Calabre (2009) ressalta, ainda, que a legislação cultural dos anos 50 se limitou à prática pontual de concessão de recursos, muitas vezes de caráter emergencial, ocasionada pela ausência de projetos, ações ou políticas minimamente continuadas para a área da cultura, citando o auxílio financeiro concedido ao Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 1952, e ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, em 1960.

Com relação ao mecenato privado, Santos (2009) destaca que houve uma mudança significativa na década de 40, quando se torna visível uma preocupação com a criação de instituições artísticas internacionalizadas. Nesse contexto, destacam-se dois mecenas do empresariado paulista, Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, responsáveis pelo fomento às artes visuais no período do pós-guerra e criadores do Museu de Arte de São Paulo - MASP e Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, que logo se desdobrou na Bienal de São Paulo.

Um fato marcante desse período ocorreu em 1953, quando o Ministério da Educação e Cultura – MEC foi criado (com o deslocamento da saúde para um ministério autônomo).

4.1 O Surgimento dos Museus de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo

Segundo Lourenço (1999), os clamores pela criação de Museus de Arte Moderna intensificaram-se no pós-guerra. Esses museus surgiram no período compreendido entre o final da década de 1940 e 1950, como fruto da iniciativa de diversos empresários e colecionadores de arte, tendo como características uma forte resistência tanto à arte acadêmica quanto ao modelo de museu então vigente.

A autora destaca que os museus de arte moderna colaboraram no sentido de fomentar modificações nas condições culturais então vigentes, coadunando-se com alguns

ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno da metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e aliança com os Estados Unidos. Nesse panorama, São Paulo assumiu um papel ímpar.

Em São Paulo, Assis Chateaubriand se aliou a Pietro Maria Bardi para a aquisição de obras de arte, fundando, em 1947, o Museu de Arte de São Paulo – MASP. Já em 1948, o casal Francisco Matarazzo e Yolanda Penteadó inaugurou o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, e Raymundo Ottoni de Castro Maia fundou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ. A abertura desses museus teve um papel fundamental na consolidação da arte moderna brasileira.

Lourenço (1999) destaca que o MASP foi o primeiro museu brasileiro implantado com critérios norteadores de uma política clara de acervo, voltado às ditas obras-primas e artistas célebres do passado, e alicerçado por uma atuação aberta para as novas manifestações da época, caras ao moderno, tais como o desenho industrial, moda, comunicação visual, assim como um eixo educacional.

A autora ressalta que o MAM-SP apresentou uma série de atividades e exposições, consolidando uma época de efervescência antológica e raramente superada. Entre as iniciativas do MAM-SP, a maior delas foi a Bienal de São Paulo, que projetou a arte brasileira e se tornou um mecanismo importante para a formação e ampliação de público e acervos museológicos.

A Bienal de São Paulo³⁸ foi inaugurada em 1951, por Cecilio Matarazzo, como um desdobramento do MAM-SP, tendo sido a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais estadunidenses e europeus. Segundo Amarante (1989), com a inauguração da 1ª Bienal, o Brasil apostou na mais ousada manifestação cultural dos trópicos, que, de dois em dois anos, passou a colocar o país no mapa dos grandes eventos internacionais. Ao final da década de 1960, Calirman (2013) destaca que a Bienal de São Paulo já representava o principal fórum brasileiro tanto para a inovação artística quanto para a exposição às tendências internacionais.

Lourenço (1999) destaca que os prêmios concedidos pela Bienal foram peças fundamentais para projetar e consolidar valores no plano nacional, influenciando a formação dos acervos museológicos, auratizando a produção moderna e incentivando a absorção de sua produção.

³⁸ Durand (2009) aponta que a sustentação econômica da Bienal, desde os seus primórdios, contou com contribuições governamentais crescentes, ou seja, houve uma transferência crescente do custo da Bienal ao braço cultural do Estado. Isto foi feito, principalmente, acenando-se para os efeitos de prestígio internacional da mostra, a fim de amealhar verbas do governo federal, ou apelando-se para o prestígio que ela propiciava ao estado de São Paulo, a fim de captar recursos também dos cofres estaduais e da prefeitura da capital.

Figura 5 – Cartaz³⁹ da I Bienal de São Paulo. Antônio Maluf.



Fonte: http://www.bienal.org.br/exposicoes_cartaz.php?i=4227

Silva (2010) destaca que a Bienal de São Paulo tornou-se um projeto de importância vital para a internacionalização do Brasil, contudo faltava um evento voltado para a produção visual brasileira. Nesse contexto, surge a I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (Bienal da Bahia), em 1966, cumprindo um papel importante na organização cultural do país, ao se dedicar ao universo artístico brasileiro.

³⁹ Segundo Farias (2001), o cartaz da I Bienal de São Paulo foi a primeira peça de relevo do design gráfico moderno brasileiro. Foi confeccionada por um artista construtivo, dando início à relação de identificação quase total entre arte construtiva e design gráfico moderno. Na obra, ondas partem do núcleo formado pelo retângulo branco, gerando um movimento ótico de expansão contínua, criando um ícone preciso para a edição inaugural de um evento que ecoa até hoje na produção cultural brasileira.

O MAM-RJ abriu suas portas em 1948, com o acervo proveniente de doações. Contudo, sofreu um grande revés no final da década de 1970, quando um incêndio destruiu grande parte do acervo⁴⁰.

Ainda no curso da década de 1960, deve-se destacar a Campanha Nacional de Museus, lançada em meados da década com o objetivo de viabilizar a criação de museus regionais, propiciar a interiorização da arte e incentivar a descoberta de novos artistas locais. A Campanha, segundo Couto (2016), resultou na criação de diversos museus, entre eles: o Museu D. Beja, em Araxá, a Galeria Brasileira na Reitoria da UFMG, o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, o Museu Regional de Feira de Santana, a Galeria Ruben Berta e o Museu Pedro Américo (hoje Museu de Arte Assis Chateaubriand), em Campina Grande.

Segue abaixo uma lista dos principais Museus de Arte brasileiros, criados no período compreendido entre 1945 e 1973⁴¹:

- 1947 Museu de Arte de São Paulo (Masp), SP
Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), SP
- 1948 Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), SP
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), RJ
- 1949 Museu de Arte Moderna de Florianópolis (atual MASC)
- 1950 Museu de Arte Moderna de Rezende, RJ
- 1954 Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), RS
- 1957 Museu de Arte da Pampulha, MG
- 1959 Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), BA
- 1961 Museu da Arte Brasileira, SP
Museu de Arte da Universidade do Ceará (Mauc), CE
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC- USP), SP
- 1963 Museu da Imagem e do Som (MIS), RJ
Pinacoteca do Estado do Amazonas, AM
- 1965 Museu de Arte Contemporânea de Campinas, SP
Museu de Arte Contemporânea Itaihy Martins (Botucatu, SP)
- 1966 Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC- PE), PE
Museu Lasar Segall, SP
- 1967 Museu Regional de Campina Grande, atual Museu de Artes Assis Chateaubriand, PB
Museu Regional de Feira de Santana, atual Museu Regional de Arte (MRA), BA
- 1970 Museu de Arte de Goiânia (MAG), GO
Paço das Artes, SP

⁴⁰ Sant'Anna (2015) aponta que o incêndio ocorrido no MAM do Rio de Janeiro em 1978, ao destruir a instituição de memória moderna, foi ao mesmo tempo capaz de fazer com que diversos atores ligados ao museu discutissem os rumos do contemporâneo na cidade e encenassem, com diferentes projetos, os destinos possíveis da arte contemporânea.

⁴¹ Dados disponíveis em: <<http://www.bcb.gov.br/htms/galeria/persistencia/guiaexpomod3.asp>>. Acesso em: 15 out. 2017.

1970 Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC- PR), PR |
 Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), SP

4.2 As Galerias de Arte

A partir da década de 1940 (e especialmente na década de 1960), o mercado de arte passou por um processo de ampliação com o surgimento das galerias de arte, espaços exclusivamente dedicados a exposições e à comercialização da produção moderna e contemporânea.

Para Durand (apud MICELI, 1984), esse fenômeno estaria conectado com a renovação do gosto no campo das artes visuais, ocorrido por meio de eventos de mecenato (que trouxeram a São Paulo e Rio de Janeiro mostras de vulto), bienais e museus, assim como por uma maior organização no campo do ensino das artes plásticas.

Bueno (2005) aponta que, entre 1959 e 1964, organizou-se no eixo Rio-São Paulo um mercado de galerias de arte moderna apoiado em bases mais profissionais, em que predominavam os europeus fixados em São Paulo e no Rio de Janeiro desde a Segunda Guerra. A autora aponta dois perfis de galeristas: o primeiro mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade, e um segundo, já orientado por uma estratégia comercial, que foi o responsável pela criação do padrão de organização que estruturou o primeiro mercado de arte brasileiro.

Segundo a autora, inexistia uma política de exposições⁴², assim como não se levavam em consideração os critérios estéticos. Os galeristas selecionavam artistas de acordo com o nível de popularidade que haviam alcançado, operando com uma produção segmentada, que reunia primitivos, figurativos regionalistas, abstracionistas informais, grupo Santa Helena, concretistas e neoconcretos.

A Galeria Collectio foi inaugurada em São Paulo em 1969, pelo galerista José Paulo Domingues da Silva⁴³, apoiado em uma agressiva estratégia de marketing. Seus leilões reuniam

⁴² Segundo Bueno (2005), o mercado de arte brasileiro orientou-se para uma estratégia de leilões, o caminho natural para o escoamento da produção. Já em meados da década de 1970, a maior parte da obra dos modernos brasileiros estava em mãos de colecionadores particulares, fora do alcance do público. Neste momento, o sistema de leilões entrou em declínio, e as pequenas galerias voltaram a dar o tom do mercado.

⁴³ Para Durand (apud MICELI, 1984), o marchand, até então desconhecido no mundo artístico, soube aproveitar o momento para sensibilizar o mundo dos negócios e o sistema bancário no sentido de viabilizar financiamento para aquisições, desviando para objetos de arte uma parcela do capital especulativo que abandonava a Bolsa de Valores, em crise desde julho de 1971. Desta forma se converteu, da noite para o dia, no principal responsável pelo *boom* do mercado das artes na década de 70, até sua inesperada e controvertida morte em 1973.

arte de boa qualidade, provocando uma euforia no mercado de arte da época, tendo contribuído para a popularização da obra de arte como investimento.

Vallego (2015) narra que a Galeria Collectio teve a sua falência decretada em 1973, quando suas obras remanescentes se tornaram objeto de disputa. Segundo a autora, o Banco Áurea apreendeu diversas obras como garantia de pagamento, contudo sofreu intervenção extrajudicial entre os anos de 1975 e 1978, ocasião em que o Banco Central (na qualidade de interventor) recebeu grande parte dessas obras, dando início à sua coleção de arte.

Segue abaixo uma lista das principais galerias de arte surgidas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, no período compreendido entre 1945 e 1973⁴⁴:

- 1945 Galeria Askanazy, RJ
- 1946 Galeria Debret, RJ
- 1947 Galeria Domus, SP
- Galeria Tenreiro, RJ
- 1953 Galeria de Artes das Folhas, SP
- 1957 Galeria Sistina, SP
- 1958 Galeria São Luiz, SP
- Galeria de Arte André, SP
- 1959 Galeria Bonino, RJ
- 1960 Galeria Astreia, SP | Galeria Relevo, RJ
- Leilões de Arte do Hospital Einstein, SP
- Galeria Selearte, SP
- 1961 Galeria Seta, SP
- Galeria Atrium, SP
- 1962 Galeria Novas Tendências, SP
- 1963 Galeria Mirante das Artes, SP
- 1964 Casa dos Leilões, SP
- Galeria Art Art, SP
- 1966 Rex Gallery, SP
- Galeria Cosme Velho, SP
- 1969 Galeria Collectio, SP
- 1970 Galeria Rembrandt, RJ
- 1973 Galeria de Arte Global, SP

⁴⁴ Dados disponíveis em: < <http://www.bcb.gov.br/htms/galeria/persistencia/guiaexpomod3.asp>>. Acesso em: 16. out. 2017.

4.3 A Criação do Salão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna

Em 1951⁴⁵ foi criado o Salão Nacional de Arte Moderna, tendo sido preservado o Salão Nacional de Belas Artes, com o objetivo de apresentar em exposições públicas anuais obras plásticas de artistas nacionais ou estrangeiros e estimular as artes e os artistas, mediante a concessão de bolsas de estudo, prêmios de viagem ao exterior e ao país, prêmios em dinheiro e outras recompensas.

Ambos os Salões possuíam seis seções (pintura, escultura, gravura, arquitetura, desenho e artes gráficas e artes decorativas) e um júri, a quem competia julgar e premiar os trabalhos apresentados, assim como distribuir quaisquer outros prêmios oferecidos tanto pelo governo quanto por outras instituições públicas ou particulares.

Em cada um dos Salões, eram concedidos os seguintes prêmios: (i) viagem ao estrangeiro por dois anos a um pintor que tivesse recebido anteriormente a medalha de prata ou de ouro ou o certificado de isenção do júri⁴⁶; (ii) viagem ao estrangeiro por dois anos a um escultor, arquiteto, gravador, desenhista ou decorador que tivesse recebido anteriormente a medalha de prata ou de ouro ou o certificado de isenção do júri; (iii) viagem no país por um ano a um pintor que tivesse recebido o prêmio de viagem ao exterior, ou medalha de ouro ou, ainda, o certificado de isenção do júri; e (iv) viagem ao país por um ano a um escultor, arquiteto, gravador, desenhista ou decorador que tivesse recebido o prêmio de viagem ao exterior, ou medalha de ouro ou, ainda, o certificado de isenção do júri⁴⁷.

Além dos prêmios de viagem, no âmbito do Salão Nacional de Belas Artes, anualmente eram conferidos os seguintes prêmios: (i) até duas medalhas de ouro; (ii) até cinco medalhas de prata; (iii) medalhas de bronze (sem limite); (iv) menções honrosas (sem limite) e (v) medalha de honra, a ser conferida a artista anteriormente premiado com medalha de prata, de ouro ou prêmio de viagem.

Segundo Luz (2005), o artista deveria fazer uma espécie de carreira no Salão Nacional de Belas Artes, dado que deveria começar recebendo a menção honrosa, podendo no ano seguinte se candidatar à medalha de bronze e assim sucessivamente, até conseguir receber

⁴⁵ Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951. Cria a Comissão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L1512.htm>. Acesso em: 11 set. 2017.

⁴⁶ Luz (2005) aponta que o certificado de isenção do júri era o prêmio que dava o direito ao artista de enviar seus trabalhos imunes à seleção anterior, possuindo um peso muito grande até mesmo para os artistas modernos, uma vez que não se chegava ao prêmio de viagem sem ele.

⁴⁷ Para Luz (2005), o prêmio de viagem ao país somente poderia ser concedido ao artista que já tivesse obtido o prêmio de viagem ao estrangeiro, ou seja, a regra era capciosa porque colocava o prêmio nacional em patamar superior ao estrangeiro, numa conotação subliminar nacionalista.

os prêmios maiores, os de viagem ao exterior e no País. Além disso, a premiação máxima, de cunho exclusivamente honorífico, era a medalha de honra, conferida ao artista que já tivesse obtido todos os prêmios oferecidos no Salão. Ou seja, premiava-se o universal e não o particular, o artista pela importância de sua obra, em uma espécie de coroamento de uma carreira.

E, por sua vez, o Salão Nacional de Arte Moderna concedia os seguintes prêmios: (i) um prêmio de Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros); (ii) dois prêmios de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros); e (iii) até oito certificados de isenção de júri⁴⁸.

E, além dos prêmios acima citados, os trabalhos premiados com o prêmio de viagem ao estrangeiro eram automaticamente incorporados ao acervo do MNBA, sem ônus⁴⁹, cabendo ainda à Comissão Nacional de Belas Artes a escolha e aquisição das obras a serem destinadas ao referido Museu e ao patrimônio nacional, entre as premiadas em ambos os Salões⁵⁰.

Importante destacar, nos termos apontados por Luz (2005), que apesar dos prêmios em dinheiro concedidos pelo Salão Nacional de Arte Moderna serem dez vezes inferiores aos prêmios concedidos pela Bienal, o Salão se confirmou como sendo o mais importante Salão Oficial do país. Para a autora, a vantagem oferecida pelos Salões, quando comparados à Bienal, residia nos Prêmios de Viagem, tanto ao estrangeiro quanto no país. De qualquer forma, Luz (2004) aponta que, no final dos anos 1950, tanto as Bienais quanto os Salões haviam se consagrado perante a opinião pública como espaços a serem visitados, independentemente de qualquer avaliação de qualidade das mostras.

No ano de 1976, já sob a égide do regime militar, foi realizada a última versão conjunta desses dois Salões, uma vez que, em 1978, foi fundado o Salão Nacional de Artes Plásticas⁵¹, a cargo da Fundação Nacional das Artes – Funarte.

Como visto, no período compreendido entre a década de 1940 e 1960, o mecenato contribuiu para a consolidação da arte moderna brasileira, tanto por meio da abertura de uma série de Museus de Arte quanto pelo surgimento da Bienal de São Paulo e do Salão Nacional de Arte Moderna. Neste período, verificou-se também um incremento do mercado de arte brasileira, com a abertura de inúmeras galerias.

⁴⁸ Os artistas premiados com os prêmios em dinheiro recebiam, igualmente, o prêmio de isenção do júri.

⁴⁹ Esta previsão se encontra no § 5º do art. 13 da Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951.

⁵⁰ Esta previsão se encontra no parágrafo único do art. 1º da Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951.

⁵¹ Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977. Altera dispositivos da Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, que cria a Comissão Nacional de Belas Artes, o Salão de Arte Moderna, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6426-30-junho-1977-357241-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

Na década de 1960, após o golpe militar, teve início um recrudescimento da atuação estatal no campo da cultura.

5 ANOS 1960 E A DITADURA MILITAR

Calabre (2009) destaca que, entre as décadas de 1960 e 1970, as questões referentes à cultura ganharam importância na seara do planejamento público, tendo sido incluídas na problemática do desenvolvimento, dada a preocupação do governo que se instaurou com o golpe de 1964 com o campo da cultura.

Para Napolitano (2017), o regime militar se relacionou com a cultura brasileira de forma direta e indireta. Direta, pois o regime desenvolveu várias políticas culturais, e indireta porque a cultura também se beneficiou das políticas gerais de desenvolvimento que visavam à integração nacional. Napolitano (2017) destaca ainda que, dentro de uma lógica saneadora, o regime demitiu quadros do funcionalismo público ligados à área cultural identificados com o governo deposto ou com o Partido Comunista Brasileiro, e, em uma tática semelhante à operada por Vargas na década de 1930, trouxe para o governo grandes nomes da intelectualidade da época, em uma tentativa de exercer uma certa hegemonia na área da cultura.

Fernandes (2013) ressalta que a ditadura traçou uma complexa estratégia de atuação na área cultural, não linear, ambígua e contraditória, ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, ora criando instituições preocupadas em preservar a “identidade nacional”. Para a autora, esta atuação possuía três grandes linhas: (i) a censura à produção subversiva e o incentivo à produção afinada com os valores da cultura brasileira defendidos pelo Estado; (ii) investimentos em infraestrutura, notadamente na área das telecomunicações, que consolidaram a indústria cultural; e (iii) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território.

No que tange à censura, Ortiz (1998) aponta que ela possuía duas faces: uma repressiva e a outra disciplinadora. A primeira dizia não, sendo puramente negativa, enquanto a segunda detinha um caráter mais complexo, afirmando e incentivando um determinado tipo de orientação. Desta forma, caracteriza o movimento cultural pós-64 por duas vertentes não excludentes: por um lado, ele se definiu pela repressão ideológica e política; e por outro, representou um momento histórico no qual os bens culturais mais foram produzidos e difundidos.

No campo das artes visuais, Calirman (2013) destaca que o regime militar nunca estabeleceu parâmetros claros para a censura, embora tenham ocorrido incidentes isolados de censura muito graves. Para a autora (2013), ironicamente esta vigilância difusa e imprevisível criou uma atmosfera de incerteza e medo que forçou os artistas à inovação, o que resultou na

invenção de algumas das formas artísticas mais vigorosas das últimas décadas. Cita, como exemplos, a atitude irreverente de Antonio Manuel ao se despir na abertura do Salão Nacional do MAM/RJ, a violência visceral das trouxas ensanguentadas de Artur Barrio e a sutileza conceitual de Cildo Meireles nas suas *Inserções em circuitos ideológicos*.

Seguem abaixo apresentadas as principais ações realizadas pelo governo militar, tanto no campo do mecenato quanto da política cultural brasileira.

5.1 O Conselho Nacional de Cultura – CNC e as Caravanas da Cultura

Em 1961, ainda na presidência de Jânio Quadros, foi criado o Conselho Nacional de Cultura⁵² – CNC, subordinado à Presidência da República, com as atribuições de estabelecer a política cultural do governo, por intermédio de um plano geral (a ser elaborado) e programas anuais de aplicação.

Para Calabre (2009), a desvinculação do CNC do MEC pode ser entendida como um indicativo das intenções de Jânio Quadros no sentido de deter um maior controle sobre as políticas culturais, por considerar a área estratégica e merecedora de uma estrutura vinculada diretamente à Presidência da República.

O CNC foi composto por cinco comissões, a saber: Comissão Nacional de Artes Plásticas, Comissão Nacional de Cinema, Comissão Nacional de Música e Dança, Comissão Nacional de Teatro, Comissão Nacional de Literatura e Comissão Nacional de Filosofia e Ciências. A Comissão de Artes Plásticas foi composta por Oscar Niemeyer, Geraldo Benedito Gonçalves Ferraz e Augusto Borges Rodrigues e presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho.

O CNC teve curta duração, uma vez que, com a renúncia de Jânio Quadros em agosto de 1961, o órgão foi reformulado, tendo sido realocado como integrante da estrutura do MEC⁵³.

⁵² Decreto nº 50.293, de 23 de fevereiro de 1961. Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50293-23-fevereiro-1961-390034-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 5 set. 2017. Na realidade, o que se verificou, no momento da instalação deste novo formato do CNC, foi que o Conselho anterior, criado em 1938 na gestão Vargas, ainda estava vigente, apesar da pouca atuação (revogação tácita). Desta forma, o Decreto nº 50.293, de 1961, retoma o nome do Conselho anteriormente criado (CNC), com subordinação à Presidência da República (tendo sido realocado do MEC), e novas atribuições (distintas da do CNC de 1938).

⁵³ Decreto do Conselho de Ministros nº 771, de 23 de março de 1962. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Cultura. Este Decreto retoma a referência ao Conselho Nacional de Cultura, criado em 1938, como órgão integrante do MEC, e retira a atribuição do Conselho de formular a política pública cultural do governo. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-771-23-marco-1962-353623-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

Nesse novo formato, o CNC patrocinou parte da Caravana da Cultura, projeto cultural de circulação nacional composto por um conjunto de atividades, tais como a exposição de réplicas de quadros célebres da história da arte (organizada pelo MNBA), apresentação de espetáculos de música erudita e popular, e distribuição de livros e discos. A Caravana contava, ainda, com a presença de professores, que debatiam com o público questões ligadas às exposições.

Este projeto cultural multidisciplinar percorreu os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas, tendo sido suspenso após o golpe de 1964.

5.2 O Conselho Federal de Cultura – CFC e as Casas de Cultura

Em 1966, após o golpe militar, durante a gestão Castello Branco, foi criado o Conselho Federal de Cultura – CFC⁵⁴, com a atribuição de formular a política cultural nacional e elaborar o Plano Nacional de Cultura⁵⁵. Fora a atribuição acima exposta, o CFC detinha outras dezoito atribuições, entre as quais se destacam: (i) promover a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional; (ii) conceder auxílios às instituições culturais; (iii) reconhecer as instituições culturais para assistência e amparo por meio do Plano Nacional de Cultura; (iv) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura⁵⁶ e propor convênios com estes órgãos⁵⁷; e (v) promover exposições, espetáculos e debates em articulação com os Conselhos Estaduais de Cultura.

Para Barbalho (2000), a criação do CFC correspondeu à necessidade do regime de elaborar uma visão de cultura mais adequada aos seus interesses. Os intelectuais nomeados pelo governo⁵⁸ para o CFC voltaram-se à elaboração do plano nacional de cultura, entendido como

⁵⁴ Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-74-21-novembro-1966-375931-republicacao-35524-pe.html>>. Acesso em: 5 set. 2017. O CFC foi constituído por vinte e quatro membros nomeados pelo presidente da República, distribuídos por câmaras que deliberariam sobre os assuntos pertinentes às artes, letras e ciências e patrimônio histórico e artístico nacional.

⁵⁵ Em 1973, o ministro Jarbas Passarinho solicitou ao CFC a elaboração de diretrizes para uma política nacional de cultura. O CFC apresentou um documento intitulado “Diretrizes para uma política nacional de Cultura”, que serviu como base para a elaboração da Política Nacional de Cultura, lançada em 1976.

⁵⁶ Segundo Calabre (2009), no momento de criação do CFC, somente os estados da Guanabara e de São Paulo já tinham um Conselho Estadual de Cultura em funcionamento.

⁵⁷ Calabre ressalta (2009) que, no caso de concessão de recursos, o CFC contribuía apenas com parte da demanda necessária, mesmo no caso de criação de museus e bibliotecas, ficando o restante dos recursos a cargo do governo local.

⁵⁸ A posse dos membros do CFC ocorreu em 1967. O conselho era composto por Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnnor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Helio Vianna, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montuello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Júnior, Moysés

a melhor forma de divulgar a cultura legítima para todo o país, com vistas a traçar um passado brasileiro propício ao regime militar, transformando-o em tradição.

Calabre (2009) ressalta que, diferentemente dos conselhos anteriormente criados, o CFC teve existência e atuação efetivas, por possuir uma pequena dotação orçamentária (além de dotações extras) que lhe permitiu tanto executar ações e projetos próprios quanto conceder apoio financeiro, atendendo parte significativa das solicitações recebidas⁵⁹.

Entre outras ações, o CFC implementou um projeto próprio, as Casas de Cultura (inspirado em projetos europeus semelhantes), espaços destinados a abrigar diversos tipos de atividades culturais (com estrutura composta por biblioteca, auditório e teatro), implementadas mediante convênio entre o CFC e o município interessado, com o aporte financeiro de ambos. A administração da Casa de Cultura ficava a cargo do município, estratégia adotada para incentivar o incremento da ação municipal no campo da cultura.

A primeira Casa de Cultura foi instalada no final de 1970, no município de Lençóis – BA. No início do ano de 1973, já possuía 17 unidades, distribuídas entre os estados do Pará, Acre, Amazonas, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e São Paulo.

Em 1978, foi realizada a Primeira Reunião Nacional de Cultura, que teve como principal contribuição, segundo Calabre (2009), o estabelecimento, pela primeira vez, de um contato real entre o CFC e os Conselhos Estaduais de Cultura. Essa reunião pode ser considerada como o ponto de partida do pensamento acerca da necessidade de criação de um sistema nacional de cultura.

5.3 A Arte de Guerrilha e a Exposição *Do Corpo à Terra*, de 1970

A história da arte faz menção à “arte de guerrilha” (ou “contra-arte”), em referência à arte produzida especialmente após a edição do AI-5. Morais (1970) criou a figura do “artista-guerrilheiro”, aproximando a ação do artista à de um guerrilheiro político, que atuaria

Vellinho, Otávio de Faria, Padro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco, intelectuais brasileiros com reconhecimento internacional.

⁵⁹ Segundo Calabre (2008a), na maior parte dos financiamentos, o CFC adotou a prática de exigir contrapartida dos órgãos locais de no mínimo metade do valor solicitado, havendo, ainda, a exigência de que o próprio demandante entrasse com parte dos recursos. No entanto, a verba anual do CFC era inferior à demanda por recursos, fazendo com que muitos projetos recebessem considerações positivas, mas não os recursos necessários. Entre os critérios para a negativa, podem ser citados o da ausência de natureza cultural do projeto, o caráter episódico do evento e a concentração de recursos para o mesmo solicitante (muitas instituições enviavam várias solicitações de auxílio ao longo do ano, obtendo aprovação para somente um ou dois pedidos).

imprevistamente para criar um estado de tensão, com a tarefa de gerar no espectador situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando a repulsa e o medo.

Para Calirman (2013), estes artistas guerrilheiros não faziam parte de um movimento coeso, não tinham uma agenda *a priori* e tampouco escreveram um manifesto à moda dos neovanguardistas (até mesmo porque eventual manifesto poderia facilmente ser censurado). Contudo, compartilhavam a determinação de enfrentar a situação política, questionar o papel das instituições de arte, sacudindo, dessa forma, o cenário vigente e participando, à sua moda, do enfrentamento ao regime.

Em abril de 1970, em plena vigência do AI-5, Frederico de Moraes organizou a exposição *Do Corpo à Terra*, uma das exposições artísticas mais importantes da história recente da arte brasileira.

A exposição foi patrocinada pela Hidrominas (na época uma empresa de turismo de Minas Gerais) e por Mari' Stella Tristão, diretora de Artes Visuais do recém-inaugurado Palácio das Artes.

Fabiana Oliveira [201-?] aponta como aspecto inovador dessa exposição o fato de que, pela primeira vez no Brasil, os artistas foram convidados a desenvolver seus trabalhos diretamente no local, recebendo, inclusive, uma ajuda de custo. Para que os artistas pudessem trabalhar livremente, uma carta do presidente da Hidrominas autorizou a exposição, legitimando a radicalidade dos trabalhos expostos (propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos que desarrumaram o cotidiano da cidade, invocando um novo projeto de arte contemporânea).

Para essa exposição, Cildo Meireles elaborou *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*. A intervenção apresentava um totem de madeira vertical, em torno do qual o artista posicionou um pano branco quadrado, fixado ao chão por quatro estacas. Em seguida, amarrou dez galinhas vivas em torno deste totem. Na parte superior do trabalho, foi colocado um termômetro, para medição da temperatura. A performance ocorreu exatamente durante o feriado de Tiradentes, quando Cildo incendiou a obra, ateando fogo às galinhas vivas, que morreram queimadas diante de uma plateia horrorizada.

A obra detinha uma carga altamente simbólica. No mesmo dia de um acontecimento histórico relevante do nosso passado (o feriado de Tiradentes, mártir da Inconfidência Mineira), Cildo ateou fogo a um totem (normalmente presente na arquitetura como forma de reverência), em torno do qual estavam presas várias galinhas. O intuito da obra era claro no sentido de apresentar ao público uma analogia com os acontecimentos da época: a morte de milhares de presos políticos (representados simbolicamente pelas galinhas), que estavam tendo seus corpos

dilacerados nos porões da ditadura militar, assim como as galinhas estavam sendo destroçadas na intervenção. Esta era uma situação que lentamente se tornaria insustentável, e por esta razão a temperatura foi simbolicamente medida pelo termômetro colocado na parte superior do totem.

Figura 6 – Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político. Cildo Meireles (1970).



Fonte: <https://comunicacaoartesan20122.wordpress.com/2013/02/18/cildo-meireles/>

Essa intervenção de Cildo tem sido apontada como um exemplo extremo de atitude política no campo artístico. Para Freitas (2013), Cildo assumiu em sua ação a violência e a morte não como assunto da retórica de choque, mas como matéria-prima da obra. Com isso, o artista burlou o esquema da estética da violência, inserindo a violência na própria estrutura performática da arte.

A exposição *Do Corpo à Terra*, patrocinada pela Hidrominas, é considerada um marco na arte contemporânea brasileira da década de 1970. Nessa exposição, em um contexto atípico no curso do regime militar, os artistas puderam atuar com liberdade total, apresentado ao público intervenções experimentais inovadoras, em um exercício inédito de contestação ao regime então vigente.

5.4 O Departamento de Assuntos Culturais – DAC e o Plano de Ação Cultural – PAC

Na década de 1970, houve uma preocupação crescente do governo com a cultura. No ano de 1970, a estrutura administrativa do MEC foi reformulada⁶⁰, tendo sido criado o Departamento de Assuntos Culturais – DAC, ao qual ficou vinculado o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, recém-criado.

Segundo Calabre (2009), com a criação do DAC, o CFC passou a cumprir mais o papel de instância consultiva e normativa, ficando a parte executiva a cargo do DAC.

Ainda no ano de 1973, o DAC implementou o Plano de Ação Cultural – PAC, um projeto de financiamento de eventos culturais com recursos provenientes do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, que tinha como objetivo a execução de um calendário de ações culturais, abrangendo os segmentos de artes, patrimônio e cultural, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema.

Para Fernandes (2013), o PAC foi responsável por uma grande movimentação nas áreas artística e cultural, pois desenvolveu projetos que abrangeram diversas regiões brasileiras, tendo suas experiências sido consideradas bastante positivas.

5.5 A Política Nacional de Cultura – PNC

A partir de 1974, na gestão do presidente Ernesto Geisel, e de Ney Braga como seu ministro da Educação⁶¹, a área da cultura passou por uma série de reformulações. Segundo Calabre (2009), o governo do presidente Geisel marcou o início da distensão política e da abertura lenta e gradual, quando o governo buscou se reaproximar, obter a simpatia e mesmo o apoio da classe política e da intelectualidade.

Neste contexto, a Política Nacional de Cultura⁶² – PNC foi lançada em 1976, tendo como diretrizes: (i) o respeito às diferenciações regionais da cultura brasileira; (ii) a proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artístico; (iii) o respeito à liberdade de criação; (iv) o estímulo à criação nos diversos campos artísticos; (v) o apoio à formação de profissionais; (vi) o incentivo ao desenvolvimento das diversas manifestações da cultura; (vii)

⁶⁰ Decreto nº 66.967, de 1970. Dispõe sobre a estrutura administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-66967-27-julho-1970-408779-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 5 set. 2017.

⁶¹ Durante a gestão de Ney Braga, foram criados diversos novos órgãos na área da cultura, entre eles o Conselho Nacional de Direito Autoral – CNDA, o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, e a reformulação da Embrafilme.

⁶² Disponível em: <<http://dominiopublico.mec.gov.br/download/texto/me001728.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

a aproximação da cultura brasileira com a de outros povos; e (viii) o desenvolvimento sociocultural brasileiro.

Para Botelho (2001, p. 66), a PNC representou um divisor de águas em relação ao período anterior, de ausência de políticas. No mesmo sentido, Miceli (1984, p. 75) ressalta que o PNC foi o primeiro momento na história republicana em que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar sua atuação na seara cultural, prevendo ainda uma colaboração entre os órgãos federais com as secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas.

Malafaia (2013) ressalta que o texto da PNC foi assentado em um tripé no qual identidade, desenvolvimento e segurança compuseram o quadro ideal sobre o qual se desenvolveria a proposta de transição democrática que seria promovida pelo Estado autoritário. Destaca, ainda, que a PNC representou mais continuidade do que ruptura, ao preservar a natureza intervencionista do Estado, embasando-a nos pressupostos de segurança e desenvolvimento.

5.6 A Criação da Fundação Nacional de Arte – Funarte e o Salão Nacional de Artes Plásticas

Em 16 de dezembro de 1975, foi criada a Fundação Nacional de Arte – Funarte⁶³, vinculada ao MEC e com personalidade jurídica de direito privado, com a finalidade de promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação.

O estatuto da Funarte foi promulgado no ano seguinte⁶⁴, elencando como atribuições da Fundação: (i) formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas; (ii) apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro; e (iii) apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional.

⁶³ Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6312.htm>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁶⁴ Decreto nº 77.300, de 16 de março de 1976. Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte – Funarte e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77300-16-marco-1976-425827-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 set. 2017.

Para Botelho (2001), a criação da Funarte foi o resultado de um processo gradativo de transformação no quadro institucional existente no MEC. A autora destaca que a fundação pode ser considerada uma filha direta do PAC. Neste sentido, Malafaia (2013) destaca que a Funarte herdou a agilidade produtiva do PAC, realizando suas atividades por grupos-tarefas que detinham uma certa autonomia, com cronograma e orçamento próprios. Essa agilidade conjugada à personalidade de direito privado da fundação possibilitaram a construção de um espaço próprio para a veiculação de produtos artísticos, cuja garantia foi assegurada por meio de processos criteriosos de seleção e financiamento.

Segundo Fernandes (2013), o modelo inaugurado com o PAC e posteriormente a Funarte representaram uma mudança na atuação na cultura. Isso porque, se antes os recursos (além de escassos) eram destinados majoritariamente à preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, após a Funarte, passaram a ter como destino o incentivo a outras atividades artístico-culturais. Como consequência, verificou-se uma dinamização do setor cultural, com um aumento de público e demanda por pessoal com formação especializada.

Segundo Calabre (2009), inicialmente a Funarte atuou de duas maneiras: ora com projetos próprios (criados a partir de diagnósticos de carência nos segmentos artísticos), ora respondendo a demandas oriundas de todo o país (provenientes tanto de instituições públicas quanto privadas).

A partir de 1977, a Funarte passou a organizar o Salão Nacional de Artes Plásticas⁶⁵ (que substituiu o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna) no qual os artistas concorriam anualmente aos seguintes prêmios⁶⁶: (i) prêmios de viagem ao exterior; (ii) prêmios de viagem no país e (iii) prêmios de aquisição⁶⁷. O número, as condições e os valores desses prêmios eram fixados anualmente pelo Ministro de Estado da Educação, tendo em vista a disponibilidade financeira, passando as obras adquiridas a integrar o patrimônio da Funarte⁶⁸. Em casos excepcionais, os artistas premiados com os prêmios de viagem poderiam,

⁶⁵ Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977. Altera dispositivos da Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, que cria a Comissão Nacional de Belas artes, o Salão de Arte Moderna, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6426-30-junho-1977-357241-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

⁶⁶ Decreto nº 81.316, de 8 de fevereiro de 1978. Regulamenta a Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977, dispõe sobre a Comissão Nacional de Artes Plásticas e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81316-8-fevereiro-1978-430266-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

⁶⁷ O prêmio de aquisição não poderia ser de valor superior à importância correspondente ao prêmio de viagem no país, nos termos do § 3º do art. 9º do Decreto nº 81.316, de 8 de fevereiro de 1978.

⁶⁸ Estas previsões se encontram nos arts. 8º e 9º do Decreto nº 81.316, de 8 de fevereiro de 1978.

em substituição à viagem, apresentar projeto de trabalho cujo orçamento não poderia exceder ao valor do prêmio concedido⁶⁹.

Figura 7 – Catálogo do I Salão Nacional de Artes Plásticas.



Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=245359>

O Salão Nacional de Artes Plásticas possuía âmbito nacional (o candidato podia se inscrever diretamente na sede da Funarte ou no estado de seu domicílio⁷⁰), tendo sido destinado à exposição pública de formas das artes plásticas, sem privilégio de nenhuma das suas expressões tradicionais, das formas experimentais e comportamentos não tradicionais. Segundo Luz (2005), nele se aceitou e privilegiou o novo, sendo a estética acadêmica vista como o ranço de um tempo finito.

Para Luz (2005), a Bienal de São Paulo detinha uma perspectiva muito mais sedutora ao artista do que a do Salão Nacional de Artes Plásticas, que acabou atraindo os artistas mais jovens e ainda desconhecidos, muitos deles inseridos no mercado de arte graças ao Salão e suas premiações.

⁶⁹ Esta previsão se encontra no art. 10 do Decreto nº 81.316, de 8 de fevereiro de 1978.

⁷⁰ Esta previsão se encontra no § 4º do art. 3º do Decreto nº 81.316, de 8 de fevereiro de 1978.

Em 1978⁷¹, foram incorporados à Funarte o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Villa-Lobos, o Serviço Nacional de Teatro – SNT e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB.

A Funarte foi extinta em 1990⁷², tendo surgido em seu lugar o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC, que passou a organizar o Salão Nacional de Artes Plásticas⁷³. Para Luz (2005), após tal mudança, a força do Salão já não era mais a mesma, o que já viria a indicar o seu desaparecimento.

Para Luz (2005), a Funarte foi recriada⁷⁴ em 1994, ano em que foi realizado o XIV Salão Nacional de Artes Plásticas, no Palácio Capanema, no Rio de Janeiro. O XVI Salão Nacional de Artes Plásticas foi a última edição desse evento, tendo sido realizado em janeiro de 1998 no MAM-RJ. Ainda segundo a autora (2006), a falta de investimentos, a escassez de recursos e a revolução eletrônica recém surgida (que exigia novas soluções curatoriais) foram motivos que ocasionaram o esvaziamento dos Salões oficiais.

5.7 A Criação da Secretaria de Assuntos Culturais – Seac

Em 1979, o DAC foi transformado em Secretaria de Assuntos Culturais – Seac⁷⁵, o que, segundo Calabre (2009), demonstrou o crescimento da área cultural dentro do MEC.

A SEAC tinha por finalidade planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e das atividades relativas à cultura em âmbito nacional, e prestar cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais. Nesse novo formato de gestão, ao CFC caberia colaborar na formulação da PNC, exercendo atuação normativa.

⁷¹ Decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978. Dispõe sobre a organização administrativa do MEC e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81454-17-marco-1978-430536-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁷² Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção de entidades da Administração Pública Federal e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8029cons.htm>. Acesso em: 5 nov. 2017.

⁷³ Luz (2005) aponta que, já no ano de 1991, o Salão foi realizado pela primeira vez em Brasília, tendo retornado ao Rio de Janeiro no ano de 1992.

⁷⁴ Medida Provisória nº 610, de 8 de setembro de 1994. Dispõe sobre a alteração na Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, na Lei nº 8.876, de 2 de maio de 1994, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/610.htm>. Acesso em: 8 set. 2017.

⁷⁵ Calabre (2009) ressalta que a criação da Seac já estava prevista no corpo do Decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978, que dispunha sobre a organização administrativa do MEC. O referido decreto encontra-se disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81454-17-marco-1978-430536-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 set. 2017.

Para Botelho (2001), a Seac trazia uma formulação diferente para a política cultural do MEC, em parte assentada em recomendações internacionais, apresentadas em diversos encontros da UNESCO.

Em 1979, o IPHAN foi transformado em SPHAN⁷⁶, tornando-se um dos órgãos centrais de direção superior do MEC, com a finalidade de inventariar, classificar, tomba, conservar e restaurar monumentos, obras, documentos e demais bens de valor artístico, histórico e arqueológico existentes no país, bem como tomba e proteger o acervo paisagístico brasileiro. Também no ano de 1979, foi criada a Fundação Pró-Memória⁷⁷, que atuava em conjunto com o SPHAN, funcionando como um braço executivo do SPHAN.

5.8 A Criação da Secretaria de Cultura – SEC em 1981

Em 1981, foi criada a Secretaria de Cultura – SEC⁷⁸, à qual, segundo Calabre (2009, p. 97), ficaram vinculadas duas subsecretarias, a do patrimônio histórico e artístico e a de assuntos culturais.

Como visto, o período militar se caracterizou por uma forte presença do Estado no campo da cultura, à semelhança do governo Vargas. Ao longo da ditadura, foram criados diversos órgãos estatais (o CNC, o CFC, o DAC, a Seac e a SEC), e lançada a Política Nacional de Cultura. Além disso, a ditadura lançou diversos projetos culturais, tais como as Caravanas da Cultura, as Casas de Cultura e o Plano de Ação Cultural.

No que tange especificamente às artes visuais, cumpre destacar a exposição *Do Corpo à Terra*, patrocinada por uma empresa de turismo, assim como a criação da Funarte, que ficou responsável pelo Salão Nacional de Artes Plásticas.

Em 1984, chega ao final a ditadura militar, tendo a cultura, enfim, se deslocado para uma pasta autônoma, já no ano de 1985.

⁷⁶ Decreto nº 84.198, de 13 de novembro de 1979. Cria, na estrutura do MEC, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por transformação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-84198-13-novembro-1979-433668-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁷⁷ Lei nº 6.757, de 17 de dezembro de 1979. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional Pró-Memória, e dá outras providências. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6757.htm>. Acesso em: 11 dez. 2017.

⁷⁸ A Portaria Ministerial nº 274, de 10 de abril de 1981, cria a Secretaria de Cultura como órgão central de direção superior do MEC.

6 A REDEMOCRATIZAÇÃO, A CRIAÇÃO DO MINC E AS LEI SARNEY E ROUANET

Com o advento da Nova República, surgida por meio da eleição indireta de Tancredo Neves (substituído por José Sarney), ocorreram mudanças significativas no campo da cultura, entre as quais se destaca a tão defendida criação do Ministério da Cultura⁷⁹- MinC, em março de 1985.

6.1 A Criação do Ministério da Cultura – MinC (1985) e a Edição da Lei Sarney (1986)

A questão relativa à criação do MinC foi objeto de amplo debate. Para Machado (apud MICELI, 1984), uma pasta autônoma poderia vir a aumentar o poder de barganha por um orçamento mais robusto, viabilizando a execução de políticas culturais de longo alcance, ainda que houvesse o risco de dirigismo e burocratização.

Calabre (2009) narra que, no texto introdutório do Decreto de criação do MinC, havia duas justificativas para a criação da nova pasta. A primeira delas seria o fato de que os assuntos relativos à cultura nunca haviam sido objeto de uma política consistente, dado que a área da educação acabava por absorver o conjunto das atenções do MEC. Em segundo lugar, seria inadmissível que o Brasil não contasse com uma política nacional de cultura a ser gerenciada por uma pasta autônoma, dado o grau de seu desenvolvimento.

O MinC foi criado com competência que abrangia as áreas de artes, letras, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional, assim como o patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural⁸⁰. Segundo Calabre (2009), um dos problemas crônicos do MinC era a falta de recursos orçamentários para investimentos e para o efetivo fomento da produção cultural brasileira, notadamente do âmbito da Funarte que, após o desmembramento do MEC, sofreu um notória redução de seus recursos financeiros, que provinham do FNDE.

Em 1986, Celso Furtado assumiu o comando do MinC, envidando esforços no sentido de promover a estruturação necessária para o funcionamento adequado da recém-criada

⁷⁹ Decreto nº 91.144, de 14 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144.htm>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁸⁰ Foram transferidos para o Ministério da Cultura os seguintes órgãos: o Conselho Federal de Cultura – CFC, o Conselho Nacional de Direito Autoral – o CNDA, o Conselho Nacional de Cinema – CONCINE, a Secretaria de Cultura, a Embrafilme, a Funarte, a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco.

pasta. No mesmo ano, foi promulgada a Lei Sarney⁸¹, que, pela primeira vez, instituiu o mecenato como instrumento da política cultural brasileira, facultando ao contribuinte do imposto de renda o abatimento da renda bruta, ou a dedução como despesa operacional, do valor das doações, patrocínios e investimentos realizados por meio de ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, previamente cadastrada no MinC.

O objetivo da lei era claro, no sentido de mudar a concepção até então vigente de que apenas o Estado deveria sustentar a arte e a cultura. Para tanto, a Lei Sarney possibilitava à pessoa física ou jurídica o abatimento de até 100% do valor da doação, até 80% do valor do patrocínio e até 50% do valor do investimento em atividades culturais.

A par disso, a legislação também criou o Fundo de Promoção Cultural do MinC⁸², que tinha por objetivo, nos dizeres do então Ministro Celso Furtado, funcionar como um mecanismo de correção nas distorções que porventura pudessem ocorrer na aplicação dessa legislação.

Segundo Calabre (2009), a Lei Sarney foi objeto de duras críticas, especialmente: (i) no que diz respeito à falta de transparência na aplicação de recursos; e (ii) porque exigia o cadastro prévio das empresas de natureza cultural perante o MinC, que passaram a cobrar percentuais abusivos para a execução de projetos de terceiros.

Calabre (2009, p. 103) ressalta, contudo, que, apesar das críticas acima expostas, houve um processo de ampliação no volume das produções artísticas e culturais, ainda que longe de se ter alcançado o objetivo principal da lei: promover a democratização no acesso e na produção cultural.

A segunda metade da década de 1980, quando já se encontrava em vigor a Lei Sarney, foi marcada pela abertura de diversos centros culturais em nosso país, vinculados a instituições financeiras. Em 1986, foi inaugurado o Itaú Cultural e, em 1989, foram inauguradas a primeira unidade do Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, no Rio de Janeiro, e da Caixa Cultural em São Paulo.

No ano de 1988, foi promulgada uma nova Constituição⁸³, cujo artigo 215 estabelecia como obrigação do Estado a garantia a todos do pleno exercício dos direitos

⁸¹ Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm>. Acesso em: 6 set. 2017. Calabre ressalta que José Sarney, desde sua atuação como deputado na década de 1970, buscava aprovar uma nova modalidade de incentivo à cultura, por meio de um mecanismo de renúncia fiscal.

⁸² Calabre (2009) ressalta, contudo, que tal fundo nunca alcançou a eficácia prevista, tendo sido alvo de duras críticas no que tange à falta de transparência na aplicação de seus recursos.

⁸³ Constituição Federal de 1988. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf?sequence=1?concurso=CFS%202%202018>. Acesso em: 6 set. 2017.

culturais, assim como o acesso às fontes da cultura nacional e o apoio e incentivo à valorização e difusão das manifestações culturais.

6.2 A Extinção do MinC (1990), a Edição da Lei Rouanet (1991) e a Recriação do MinC (1992)

O início da década de 1990 trouxe uma grande mudança na seara da cultura, quando o recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello transformou o MinC em Secretaria de Cultura⁸⁴, como órgão de assistência direta e imediata ao presidente da República, com a finalidade de: (i) planejar, coordenar e fiscalizar a formulação e a execução da política cultural em âmbito nacional; (ii) apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais; e (iii) promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro.

Além disso, foram também extintas⁸⁵: a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen, a Fundação do Cinema Brasileiro – FCB, a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Nacional Pró-Leitura e a Embrafilme. No lugar de tais fundações, a gestão Collor constituiu o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC, e ainda o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC, em substituição ao SPHAN, e a Biblioteca Nacional. Igualmente, foi suspenso o benefício fiscal previsto na Lei Sarney⁸⁶.

A Secretaria de Cultura detinha como estrutura básica⁸⁷ o Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC, o Departamento da Produção Cultural e o Departamento de Cooperação e Difusão Cultural. O CNPC foi o sucessor do CFC e tinha como atribuições: (i) assessorar o secretário de Cultura na formulação da política cultural; (ii) atuar como instância de conciliação para dirimir questões pertinentes ao direito de autor; e (iii) disciplinar as atividades cinematográficas em todo o território nacional.

⁸⁴ Lei nº 8.028, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a organização da Presidência Nacional da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8028-12-abril-1990-372178-norma-pl.html>>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁸⁵ Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção de entidades da administração pública federal e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8029cons.htm>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁸⁶ O benefício fiscal previsto na Lei Sarney foi suspenso pela Lei nº 8.034, de 12 de abril de 1990, promulgada por meio da conversão da Medida Provisória nº 161, de 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8034.htm>. Acesso em: 6 set. 2017.

⁸⁷ Esta previsão se encontra nos arts. 26 e 27 do Decreto 99.180, de 15 de março de 1990. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1990/decreto-99180-15-marco-1990-328428-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

Segundo Calabre (2009), a reformulação institucional da cultura proposta pelo presidente Collor foi acompanhada pela drástica redução de recursos para a área, tendo sido o orçamento reduzido em mais de 50% em comparação com o período anterior. Além disso, diversos servidores foram afastados dos cargos e colocados à disposição, provocando uma sensível descontinuidade de projetos e programas até então vigentes.

Na gestão do secretário Sérgio Paulo Rouanet, foi promulgada a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet. A Lei Rouanet instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura - Pronac, por meio de três grandes mecanismos de incentivo, a saber: (i) o incentivo a projetos culturais; (ii) o Fundo Nacional de Cultura – FNC; e (iii) os Fundos de Investimento Cultural e Artístico – Ficart, que até a presente data ainda não foi implementado.

No que tange ao incentivo a projetos culturais, a Lei Rouanet estimula o apoio da iniciativa privada no financiamento de projetos culturais, por meio da dedução de parte ou da totalidade do valor patrocinado em projetos previamente aprovados pelo MinC do montante devido a título de imposto de renda.

E, por sua vez, o FNC destina recursos a projetos culturais, sendo que, neste caso, o financiamento ocorre por meio de seleção em editais públicos, periodicamente lançados pelo MinC, ou convênios. No caso do FNC, o financiamento compreende até 80% de cada projeto, devendo o proponente aportar o restante dos recursos necessários à execução do projeto selecionado ou conveniado.

Para Calabre (2009), a Lei Rouanet buscou corrigir os problemas e distorções apresentados pela Lei Sarney, tendo gerado um novo impulso às produções culturais, apesar das dificuldades naturais decorrentes de sua implementação nos primeiros anos de vigência.

No final do ano de 1992, Itamar Franco recriou o MinC⁸⁸, com a atribuição de: (i) formular e executar a política cultural; (ii) planejar, coordenar e supervisionar as atividades culturais e (iii) proteger o patrimônio histórico e cultural brasileiro.

Com essa reestruturação, foram extintos o Instituto Brasileiro de Arte e Cultural – IBAC e o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC, e recriados o IPHAN e a

⁸⁸ Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8490.htm>. Acesso em: 8 set. 2017.

Funarte⁸⁹. No ano de 1993, foi também promulgada a Lei do Audiovisual⁹⁰, que criou mecanismos de fomento à atividade audiovisual nos moldes da Lei Rouanet.

⁸⁹ Medida Provisória nº 610, de 8 de setembro de 1994. Dispõe sobre a alteração na Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992, na Lei nº 8.876, de 2 de maio de 1994, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/610.htm>. Acesso em: 8 set. 2017.

⁹⁰ Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm>. Acesso em: 8 set. 2017.

7 CONCLUSÃO

O mecenato, como visto, teve uma participação relevante ao longo da narrativa da história da arte brasileira, desde a denominada “Missão Artística Francesa”, em 1816, até o advento da Lei Rouanet, em 1991.

Ao longo do séc. XIX, viabilizou tanto a Missão Francesa quanto as Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e o Prêmio de Viagem de D. Pedro II. No começo do século XX, foi o responsável pela realização da Semana de Arte Moderna, um marco na história da arte brasileira. Nas décadas de 1940 a 1960, esteve presente tanto na abertura dos primeiros Museus de Arte Moderna quanto nos Salões Nacionais de Belas Artes e de Arte Moderna, assim como na Bienal de São Paulo. E, ainda que de forma indireta, teve participação no fortalecimento do mercado de arte brasileira. Durante a ditadura militar, foi o responsável pelo lançamento de três grandes projetos culturais (Caravanas da Cultura, Casas da Cultura e Plano de Ação Cultural), tendo ainda viabilizado a Exposição *Do Corpo à Terra* e os Salões Nacionais de Artes Plásticas. E, após a transição, consolidou-se por meio tanto da Lei Sarney quanto da Lei Rouanet, que institucionalizaram o mecenato como o principal instrumento da política pública cultural brasileira.

A chegada de Vargas ao poder, em 1930, representou o início de um processo de construção institucional no campo da cultura, tendo Gustavo Capanema se dedicado ao estabelecimento de uma política pública cultural de cunho nacionalista. Aliando-se a grandes nomes da intelectualidade da época, Capanema, ao término de sua gestão, havia esboçado o desenho básico da organização institucional da cultura no âmbito do Estado Brasileiro. Se, ao longo do período desenvolvimentista, a atuação estatal no campo da cultura foi limitada, na ditadura militar o Estado voltou a atuar de maneira estratégica na área cultural, de forma ambígua e contraditória, recrutando, mais uma vez, grandes nomes da intelectualidade em uma tentativa clara de exercer uma hegemonia na área de cultura. A redemocratização trouxe como consequência natural a criação do Ministério da Cultura, que, desde o ano de 1985, tem envidado esforços no sentido de conduzir a política nacional de cultura.

Infelizmente, o histórico de nossa política pública cultural, nos dizeres de Rubim (2007), revela tristes tradições que podem ser sintetizadas em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade. A ausência tem sido uma constância na política cultural brasileira, dado o caráter tardio de seu desenvolvimento, que se inicia na década de 1930. O autoritarismo fica patente quando se constata que, infelizmente, os períodos nos quais houve uma atuação estatal forte e sistêmica no campo da cultura foram justamente os períodos de regimes de

exceção, o final do governo Vargas e a ditadura militar. E, por fim, a instabilidade, que, de acordo com Rubim (2007), surge pela conjugação da ausência e do autoritarismo.

A instabilidade da política cultural brasileira pode ser constatada, em um primeiro momento, em sua faceta institucional, pela simples análise da quantidade de órgãos criados e posteriormente extintos, todos destinados à política cultural brasileira, conforme comprova o Apêndice ao presente trabalho. Um reflexo natural dessa instabilidade reside no próprio Ministério da Cultura, que, desde a sua criação, já foi extinto por duas vezes (uma em 1990, pelo presidente Fernando Collor e, pela segunda vez, em 2016, pelo presidente Michel Temer⁹¹, que felizmente recuou depois de alguns dias frente à pressão feita, à época, pelo meio artístico). Além dessas três tristes tradições (ausência, autoritarismo e instabilidade), deve ser ressaltada a escassez crônica de recursos públicos para a área da cultura, dado constante no histórico da política cultural brasileira.

Estes fatores somados demonstram, sem sombra de dúvidas, as dificuldades diuturnamente enfrentadas pela cultura brasileira, cenário no qual o mecenato previsto na Lei Rouanet (ainda que sujeita a críticas), vem assumindo um papel de extrema relevância, uma vez que o aporte crescente de recursos viabilizados pelas leis de incentivo tornou-se um componente vital do financiamento à cultura no Brasil.

⁹¹ Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016. Altera dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/Mpv/mpv726.htm>. Acesso em: 10 nov. 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ed. São Paulo: Editora 34, 1998. 356 p.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989. 408p.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702003000200007>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- AULER, Guilherme. Os Bolsistas do Imperador: advogados, agrônomos, arquiteto, aviador, educação primária e secundária, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres, pintores, professores. *Cadernos do Corgo Seco*, n. 27, 1956.
- BARBALHO, Alexandre. Estado Autoritário Brasileiro e Cultura Nacional: entre a tradição e a modernidade. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n. 19, p. 71-82, 2000. Disponível em: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/19_2.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2017.
- BARBATO JÚNIOR, Roberto. Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. XI Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia. 2003. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=894&Itemid=170>. Acesso em: 5 set. 2017.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar remanescente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 256p.
- BERLITZ, Paulo Ricardo. Aspectos históricos do mecenato cultural incentivado. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/25092/aspectos-historicos-do-mecenato-cultural-incentivado>>. Acesso em: 30 ago. 2017
- BISCARDI, Afrânio. O Dirigismo Laico: D. Pedro II e o Projeto Imperial. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/BISCARDI,%20Afranio%20%20IIEHA.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2017.
- BOMENY, Helena. Infidelidades Eletivas: Intelectuais e Política. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Bragança Paulista SP: Editora Universidade de São Francisco, 2001. p. 11-35. Disponível em: <<http://biblioteca.jfjb.jus.br/arquivos/ebooks/ciencias%20politicas/Constelacao%20Capanema%20Intelectuais%20e%20Politicas.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2017.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e Política Cultural*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001. 282p.
- BRANT, Leonardo. *O poder da Cultura*. São Paulo: Peirópolis, 2009. 128p.

BUENO, Maria Lúcia. O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v20n2/v20n2a06.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2017.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 30 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 141p.

_____. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. III Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007. Disponível em: <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_l_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2017.

_____. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura. XII Encontro Regional de História AnpuhRio – Identidades, 2008a. Disponível em <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf>. Acesso em: 30 agosto 2017.

_____. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008b. Disponível em: <<http://www.conselhosdecultura.ufba.br/pdf/Lia%20Calabre%20-%20Politicas.pdf>>. Acesso em 30 agosto 2017.

CALIRMAN, Cláudia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013. 208 p.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: GOMES PEREIRA, Sonia (Org.). *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 69-91. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/Ana_185_Anos_p_69_91.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2017.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les artistes brésiliens et “Les prix de Voyage en Europe” à la fin du XIXe siècle: Vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1866 - 1944). Disponível em <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/lesartistesbrsiliensetlesprixdevoyag.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SP: Argos, 2006.

CHAVES, Mariana Guimarães. O Patronato Imperial e o papel das artes na formulação dos projetos nacionais (1841-1889). Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370960473_ARQUIVO_OPATRONATOIMPERIALEOPAPELDASARTESNAFORMULACAODOSPROJETOSNACIONAIS-REVISAO.pdf>. Acesso em: 6 out. 2017.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. De Anita à Academia: Para repensar a História da Arte no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP* (Impresso), v. 88, p. 113-134, 2010.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. 2 ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012. 447p.

_____. *Usos da Cultura – Políticas de ação Cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 124 p.

COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura 1966-1976. 2012. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20L%C3%ADlian%20Lustosa%20%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 6 out. 2017.

COUTO, André Luiz Faria. Missão Artística Francesa. 2012. Disponível em: <http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/missao_artistica_francesa.html>. Acesso em: 6 out. 2017.

COUTO, Maria de Fátima Morety. *Assis Chateaubriand entre artistas, obras, coleções e museus*. História da Arte em Coleções – Modos de ver e exibir em Brasil e Portugal. Rio Books, 2016, p. 135-147.

_____. Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 25-32, 2006.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística Francesa de 1816. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200009>. Acesso em: 17 ago. 2017.

DUARTE, Maria Eunice; DUARTE, Renata. Conselho Nacional de Cultura x Conselho Federal de Cultura: Uma análise comparativa dos colegiados. *Revista de História da UNICAMP*, v.1, n. 2, julho/dezembro 2014.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 307p.

_____. Mercado de Arte e Mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos. Disponível em: <file:///C:/Users/02699242640/Downloads/rbcs02_06.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2017.

DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. 271 p.

FARIAS, Agnaldo (Org.). *Bienal 50 anos 1951-2001*. São Paulo: Editora Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352 p.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192, 2013. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/viewFile/124/71>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. 360 p.

HASKELL, Francis. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven: London: Yale University Press, 2000.

LONDRES, Cecília. A Invenção do Patrimônio e a Memória Nacional. In BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Bragança Paulista SP: Editora Universidade de São Francisco, 2001. p. 85-101. Disponível em: <<http://biblioteca.jfjb.jus.br/arquivos/ebooks/ciencias%20politicass/Constelacao%20Capanema%20Intelectuais%20e%20Politicass.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. 296p.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos Salões de Arte – Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005. 251 p.

_____. Bienais e Salões: as poéticas das grandes exposições na década de 50. XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, Belo Horizonte. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: CBHA, 2004. v. 1. p. 14-15. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coluquios/2004/textos/12_angela_ancora.pdf>. Acesso em: 17 set. 2017.

_____. Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*. UFRJ, 2006. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_angela_ancora.pdf>. Acesso em: 11 set. 2017.

MALAFAIA, Wolney Vianna. Em tempos de distensão: o Governo Geisel e a Política Nacional de Cultura. IV Seminário Internacional de Políticas Públicas Culturais (Apresentação de Trabalho/Comunicação). 2013. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Wolney-Vianna-Malafaia.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. 240p.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro. História social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 334p.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Política Nacional de Cultura. 1974. Disponível em: <<http://dominiopublico.mec.gov.br/download/texto/me001728.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, Vol. I. N. 64. Jan/fev 1970. p. 45-59. Disponível em: <<http://www.icaadocs.org.br>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

MONTEIRO, Paulo. Salões de Maio. *Revista Ars*. São Paulo, Vol. 6. N. 12. Jul/dez 2008. p. 93-103. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200008>. Acesso em: 11 dez. 2017.

MUSEU DE VALORES. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Brasília, Banco Central do Brasil, 2014, 600p. Disponível em: <www.bcb.gov.br/htms/galeria/Catalogo/CatalogoBaixaRes.pdf>. Acesso em: 5 set. 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2017. 367p.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *A Missão Artística Francesa*. Disponível em: <<http://redememoria.bn.br/2012/01/a-missao-artistica-francesa/>>. Acesso em: 11 set. 2017.

OLIVEIRA, Fabiana de Castro. Do corpo à terra: uma análise do evento. Disponível em: <http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Documents/fabiana_castro.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2015.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. Que Políticas Culturais? *Fórum Permanente*, v. 1, n. 1. 2012. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/edicao-0/textos/que-politicas-culturais>>. Disponível em 5 set. 2017.

OLIVEIRA, Rita. Bienal de São Paulo impacto na cultura brasileira. *São Paulo Perspec.* [online]. 2001, v. 15, n.3, p.18-28. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a04v15n3.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2017.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. 222p.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. 149p.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Os Afrescos nos Trópicos – Portinari e o Mecenato Capanema. 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84826/191786.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

PEDROSA, Mário. Da Missão Francesa: Seus obstáculos políticos. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 39-114.

PEREIRA, Verena Carla. *A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo*. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/45494/32346>>. Acesso em: 12 set. 2017.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 440p.

PIMENTEL, Márcia. Castro Maya, o mecenato e a consolidação do modernismo. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/998-castro-maya-o-mecenato-e-a-consolidacao-do-modernismo>>. Acesso em: 12 set. 2017.

QUADROS, Raquel dos Santos; MACHADO, Maria Cristina Gomes. O Ministro Gustavo Capanema e a ação cultural do ministério da educação e saúde na era Vargas. *Revista @rquivo Brasileiro de Educação*, Belo Horizonte, Vol. 1, num. 2, jul-dez, 2013.

ROCHA, Francisco Almeida; BISCARDI, Afrânio. O Mecenato artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpdedro.htm>. Acesso em: 12 set. 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: Tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

_____. Políticas Culturais do Governo Lula/Gil: Desafios e Enfrentamentos. Trabalho apresentado no III ENECULT, Curitiba, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/15224/10902>>. Acesso em: 17 set. 2017.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. Política Cultural no Brasil: Histórico de retrocessos e avanços institucionais. XXIII EnANPAD. São Paulo, 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SILVA, Pedro Arcanjo da. Bienal do Recôncavo: Aspectos de uma intervenção contemporânea. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9841/1/pedroarcanjodasilvapt1.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2017.

SILVA, Teresinha Elisabeth da. As regras do jogo políticas culturais: do mecenato ao neoliberalismo. Disponível em: <<http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/index.php/article/view/0000000670/cd39a7442f6b6a70ff32597b68ca5100>>. Acesso em: 17 set. 2017.

SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o império – A Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2012. 200p.

_____. Revendo a Missão Francesa: A Missão Artística de 1816, de Afonso D'Escagnolle Taunay. 2004. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v2-133-140-leticia%20squeff.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

_____. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, *Arte & Ensaios*, n. 23, nov. 2011, p. 125-133. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/05/ae23_leticia_squeff.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil – Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses da corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 412 p.

_____. *As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 625 p.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política 1964-1969. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Disponível em: <docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxoaXN0YnJhM3xneDoxNjAzYTg5ZjEyYTdiZTY>. Acesso em: 17 ago. 2017.

TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Editora UnB, 1983. 332p.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, nº 14, 2007, p. 9-32. Disponível em: <<file:///C:/Users/02699242640/Downloads/75459-102331-1-PB.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

VALEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil*. Percursos de uma Coleção de Arte. 2015. 240p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015_RachelVallegoRodrigues.pdf>. Acesso em: 17 set. 2017.

WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, Ministro da Cultura. In: GOMES, Angela de Castro (Org). *Capanema: o ministro e seu ministério*. São Paulo: FGV Editora, 2000, p. 251-269.

APÊNDICE

Reinado	<p>1808 – Imprensa Régia 1808 – Jardim Botânico 1810 – Real Biblioteca (Biblioteca Nacional) 1816 – Missão Francesa 1813 – Real Theatro de São João (Teatro João Caetano) 1818 – Museu Real (Museu Nacional) 1826 – Academia Imperial de Belas Artes – Aiba 1829 – I Exposição Geral da Aiba 1840 – I Exposição Geral de Belas Artes 1845 – Prêmio de Viagem à Europa 1859 – O bolsinho do Imperador 1922 – Semana de Arte Moderna</p>
Gestão Vargas (1930/1945)	<p>1931 – Salão de 31 ou Salão Tenentista 1931 – I Salão Feminino de Arte 1933 – Criação do Salão Nacional de Belas Artes 1937 – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN 1937 – Museu Nacional de Belas Artes – MNBA 1937 – Serviço Nacional de Teatro 1937 – Instituto Nacional do Livro 1937 – Criação da Sociedade de Etnografia e Folclore 1938 – Criação do Conselho Nacional de Cultura 1941 - Sociedade Brasileira de Folclore 1941 – Companhia Atlântida Cinematográfica 1943 – Museu Imperial 1944 – Museu da Inconfidência</p>
Desenvolvimentismo (1946/1960)	<p>1946 – Criação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), no âmbito do MRE 1947 – Museu de Arte de São Paulo – MASP 1948 – Criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro – MAM-SP e MAM-RJ 1948 – Criação do Teatro Brasileiro de Comédia 1949 – Criação da Comissão Nacional de Folclore 1949 – Criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz 1949 – Instituição da Fundação Joaquim Nabuco 1951 – Criação da Bienal de São Paulo 1951 – Criação do Salão Nacional de Arte Moderna 1953 – Criação do Ministério da Educação e Cultura – MEC 1958 – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB</p>
Ditadura Militar	<p>1961 – Conselho Nacional de Cultura – CNC</p>

(1964/1985)	<p>1962 – Caravana da Cultura 1966 – Criação do Instituto Nacional de Cinema – INC 1966 – Conselho Federal de Cultura – CFC 1966 – Instituição da Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB 1968 – Casas de Cultura 1969 – Criação da Embrafilme 1970 – IPHAN vinculado ao MEC 1970 – Exposição <i>Do Corpo à Terra</i> 1970 – Criação do Departamento de Assuntos Culturais – DAC 1973 – Plano de Ação Cultural – PAC 1973 – Diretrizes para uma política nacional de cultura 1973 – Criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) 1975 – Política Nacional de Cultura – PNC 1975 – Criação da Funarte 1976 – Criação do Conselho Nacional de Cinema – CNC 1977 – Criação do Salão Nacional de Artes Plásticas 1978 – Criação da Secretaria de Assuntos Culturais – Seac 1979 – Instituição da Fundação Nacional Pró-Memória 1979 – IPHAN transformado em SHPAN 1981 – Criação da Secretaria de Cultura – SEC</p>
Redemocratização (1985/2017)	<p>1985 – Criação do Ministério da Cultura – MinC 1986 – Lei Sarney 1988 – Constituição de 1988 1990 – Extinção do MinC e Criação da Secretaria de Cultura 1990 – Extinção da Funarte, da Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen, da Fundação Nacional Pró-Memória, da Fundação Nacional Pró-Leitura e da Embrafilme 1990 – Criação do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC, em substituição ao SPHAN e da Biblioteca Nacional. 1990 – Revogação da Lei Sarney 1991 – Lei Rouanet 1992 – Recriação do MinC 1992 – Extinção do IBAC e do IBPC 1993 – Lei do Audiovisual 1994 – Recriação da Funarte e do IPHAN 2001 – Criação da Ancine</p>