

Ivo Paulino Soares<sup>1</sup>

## **CAMPO E CONTRACAMPO: ELITES CULTURAIS E MECENATO PRIVADO NA AVENIDA PAULISTA**

A representação de *Campo e Contracampo* adquiriu significado heurístico na trajetória da minha pesquisa, a partir da qual foram desenvolvidas as principais questões a serem enfrentadas no projeto de doutorado, principalmente a respeito da investigação empírica sobre a emergência de um novo estatuto do mecenato privado no Brasil, atestado substantivamente na Avenida Paulista, centro financeiro do país. Para sua compreensão, foi mobilizada primeiramente a definição de indução analítica elaborada por Deslauriers (2008: 339) – de “procedimento lógico, que consiste em partir do concreto para chegar ao abstrato, delimitando as características essenciais de um fenômeno” –, o que permitiu conjugar sucintamente, em termos metodológicos, dois objetivos fundamentais do ensaio: a compreensão da tela e a apreensão do contexto de seu mecenato. Posteriormente, foi observada também a relevância das instituições culturais como unidades mediadoras entre os agentes diretamente envolvidos na obra e a sua estrutura mais abrangente, de efetivação de políticas culturais incentivadoras do financiamento privado, o que chamou ainda mais a atenção para a cena cultural da Avenida Paulista.

Neste artigo, proponho uma caracterização comum entre o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Itaú Cultural e o Instituto Moreira Salles (IMS), instituições que estão consideradas entre as maiores iniciativas privadas de apoio às artes no país, transformadas em sede das principais atividades culturais de duas famílias de mecenas, os Setubal/Villela e os Moreira Salles, também principais proprietárias do maior conglomerado financeiro privado do país, o Itaú Unibanco. O Masp tem se mostrado expressivo, particularmente, da aglomeração dessas famílias ilustradas em uma mesma localidade, seja pela

participação tanto de um grupo, como do outro, seja por ter se tornado um caso longo de museu formado pela iniciativa privada no Brasil, com mais de sete décadas de existência, sendo cinco delas com atividade marcante na Avenida Paulista<sup>1</sup>.

## REPRESENTAÇÃO

A observação começou em abril de 2017, quando foi notada a disposição dissonante da tela de Dora Longo Bahia no saguão do Masp, em visita à exposição *Avenida Paulista*, mostra de comemoração dos 70 anos do museu, realizada entre fevereiro e maio daquele ano. Na exposição, a tela se diferenciava substantivamente dos outros quadros ali expostos, ainda que, tal como eles, estivesse visualizada em frente e verso, pela mesma inserção em cavaletes de vidro, renovados símbolos do projeto de Lina Bo Bardi para o Masp. Sobretudo, o que a tornava curiosa era sua composição nos dois planos, diferente das outras telas. Era formada na frente apenas por uma imagem branca, que remetia a um retrato indefinido, e acompanhada no verso por uma representação que aludia a uma manifestação reprimida pela polícia militar, ato frequente na avenida nos últimos anos, principalmente depois de 2013, quando o famoso vão-livre do museu passou a ser consolidado como palco privilegiado para a reunião de grandes movimentos sociais em São Paulo.

A recepção da tela foi modificada no mês seguinte, em maio e, por conseguinte, seu sentido foi mais bem compreendido, quando, em entrevista à *Folha de São Paulo*, já com três meses de exposição, Dora Longo Bahia explicou as coerções que envolveram sua criação, revelando fatos que até então estavam restritos ao espaço interno do museu<sup>2</sup>. A autora, além de artista plástica, é também professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e reconhecida por sua trajetória de produção de imagens acerca do sistema da arte, da violência estatal e da relação entre arte e política, entre outros assuntos laterais, mobilizados em vídeos, fotografias e pinturas. Sumariamente, a intenção dela era fazer uma série com retratos representando seis presidentes de instituições culturais instaladas na Avenida Paulista que são também agentes vinculados ao mercado financeiro – para a série, seriam exibidos os retratos do presidente do Masp, da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), do Itaú Cultural, do IMS, do Serviço Social do Comércio (Sesc) e do Instituto Cultural J. Safrá. Depois da aprovação do projeto pela curadoria da exposição, a divergência foi instaurada, quando a nova direção do museu proibiu a exibição da série nos termos propostos. Bahia, então, decidiu enviar um novo projeto, o exposto, buscando aproveitar elementos da série, mas estrategicamente levando em conta a oportunidade única de utilizar os cavaletes de vidro, reinaugurados no museu e adequados à sua nova composição: tela em branco na frente e representação de conflito no verso. Em comum aos dois projetos, o proibido e o aceito, manteve-se o título da obra,

*Campo e Contracampo*, indicativo dos suportes transparentes e indiciário da confecção da tela.

Esse entendimento pôde ser mais bem elaborado quando foram reconstruídos aspectos imanentes da obra e do espaço em que ela se inseriu, trazendo à frente fundamentos tradicionais do debate da sociologia da cultura, mobilizados para a observação do mecenato da produção erudita da arte no país e para a observação do novo padrão de investimentos simbólicos na Avenida Paulista. Metodologicamente, a bibliografia tem demonstrado como a compreensão das representações pode ser objetivada pela conciliação de análises tanto internas quanto externas da obra de arte, oriundas de duas tradições intelectuais que, grosso modo, no Brasil, dividiram frequentemente a disciplina entre a explicação dos condicionantes sociais da obra e a interpretação da sua mensagem (Pontes, 1997; Maia, 2006; Alonso & Pinheiro, 2017). Neste caso, a análise do museu tornou-se fundamental para mediar a contextualização da tela, compreendida diante da circunstância restrita em que foi projetada, situado ao lado de outras instituições que têm passado por processos similares, referidas justamente na representação de Bahia. *Campo e Contracampo* formalizou a reação clara à transformação em curso do Masp, que não a havia sancionado imediatamente, promovendo a reflexão institucional nesse pequeno – mesmo que relevante – circuito da arte, *pari passu* a sua própria incorporação no repertório do museu. Mostrou a divergência em tela.

Para *Campo e Contracampo*, três dos aspectos de sua representação, textuais e contextuais, foram averiguados. O primeiro referiu-se ao uso específico do cavalete de vidro, objeto tradicionalmente atribuído ao projeto original do Masp, mas retirado dele sob polêmica, em 1996, durante a direção de Júlio Neves – este a figura principal de um grupo de gestores que se prolongou na linha de frente da instituição entre 1994 e 2013, após a morte de Lina Bo Bardi e o afastamento de Pietro Maria Bardi, agentes que haviam conduzido o museu desde a sua fundação, ao lado de Assis Chateaubriand. Avenida Paulista, a referida exposição de 2017, foi precisamente o evento que reintroduziu os cavaletes de vidro como continuidade e homenagem ao legado clássico da instituição cultural, outrora promovido pelos seus primeiros patronos.

Outro aspecto referiu-se à conotação política adquirida crescentemente pelo uso dos cavaletes de vidro na organização e história recente do Masp, perceptível na comparação de *Campo e Contracampo* com outra obra, reproduzida também em Avenida Paulista: *Tempo Suspenso de um Estado Provisório*, de Marcelo Cidade. Criada originalmente em 2011, essa última obra pareceu também imbuída de uma proposição combativa, porém encarnada na crítica institucional que o autor fez à antiga gestão do museu, não à nova. A contundência do trabalho de Cidade pode ser resumida a uma réplica dos cavaletes de Bardi; no entanto, já estilizada por tiros.

A recepção das duas obras na exposição, bem como as conotações adquiridas e propositadas por elas, ficou mais clara, por fim, com o exame circunstanciado do terceiro aspecto exposto por Bahia: a relação da nova gestão do museu com o mercado financeiro. Os dois artistas, ao transfigurarem os conflitos internos do Masp em representações formais, expuseram dilemas de duas fases distintas do museu nas três décadas anteriores: a primeira, considerada personalista, endividada e em franca decadência, estilizando projetos consagrados da instituição; a outra, contemporânea, racionalizada, legitimada e tacitamente mais dependente do mercado financeiro. De alguma maneira, a exibição das obras indicou um impasse crescente para os artistas, no Masp, entre a reação crítica a cada uma das gestões e o fato de que a existência deles no museu é consequência, hoje, do interesse crescente do mercado financeiro na arte – o que, paradoxalmente, tem permitido e controlado a revitalização da instituição.

Essas são conclusões sobre as mudanças drásticas no museu ao longo dos últimos anos, mas também sobre a história do Masp subjacente à Avenida Paulista. Durante duas décadas, até 2013, é fato que a instituição viveu problemas constantes com o desgaste prolongado do grupo de Júlio Neves na sua administração, com dívidas, cortes de luz e divergências tornadas públicas. Entretanto, esses problemas foram sanados com a entrada em cena de Adriano Pedrosa, Heitor Martins e, principalmente, de Alfredo Setubal, a partir de 2014. Naquele ano, Pedrosa, um curador já renomado, tornou-se o principal diretor artístico do museu, com apoio expresso dos outros dois, tendo retomado os cavaletes de vidro como principais símbolos da nova gestão. Ao seu lado, Martins tornou-se o principal executivo do Masp. Também já era sócio da consultoria e conglomerado McKinsey, uma das empresas apoiadoras da nova gestão e, tendo vindo de uma experiência de recuperação financeira da Bienal, entre 2009 e 2013, ficou a seu cargo a reorganização completa da sua nova administração, o que incluiu principalmente o saneamento de suas dívidas. Setubal, no entanto, foi quem assumiu a orquestração da nova fase, seja como seu principal mecenas, seja como figura aglutinadora dos novos membros financiadores do museu.

Segundo relato em janeiro de 2018<sup>3</sup>, de Lucas Pessoa, que foi diretor de operações financeiras do Masp, a então presidente do museu em 2014, Beatriz Pimenta Camargo, ligada ao grupo de Júlio Neves, procurou auxílio de Alfredo Setubal para sanar suas dívidas – na casa dos 12 milhões de reais. Na ocasião, Setubal, proeminente herdeiro do Itaú Unibanco, já era chefe da gestão de recursos do banco, responsável também pelo seu acervo artístico e sócio do Masp. Em negociação com Camargo, teria aceitado fazer novos aportes à instituição com a condição de uma ampla reorganização das pessoas e dos valores que a dirigiam, o que foi acordado. Hoje, ele é presidente da *holding* que controla o banco e, ao mesmo tempo, presidente do conselho do museu. No passo seguinte à negociação, Setubal procurou Martins e a parce-

ria deu o tom da nova eleição administrativa e da nova fase de suas trajetórias. Como consequência, o grupo conseguiu apoio de outros altos executivos brasileiros e angariou um total de 15 milhões de reais ainda no mesmo ano – uma das maiores e mais rápidas captações financeiras conquistadas por um museu privado no Brasil em tempos recentes.

Embora a descrição feita pelos agentes não tenha necessariamente o mesmo estatuto que a elaborada pela pesquisa e corresponda tampouco à crítica formal de *Campo e Contracampo*, percebe-se com ela determinada perspectiva e julgamento sobre a nova gestão do museu, caracterizada pelos seus dirigentes como alteração drástica dos vínculos que formavam a sua subsistência. Para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Heitor Martins resumiu a grande empreitada:

O que a gente está vendo é um processo de transição de um modelo que nasceu a partir de um mecenas (patrocinador das artes) para um modelo institucionalizado de governança. Esse processo está em curso e não é feito de forma linear e sem dores. A gestão no passado era muito personalista (Luz & Scaramuzo, 2014).

A seguir, na mesma entrevista continuou caracterizando a transição de modelos, denotando um traço do mecenato envolvido no que entendeu como gestão personalista, algo que acompanhou o Masp durante muitos anos. Segundo ele,

Quando (o museu) foi criado, em 1947, Assis Chateaubriand [um dos fundadores do museu] simplesmente ligava para as pessoas, quando o museu precisava de dinheiro.

Entre a análise da obra e a análise de seu contexto, entre a compreensão de *Campo e Contracampo* e a compreensão do que está explicitado no enunciado de Heitor Martins – a respeito da política de governança como prática substituidora do antigo mecenato privado –, depreende-se que a modificação do Masp tem sido alicerçada em duas características substantivas, aliadas à releitura da história da instituição pela curadoria. Em uma espécie de distribuição de tarefas, representativa da divisão do trabalho de dominação do museu, houve concomitantemente a emergência i) do modelo de gestão, do qual Martins é dirigente, que passou a projetar-se como sendo transparente e racionalizado, a par de instituições estrangeiras do mesmo porte; e ii) do modelo atualizado de financiamento, institucionalizado com parcerias contratuais, notável na aproximação da fração Itaú (do Itaú Unibanco) como colaboradora estratégica da instituição, com a consequente consolidação de Alfredo Setubal na presidência do seu conselho. Quanto à curadoria de Adriano Pedrosa, coube-lhe a realização de grandes exposições em temas politicamente progressistas – *Histórias da Sexualidade* (2016),

*Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *História das mulheres, histórias feministas* (2019), *Tarsila Popular* (2019) etc. –, conjugadas com a evocação do repertório cultural consolidado em torno do Masp, que teve como resultado o considerável aumento de público. No entanto, sobre a posição do curador diante das outras lideranças, esteve evidente em *Avenida Paulista* a sua capacidade de incorporação de uma obra crítica, como *Campo e Contracampo*, ao passo que, com a posterior resistência a ela, tornou-se inevitável a indagação sobre a subordinação de sua curadoria à estrutura de financiamento e organização do novo Masp, o que merece ser investigado.

À guisa de entendimento, o que *Campo e Contracampo em Avenida Paulista* convidou a observar foi algo mais genérico e, por destino, mais abrangente: o quanto sua instituição está imersa em um fenômeno que a ultrapassa, que diz respeito a um novo padrão de investimentos privados na cultura, com objetivos já compartilhados na cena dos grandes museus, algo que também projetou uma nova configuração do Masp e renovou sua posição diante de outras instituições culturais da Avenida Paulista. Para a pesquisa, a tela ilustrou uma nova representação do mecenato em São Paulo, talvez um novo momento dele, bem como apresentou um conjunto de novos agentes a ele vinculados, mesmo que tenhamos ainda bastante desconhecimento sobre o seu objetivo, exatamente.

## INSTITUIÇÕES E ELITES CULTURAIS

“A vocação para promover a arte e a cultura é mais um aspecto compartilhado pelas famílias à frente do Itaú e do Unibanco: Villela, Setubal e Moreira Salles. Foi a inclinação pessoal dos patriarcas que levou os descendentes a consagrar seus talentos empreendedores, e boa soma de recursos, à criação de centros culturais e institutos, conferindo às marcas dos dois bancos a imediata associação ao mundo das artes”.

Catálogo do projeto Itaú Unibanco 90 anos, de 2014.

Em 1984, Gilda de Mello e Souza publicou um ensaio significativo para a compreensão da ocupação, em São Paulo, do espaço cultural pelas elites econômicas, revelador também da diversificada apropriação do espaço que o mecenato privado promoveu na cidade entre as décadas de 1920 e 1930. Em *Lasar Segall, o modernismo e o mecenato da alta burguesia paulista* (Mello e Souza, 2005), a autora tornou comparáveis objetos culturais bastante distintos, mas icônicos de um mesmo movimento, como as casas modernistas nos bairros do Higienópolis e dos Campos Elíseos, projetadas por Gregori Warchavchik, os bailes de carnaval da Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam), liderada por Lasar Segall, e o Salão de Arte Moderna, de Olívia Guedes Penteado, uma de suas mais reconhecidas patrocinadoras. Na observação da rotinização do modernismo, sobressaíram as disposições clivadas entre os dois primeiros casos e o terceiro: no salão de Dona

Olívia, o comando foi sumariamente dela, a despeito do encontro entre artistas e mecenas, ao passo que, nas casas e nos bailes, prevaleceram as inovações radicais de Warchavchik e Segall. Naquele momento, de mudanças culturais nas elites, a mecenas se diferenciava do seu amplo estrato no apoio ao modernismo, mas o fazia sem grande risco, de maneira denegada, o que era perceptível na arquitetura cindida de sua casa – na morada, propriamente, existia o tradicionalismo das elites cafeeiras; já, no quintal, havia o salão para “brincar de vanguarda”. Ou seja, os espaços mostraram-se demonstrativos tanto das transformações diversificadas de um mesmo movimento cultural quanto das singularidades de cada fração de seus mantenedores, representantes e formadores das disposições culturais.

Não obstante o que descrevemos, a disposição cultural das elites vinculadas ao Itaú Unibanco e a distribuição de seus interesses em São Paulo, em especial no centro da cidade, puderam também ser observadas privilegiadamente no mesmo ano da exposição de *Campo e Contracampo*, o que elucida parte significativa tanto da tela quanto do recente mecenato privado da Avenida Paulista. No segundo semestre de 2017, ocorreram em São Paulo mais dois eventos que puderam ser atribuídos à cena, envolvendo o estímulo de novas condições sociais para a existência desse tipo de instituições, seja como fomentadoras da produção e circulação, seja como unidades de atuação das elites na cidade. O primeiro foi uma comemoração – do Itaú Cultural –; o segundo, uma inauguração – do IMS –, ambos sediados nas duas pontas da Avenida Paulista.

Em agosto daquele ano, o Itaú Cultural comemorou seu aniversário emblemático, com a grande exposição *Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos*, apresentada especialmente no parque Ibirapuera em torno do tema da brasilidade e da cultura nacional, questão recorrente no seu repertório. A mostra teve a direção principal de Paulo Herkenhoff, curador renomado que já havia discutido o tema em 1998, na Bienal da Antropofagia, em parceria com Adriano Pedrosa, na ocasião em que ambos se consagraram internacionalmente. Entretanto, embora a caracterização de curadores possa parecer imprescindível para a conformação do projeto, nessa mostra o protagonismo foi de outro agente: o falecido Olavo Egydio Setubal (1923-2008), pai de Alfredo Setubal e fundador do Itaú Cultural.

As projeções comemoraram o acervo, a história e os projetos da instituição, criada em 1987, quando Olavo Setubal, após sua definitiva aposentadoria da carreira política e empresarial, disponibilizou sua coleção particular de obras de arte em parceria com os projetos corporativos de seu banco. Na mostra, foi estabelecido nada menos que um paralelo entre uma história da arte do país e a história do próprio Itaú Cultural, reunindo os documentos e obras acumulados desde 1969, quando Setubal adquiriu *Povoado numa Planície Arborizada*, tela de Frans Post, pintada no século XVII, que está entre os símbolos da ocupação holandesa no nordeste do país.

De lá para cá, o acervo familiar tornou-se rico na apreciação da produção colonial e incorporou modalidades várias de obras, formando o que a instituição apresenta como a maior coleção de arte corporativa da América Latina (Itaú Cultural, 2021). De fato, atualmente, os números do Itaú Cultural são bastante volumosos: o acervo compreende 15 mil peças, além de duas coleções permanentes, Coleção Brasileira e Coleção Numismática, a primeira formada por quase três mil itens iconográficos de documentos datados desde o início da colonização portuguesa no território nacional, e a segunda formada por sete mil itens entre moedas, medalhas e condecorações estrangeiras e nacionais. No entanto, se já era evidente a preocupação institucional cada vez mais acentuada com a organização e a acumulação das produções culturais mais consagradas do país por parte do proprietário do banco e de seus herdeiros, com a mostra tornaram-se também evidentes as contiguidades entre a família e a corporação, bem como a continuidade entre o interesse cultural da primeira e o financeiro da segunda.

Esse é um fato perceptível na análise da trajetória do próprio Olavo Setubal e de suas iniciativas culturais nas últimas décadas de vida, no momento em que começou a se retirar da vida política e iniciou a transição da governança de sua empresa, mas mais perceptível ainda quando analisamos a trajetória de seus filhos. Ou seja, houve a fundação de um paralelismo de atividades que, com a observação mais aproximada, mostrou-se diferente do sentido atribuído pela exposição, principalmente quando comparadas às iniciativas culturais e financeiras da geração seguinte. Registrado em vídeo comemorativo dos 20 anos da instituição<sup>4</sup>, em 2007, a fala de Alfredo Setubal – então, seu vice-presidente – revelou como a criação do Itaú Cultural esteve vinculada diretamente às transformações tecnológicas profundas pelas quais o banco estava passando no fim daquela década, em um momento de pouca assimilação popular das mudanças digitais:

Foi um projeto que nasceu mais ou menos simultaneamente ao maior uso de tecnologia por parte do banco. E se criou o Itaú Cultural naquele momento com o objetivo de também de usar a eletrônica, o mundo digital, o mundo da computação para dar acesso às pessoas, à arte brasileira.

Nessa perspectiva, é possível observar que a relação entre arte e tecnologia, bem difundida pelo Itaú Cultural nos seus primeiros anos, e a própria criação da instituição não ocorreram apenas como subprodutos de uma transformação corporativa, mas também como projetos paralelos que lhe deram respaldo. Atualmente, isso é verificado também na divisão da família entre as atividades culturais e financeiras. Especialmente, Alfredo Setubal tem aliado a carreira executiva a uma forte presença na cultura; como poucos no país, tem reunido todas as credenciais de uma elite, a um só passo, multiplamente localizada em instituições culturais e empresariais. Além da participação no



Masp e no conselho do Instituto de Arte Contemporânea, tornou-se vice-presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), entre 1995 e 2019, vice-presidente do Itaú Cultural, entre 2005 e 2019, e vice-presidente do conselho de administração da Fundação Bienal de São Paulo desde 2017, diferenciando-se do seu irmão mais velho, Roberto Setubal, que se tornou o principal dirigente do Itaú após a saída e morte do pai de ambos, em 2008, aos 85 anos.

Em 2001, ao lado de Alfredo Setubal, sua prima Milu Villela assumiu a presidência do Itaú Cultural, ascendendo ao principal nome da instituição desde então, acumulando sua atividade na presidência do MAM, localizado no Ibirapuera, no qual se manteve também na presidência, por 24 anos, desde 1995. No Itaú Cultural, Villela continuou a política de acesso às artes em torno de aparatos digitais e depois se destacou pela acentuação da política de parcerias público-privadas da instituição. Fechou as unidades de Belo Horizonte e Brasília, concentrando estrategicamente a direção em São Paulo, onde orientou a reforma da atual sede; abriu sua fachada para a Avenida Paulista e passou todo o comando executivo da gestão da instituição para Eduardo Saron, especialista em patrocínios estatais e ex-membro da Secretaria de Comunicação do governo Fernando Henrique Cardoso. Nesse período, Villela e Saron digitalizaram o acervo de obras, construíram uma enciclopédia própria, aumentaram o alcance do mecenato do projeto *Rumos* para o país e para diversas modalidades culturais, transformando-o na principal plataforma de apoio e de mecenato da instituição no Brasil. Em 2016, lançaram na USP a cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, uma parceria com o Instituto de Estudos Avançados, que foi inicialmente presidida pelo embaixador e ex-ministro da cultura Sérgio Paulo Rouanet e atualmente é presidida pelo arquiteto Ricardo Ohtake, participante de um outro grupo vinculado ao mecenato das instituições culturais, o Instituto Tomie Ohtake.

No banco de Setubal e Villela, o interesse cultural também foi desenvolvido em outras frentes, para além do apoio financeiro ao Itaú Cultural. A política de investimento, marketing e patrocínios da marca tem respaldado um conjunto amplo e significativo de projetos, dirigido a públicos diversificados: as gestões do *Espaço Itaú de Cinemas*, antigo *Espaço Unibanco*, e do *Auditório Ibirapuera*, os patrocínios do *Carnaval de Salvador*, do projeto *Caravanas Artísticas*, da *Mostra de Cinema de Tiradentes*, da *Cooperifa*, *Festa Literária das Periferias*, do projeto *Estética das Periferias*, do *Festival Jazz e Blues 2017*, do *Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade*, da *Bienal de São Paulo*, da *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, do *Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre*, do *Grupo Corpo*, da *Pinacoteca do Estado de São Paulo* e da *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*, além de outros. Não há dúvida, como mostra o trabalho de comemoração de 90 anos do conglomerado, já conjugado à fração do Unibanco, que sua marca é indubitavelmente atrelada à cultura e a um modo de vida a ser comercializado, tal como revelam seus herdeiros e projetos adjacentes.

Contudo, ainda que todas essas manifestações de mecenato tenham ganhado peso em 2017, nenhuma delas recebeu a mesma atenção midiática e cultural que a inauguração da nova versão paulista do IMS em São Paulo, em outra ponta da Avenida Paulista, no espaço em que 30 anos antes estava sediado o Itaú Cultural, depois de sua localização em uma pequena galeria no bairro do Higienópolis durante duas décadas. Formado por uma família de elite diversa, oriunda de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, o conhecido IMS apresentou um projeto cultural próprio, separado dos seus principais aliados financeiros, os Setubal e Villela.

O envolvimento da família Moreira Salles com o mecenato cultural e com instituições culturais de São Paulo remonta aparentemente à década de 1940, na formação do próprio Masp, ainda na rua Sete de Abril no centro velho da cidade, quando Walther Moreira Salles se tornou um dos seus primeiros e principais mecenas, em parceria com Assis Chateaubriand – algo lembrado em uma placa única, feita em agradecimento a ele e aos seus quatro filhos, exposta ainda hoje no museu. Em setembro de 2017, porém, o novo prédio simbolizou finalmente a chegada dessas ambições familiares à Avenida Paulista, em um discreto museu vertical próprio, construído durante seis anos, dando abrigo a uma vasta coleção cosmopolita de documentos literários, musicais e iconográficos e um acervo ambicioso de fotografia, sua principal particularidade, constituído pela reunião de 40 coleções de artistas nacionais e internacionais do ofício.

Imediatamente após a inauguração, o IMS Paulista chamou a atenção pela sua arquitetura, elaborada pelo escritório Andrade Morettin e selecionada em concurso de júri estrangeiro, com pretensões claras de articulação da instituição às vanguardas contemporâneas, distinta, portanto, da ancoragem cultural observada no Itaú Cultural – menos dependente do seu didatismo, da historicidade brasilianista e do seu cunho da responsabilidade social. A especificidade da arquitetura do IMS Paulista foi reconhecida com o prêmio de arquitetura da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e logo observada pela urbanista Raquel Rolnik, também professora da USP, inserindo o Instituto e o também recém-inaugurado Sesc 24 de Maio, localizado no bairro central da República, no movimento recente de renovação da tradição modernista de São Paulo, vinculado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP (Rolnik, 2017). Segundo ela, a tradição fora compartilhada pelos antigos professores comunistas que fizeram a escola na década de 1950 e agora estaria revitalizada nos novos prédios do centro da cidade, elaborados pelos arquitetos uspianos da Andrade Morettin e do escritório de Paulo Mendes da Rocha, o arquiteto principal do Sesc da 24 de Maio, aberto em agosto daquele ano.

A recepção de Rolnik, ainda que não aluda à disputa emergente entre os escritórios de arquitetura e a universidade paulista pelo desenvolvimento do legado modernista na arquitetura, levanta a discussão sobre um traço

característico do IMS: sua proximidade com o portfólio de tradições intelectuais consolidadas no país, sejam elas representantes de vanguardas artísticas consagradas, sejam aquelas situadas no ensino da universidade. Apesar de ter sido criado em 1992 com o apoio do antigo Unibanco, o IMS foi sediado inicialmente em Poços de Caldas, em Minas Gerais, cidade de crescimento de Walther Moreira Salles, e passou a ser dirigido nos 16 anos seguintes pelo poeta e ensaísta Antonio Fernando de Franceschi; no entanto, foi constituído, logo cedo, por um conselho de intelectuais próximos de atividades artísticas e literárias, amigos de Salles. Tal como o Itaú Cultural, o IMS foi idealizado por um patrono e dirigido pelos seus executivos desde a década de 1980; entretanto, diferente daquele, obteve a proximidade de intelectuais com reconhecimento na região e de outros com passagem sólida pela atividade acadêmica. Seu primeiro conselho foi formado pelo crítico Antonio Candido, pelo jornalista Otto Lara Resende, pelo historiador Francisco Iglésias, pelo escritor Jurandir Ferreira, pelo economista Pérsio Arida e pelo executivo Gabriel Jorge Ferreira, também participantes das atividades do Unibanco, e por três filhos do embaixador inseridos em carreiras e investimentos artísticos, Fernando, Walter e João Moreira Salles.

O IMS continua sob a presidência de João Moreira Salles e, até recentemente, teve como figuras fortes do seu crescimento a superintendência de Flávio Pinheiro, jornalista com passagem pela direção da Feira Literária Internacional de Paraty, e a curadoria de Lorenzo Mammì, professor de filosofia da USP. Na última década, a ambição intelectual do IMS tornou-se igualmente reconhecível pelo seu interesse declarado na geração de conhecimento, em parceria crescente com diversas universidades, nacionais e estrangeiras, e por sua associação a um amplo conglomerado lateral de iniciativas culturais e intelectuais de seus membros. O que ainda não está elucidado é o que motiva essa família a investir tão intensamente na cena cultural, tampouco a particularidade de seu mecenato diante de outros grupos empresariais e familiares, questões que se tornaram temas da minha investigação de doutorado.

No começo de 2018, depois de um ano intenso de exposições e inaugurações culturais na cidade, a Avenida Paulista ganhou a cobertura do jornal britânico *Financial Times*<sup>5</sup>, exposta como epicentro consagrado da atividade cultural em São Paulo, denominada pela edição como a *Miracle Mile*, com destaque especial para a inauguração do IMS e para a transformação de uma zona financeira em zona cultural. Sobre a envergadura da instituição, um exemplo listado pelo jornal foi sua pretensão de construir eventos em parceria com as instituições culturais vizinhas, tal como ocorre na Quinta Avenida em Nova York. No dia 11 de março de 2018, o IMS realizou o primeiro Domingo Cultural, de incentivo ao intercâmbio de produções entre as instituições, com apoio do Itaú Cultural, ao lado da Casa das Rosas, do Centro Cultural Fiesp, do Itaú Cultural, da Japan House e do Masp; participaram

ainda outras organizações e instituições adjacentes, a Caixa Belas Artes, o Cinearte, o Espaço Cultural Conjunto Nacional, o Espaço Itaú de Cinema, o Instituto Cervantes, a Livraria Cultura e o Mirante 9 de Julho. Os impactos dessa conciliação entre interesses culturais e financeiros no centro da cidade estão também para ser investigados, bem como a disposição dessas instituições nessa nova cena.

### **ESTADO E MECENATO PRIVADO**

Primeiro, para a pesquisa, esses fenômenos puderam ser explicados pela comparação com o fato registrado na tese de doutorado de Chin-Tao Wu (2006), realizada na década de 1990, a respeito da relação entre artes e corporações nos Estados Unidos e no Reino Unido. Nela, a autora percebeu a emergência significativa de gestores culturais oriundos de instituições financeiras no momento de transição de suas empresas familiares para entidades de capital aberto. Ou seja, a autora reconheceu as iniciativas culturais na esteira do processo de transformação do capitalismo familiar em capitalismo institucional no auge do neoliberalismo e classificou essas iniciativas como um subproduto da incompletude da transformação. Entretanto, a convergência de atividades de financiamento e de gestão cultural em São Paulo, especialmente na Avenida Paulista, nas mãos de grupos familiares bastante próximos – no caso, os principais proprietários do Itaú Unibanco, ao lado da família Bracher –, tornou salutar a observação do problema do mecenato privado à luz também das políticas culturais do país nas últimas três décadas, que possibilitaram tamanha concentração de recursos. Para tanto, foram necessários mais dois procedimentos:

- I. a aproximação de duas perspectivas de análise que já haviam elucidado experiências marcantes, no Brasil, tanto do mecenato público quanto do privado – a perspectiva que destacou a importância do Estado na cooptação dos agentes culturais e a que realçou, em um segundo momento, a relevância dos setores empresariais envolvidos em uma profunda transformação burguesa em São Paulo no meio século; e
- II. a compreensão desses novos casos como manifestações propriamente hodiernas do fenômeno transnacional nas políticas culturais, de incentivo ao financiamento privado da cultura, algo que se tem consolidado no Brasil, com a formação de um mercado de patrocínios culturais estimulados pelo Estado e, como observado empiricamente na obra *Campo e Contracampo*, com a participação expressiva das famílias banqueiras do país.

No interior do primeiro escopo de pesquisas, ressaltamos dois trabalhos e evidenciamos a necessidade hodierna de aproximação da análise do mecenato privado com a análise das políticas estatais, tendo em vista discussões emergentes sobre o financiamento da cultura. *Intelectuais e classe*

*dirigente* (1920-1945) (Miceli, 1979) problematizou a existência do mecenato da produção intelectual a partir da expansão do mercado de postos de trabalho decorrente das mudanças profundas no interior do Estado, entre as décadas de 1920 e 1940. Segundo o argumento, embora a modernização da burocracia estatal tenha permitido a relativa profissionalização das carreiras letradas e ensejado um novo patamar de concorrência entre seus agentes, com a emergência da diferenciação do trabalho intelectual especializado, principalmente na década de 1930, ela manteve o recrutamento para os postos de trabalho nas antigas classes dirigentes que já estavam em decadência política no país. Apesar da significativa mudança na conjuntura institucional, a consequência maior foi que o fomento do trabalho intelectual continuou obedecendo às relações de dependência e de proximidade entre os produtores intelectuais e os agentes políticos detentores de postos públicos.

Porém, focalizando a capacidade da iniciativa privada em São Paulo de se articular ao adensamento da esfera pública que se constituía na cidade, na década de 1950, *Metrópole & Cultura* (Arruda, 2015) descreveu caso diverso, notadamente as atividades emblemáticas de Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo no que toca ao mecenato: virtuoso, particularmente, no fomento de envergadura do Masp, do MAM e de uma pletera de empreendimentos culturais articulados ao andamento das vanguardas estrangeiras da época. Naquele momento, as condições privilegiadas do mecenato privado em São Paulo eram propiciadas pela presença de uma elite que participava ativamente da revolução burguesa em andamento no país e que se diferenciava das experiências de gerações anteriores, com maior independência em relação à cooptação do Estado. Atualmente, a existência desse fenômeno explica em parte a consolidação da cidade como uma cena cultural consagrada pelo mecenato privado, já há algumas décadas, e justifica a particularidade da cidade na consagração de um mecenato financiado por elites consideradas propriamente burguesas e modernas, atentas à mobilização da cultura legitimada.

Notadamente, contudo, a emergência do mecenato privado no país, com consistência e amplitude nacional, é apontada pela bibliografia apenas mais recentemente, a partir da década de 1990, no bojo de reformulações do papel do Estado no período de redemocratização do Brasil, quando o Governo Federal começou a acentuar o incentivo público ao financiamento empresarial pela via de isenções fiscais, após décadas de presença significativa de instituições estatais no fomento das artes (Alves, 2014; Belem & Donadone, 2013; Simis & Amaral, 2012). De uma maneira ou de outra, a análise das políticas públicas tornou-se imprescindível para a compreensão das manifestações de mecenato, dada as proximidades entre elites culturais e elites políticas, como se percebe nas decisões governamentais tomadas nessas três décadas. Nesse momento, o papel incentivador do Estado – no lugar de fomentador –, idealizado pela gestão no Ministério da Cultura (MinC) de Celso Furtado e con-

solidado na constituição de 1988, começou a ser acompanhado da emergência de um novo mercado de patrocínios culturais, com a promulgação da conhecida Lei Rouanet na gestão de Sérgio Paulo Rouanet no MinC, em 1992, como fenômeno que aproximou o *marketing cultural* do grande empresariado à política cultural nacional (Dias, 2015). Somados a esses marcos iniciais, mais dois ainda merecem ser lembrados como etapas decisivas do devir de uma agenda propriamente neoliberal para a cultura no país:

- I. a relevância do governo Fernando Henrique Cardoso, atuante entre 1995 e 2002, e da gestão de Francisco Weffort à frente do MinC, na consolidação da política de mecenato privado acompanhado da regulação estatal (Arruda, 2003), definida na época pelo famoso slogan “cultura é um bom negócio”; e
- II. a relativa continuidade e uso dessas políticas nos governos de Lula e Dilma Rousseff (Simis & Amaral, 2012), com as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no MinC, evidenciando a relativa tendência da política de financiamento entre os governos, sem grandes modificações na competência do mecenato privado para o cumprimento de uma tarefa pública, a despeito da sua amplitude temática para as manifestações culturais diversas.

Na Europa, a literatura estrangeira também vem apresentando pontos em comum entre o debate cultural e o debate político que ajudam a explicar o germe de alguns desses fenômenos recentes no Brasil, debatendo a consolidação de instâncias intermediárias entre economia e cultura como efeitos resultantes das políticas públicas das décadas de 1990 e 2000, projetadas crescentemente em circulação transnacional. O objetivo principal do artigo “*Public banking for the cultural sector: financial instruments and the new financial intermediaries*” (Monclus, 2015), que enumera amplamente esses problemas, é a reconstituição do processo que remonta à conjuntura de países europeus na segunda metade do século XX, quando foi iniciada a retirada de fomentos propriamente estatais de diversos mercados de bens simbólicos, cada vez mais caracterizados por um novo arranjo entre empresas e instituições públicas. Essa resolução tem sido observada a partir de políticas culturais paradigmáticas ocorridas na França e no Reino Unido, dois países que guarneceram duas agendas típico-ideais de aproximação entre Estado e mercado desde o pós-guerra, intensificadas na década de 1980. Sobre o primeiro caso, o artigo descreve a construção de mecanismos privados para o fomento de bens culturais considerados públicos; sobre o segundo, descreve a construção de mecanismos públicos de incentivo ao mercado cultural como duas partes da relação entre artes e mercado, com finalidades diferentes e até opostas em jogo, entre as décadas de 1950 e 1990. O artigo conclui refletindo sobre o processo de generalização dessas agendas nos países europeus, do modelo francês e do modelo britânico, a partir da década de 1990, quando foi consolidado o apoio ao financiamento

privado nas políticas culturais da União Europeia, para além de suas antigas fronteiras nacionais.

No Brasil, as disposições espaciais do mercado de bancos têm sido propícias particularmente para a análise desse contexto de simbiose entre interesses culturais e financeiros, incentivada pelas políticas públicas nacionais e metropolitanas, o que tem nublado a distância entre bancos e museus. No chamado “centro velho” de São Paulo, encontram-se manifestações culturais envolvidas nessa conformação distribuídas em trabalhos de memória arquitetônica da cidade, complementares à cena da Avenida Paulista, ainda que diferentes dela. Em 1980, a Caixa Econômica Federal, banco que não exercia o montante de atividades comerciais que exerce atualmente, fundou o Conjunto Cultural da Caixa, em Brasília, predecessor da atual Caixa Cultural, reunindo seu antigo acervo de materiais iconográficos e institucionais acumulados desde o século XIX. Em 1989, o Conjunto começou a ser expandido com a inauguração de mais uma unidade em São Paulo, situada na Praça da Sé, presente também em Curitiba, Recife, Fortaleza, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Salvador, traçando uma diretriz de apoio oficial do banco às artes plásticas, fotografia, teatro, dança e literatura.

Em 2001, em um modelo semelhante a um espaço cultural de exposições e acervos, o Banco do Brasil inaugurou, também no centro velho de São Paulo, em sua antiga sede restaurada na rua Álvares Penteado, o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), também presente, atualmente, em Belo Horizonte, no Distrito Federal e no Rio de Janeiro. Já o Santander passou a exercer, no mesmo ano, suas atividades culturais predominantemente em Porto Alegre, com o Santander Cultural, ainda que em fevereiro de 2018 tenha estreado o Farol Santander em São Paulo como um centro de memórias e de experiências artísticas imersivas no antigo prédio do Banespa, no icônico Edifício Altino Arantes – buscando caracterizar seu apoio às artes, tal como o Itaú Cultural e o IMS, em acervos e exposições, sem o mesmo volume de obras e prestígio dessas duas outras instituições<sup>6</sup>.

Um caso mais difuso da relação entre bancos e cultura é o do Bradesco, que ainda não investiu em iniciativas de mesma envergadura que seus pares, mas criou muito antes, em 1956, uma instituição de extensão filantrópica, a Fundação Bradesco, orientada para fins educacionais e de promoção da cidadania. Sua linha principal de apoio cultural tem se dado por outras vias, recortando estratégias variadas de patrocínio, financiamento e marketing institucional, sem distinções aparentes entre essas vertentes. Entre os incentivos mais expressivos da corporação, destacam-se o prêmio Prime Arts em 2008, a inauguração do Teatro Bradesco em 2009 e o envolvimento com as artes plásticas pelo Festival Internacional de Arte do Rio de Janeiro desde 2012, além do patrocínio a muitos outros concertos, exposições, peças e musicais espalhados no país.

Enfim, embora o Itaú Cultural e o IMS tenham sido instituições fundadas em momentos iniciais desse processo de aproximação entre mercado fi-

nanceiro e cultura no país, ambas cresceram em uma conjuntura política que lhes foi favorável, de retraimento do financiamento público pelo Estado e de incentivo público ao mecenato privado, como falamos, paralelamente ainda ao próprio crescimento do Itaú e do Unibanco como liderança inequívoca do setor financeiro brasileiro. Por outro lado, não há dúvida de que elas se caracterizam a cada dia como espaços consagrados da cena cultural, o que requer para a análise alguma metodologia que as identifique como espaços autônomos, porém vinculados às estruturas corporativas e familiares que as fomentaram. Em um último detalhe, o que torna essas discussões um pouco mais complexas refere-se à substantiva pretensão cultural dos seus fomentos e gestões, na busca por alguma independência financeira. Por exemplo, a respeito do ano de 2016, antes das comemorações, o Itaú Cultural se beneficiou de 14 milhões de reais pelas leis de incentivo fiscal, como parte do seu orçamento anual de 86,9 milhões, enquanto o IMS já se movimentava por um *endowment* próprio, que há muito tempo financia seu orçamento anual de 50 milhões<sup>7</sup>. Ou seja, no contexto apresentado, o IMS diferencia-se ainda mais intencionalmente das instituições laterais pela abdição do uso da lei de incentivos fiscais e pela maior independência em relação às corporações financeiras que lhe permitiram o apoio inicial, o que tem justificado uma pesquisa própria sobre os interesses culturais da família Moreira Salles. Entretanto, a despeito de suas diferenças, quando pensadas conjuntamente como ocupantes do início, do meio e do fim da Avenida Paulista, observamos o IMS, o Masp e o Itaú Cultural como manifestações de uma mesma estrutura de mecenato privado, protagonizada por dois ramos familiares das elites empresariais parceiros, que se consolidaram também como elites culturais.

## CONCLUSÃO

Como consequência das comparações e relevando os casos que apresentamos, o que denoto é que, tanto no Brasil quanto nas experiências estrangeiras, houve o contínuo aperfeiçoamento de políticas culturais, sobretudo nas últimas décadas, que tiveram como consequência a coexistência e a irmandade entre instrumentos de apoio às empresas e apoio ao mecenato privado das instituições, sedimentando a produção de novas elites culturais, bem como de novos museus, responsáveis pela articulação entre as esferas econômica e cultural. Os trabalhos de Luc Boltanski são especialmente elucidativos dessa nova manifestação social da arte na Europa, vinculada a um novo espírito do capitalismo (Boltanski & Chiapello, 2009) e a uma nova economia do enriquecimento, em que a atividade cultural exerce papel central (Boltanski & Esquerre, 2017), menos observada pela autonomia dos seus espaços de produção e mais pela sua heteronomia, na troca incessante de práticas oriundas de universos tidos como apartados, como o mercado financeiro e a arte contemporânea. De maneira diversa, mas complementar, Nathalie Heinich ob-



serva que, no próprio cerne do paradigma contemporâneo da arte, nota-se a transposição de limites como questão intrínseca das composições, o que dificulta ainda mais a delimitação da prática da arte na tradicional teoria tradicional dos campos culturais (Heinich, 2014).

Ainda, há muito para ser explicado no tocante às experiências concretas desse universo no Brasil, como a transformação da Avenida Paulista em uma zona cultural, a consolidação do Itaú Unibanco como banco aproximado das iniciativas culturais, intelectuais e educacionais e a emergência de cada uma das instituições citadas, que merecem estudos de caso em diálogo com a compreensão das estruturas que evidentemente lhes são subjacentes. Entre as reflexões realizadas, estão aquelas que já problematizam a existência da falta de senso crítico das exposições e da curadoria de museus situados entre interesses públicos e privados (Veloso, Andrade, 2016). Como explicitado no início, para a pesquisa dedicada à exploração dos estudos de caso, noto substancialmente a importância do estudo do incremento do corpo de mediadores culturais e financeiros organizadores da cena, na medida em que se nublaram as fronteiras definidas entre bancos e instituições culturais. No Brasil, Maria Amélia Bulhões, que vem mapeando detalhadamente a presença e a distribuição de agentes, instituições e obras contemporâneas pelo país, destaca também o mecenato de elites culturais envolvidas com o sistema bancário, emergente em instituições culturais (Bulhões, 2019). Entre reflexões tangentes, Ana Letícia Fialho observa que colecionadores de arte têm tido um papel relevante na formação das coleções institucionais e na mobilização estrangeira do mercado de arte, o que revaloriza também suas próprias coleções, de alguma maneira. Segundo a pesquisadora, no entanto, falta um sistema de arte mais robusto ao país que, de fato, pesquise, exhiba, critique, publique e colecionem a produção contemporânea, colocando-a em contexto e construindo narrativas próprias, de forma a estabelecer um diálogo horizontal com circuito internacional (Fialho, 2017: 389), para além da dependência dessas contribuições particulares específicas. Entre outros pesquisadores, Maria Lúcia Bueno, por fim, nota o quanto o colecionismo das elites culturais estrangeiras teve impacto direto no cânone da arte brasileira e latino-americana (Bueno, 2020).

Porém, desde já, tornou-se claro que *Campo e Contracampo* logrou apresentar um fenômeno cultural, político e econômico a ser mais explorado, talvez ainda circunscrito ao mecenato privado observado na Avenida Paulista, mas com significativa relevância nacional, expressivo de novos problemas envolvendo as elites culturais do país, somados às novas formas de conflito entre mecenas e produtores culturais nas últimas três décadas. Por todas essas questões apresentadas, esperamos modestamente que este artigo e o estudo específico do IMS, que está em andamento, esboçado junto deste ensaio, possam auxiliar um tanto melhor o seu entendimento.

**Ivo Paulino Soares** é atualmente doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. É mestre pelo mesmo programa de pós-graduação e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. Tem trajetória de pesquisa vinculada especialmente aos objetos da Sociologia da Cultura, da Sociologia dos Intelectuais e do Pensamento Social Brasileiro.

**NOTAS**

- 1 A minha pesquisa de doutorado, iniciada em 2018, é dedicada especialmente à compreensão da história do Instituto Moreira Salles (IMS), entre 1992 e 2022.
- 2 Sallum (1996), Luz e Scaramuzzo (2014), Martí (2017a, 2017b), Masp (2017), Finco (2018) e visita à instituição em 2017.
- 3 Finco (2018).
- 4 Itaú Cultural (2020b).
- 5 Elliot (2018).
- 6 Com o Santander, particularmente, houve talvez a polêmica mais pública da relação entre bancos e artes, em tempos recentes. Em setembro de 2017, a direção da instituição proibiu a exposição *Queermuseu – Cartografia da diferença na arte brasileira*, orientada para uma discussão a respeito da diversidade sexual, após uma enxurrada de movimentos religiosos organizados e manifestantes comuns, despertando fortes críticas nos setores culturais. Já sobre o CCBB, houve a pesquisa de Eduardo Fragoz de Souza, a respeito do paradigma da diversidade como diálogo entre moeda e cultura (Souza, 2008). No entanto, tratando-se ainda de polêmicas a serem estudadas, o Masp mais duas vezes foi alvo de acusação de censura, em maio de 2022, com ampla repercussão; quando, por motivos políticos, rejeitou atividade de lançamento do livro de Guilherme Boulos, do Partido Socialismo e Liberdade, *Sem medo do futuro*, e quando, por motivos diversos, rejeitou um conjunto de fotografias vinculadas ao Movimento Sem Terra, na exposição *Histórias Brasileiras*.
- 7 Itaú Cultural (2020a).

**REFERÊNCIAS**

Alonso, Angela & Pinheiro, Fernando. (2017). *Instauración y desarrollo de la sociología de la cultura en Brasil*. *Sociologica*, 90/32.

Alves, Elder P. Maia. (2014). *Cultura, mercado e desenvolvimento: a construção da agenda contemporânea para as políticas públicas*. *Ciências Sociais: Unisinos*, 3/50.

Arruda, M. A. Nascimento. (2003). *A política cultural: regulação estatal e mecenato privado*. *Tempo Social*, 15/2.

Arruda, M. A. Nascimento. (2015). *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio Século XX*. São Paulo: Edusp.

Belem, Marcela Purini & Donadone, Júlio César. (2013). *A Lei Rouanet e a construção do mercado de patrocínios culturais*. *Norus: Novos Rumos Sociológicos*, 1/1.

Boltanski, Luc & Chiapello, Eve. (2009). *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes.

Boltanski, Luc & Esquerre, Arnaud. (2017). *Enrichissement: une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard.

Bueno, Maria Lúcia. (2020). *Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos*. In: *Arte Além da Arte: Segundo Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Bulhões, Maria Amélia. (2019). *A arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: C/Arte.

Deslauriers, J. P. (2008). *A indução analítica*. In: *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes.

Dias, Caio Gonçalves. (2015). *O Tratamento da Cultura no Brasil e sua Institucionalização: marketing cultural e políticas culturais como processos de formação de Estado (1985-2013)*. *Revista Antropológicas*, 26/2.

Elliot, Lucinda. (2018). *The 'miracle mile' in São Paulo that drives a cultural revival. New spaces on the city's main thoroughfare are proving to be both accessible and popular*. *Financial Times*. Disponível em: <https://www.ft.com/content/e2c3c63a-206c-11e8-8d6c-a1920d9e946f>. Acesso em: 1 abr. 2023.

Finco, Nina. (2018). *Como o Masp engajou-se nas discussões contemporâneas*. *Época*. Disponível em: <https://epoca>.

oglobo.globo.com/cultura/noticia/2018/01/como-o-masp-engajou-se-nas-discussoes-contemporaneas.html. Acesso em: 1 abr. 2023.

Fialho, Ana Letícia. (2017). O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *ouvirOUver*, 13/2. DOI: 10.14393/OUV21-v13n2a2017-3.

Heinich, Nathalie. (2014). Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4/2.

Itaú Cultural. (2020a) Sítio. *Itaú Cultural*. Disponível em: [www.itaucultural.org.br/](http://www.itaucultural.org.br/). Acesso em: 1 abr. 2023.

Itaú Cultural. (2020b). 20 anos de Itaú Cultural. *Itaú Cultural*. Disponível em: [www.itaucultural.org.br/](http://www.itaucultural.org.br/). Acesso em: 1 abr. 2023.

Itaú Cultural. (2021). Coleção Itaú Cultural: acervo itinerante e espaço permanente. *Itaú Cultural*. Disponível em: [www.itaucultural.org.br/](http://www.itaucultural.org.br/). Acesso em: 4 mai. 2023.

Itaú Unibanco 90 anos. ([2014]). Sítio. *Itaú Unibanco 90 anos*. Disponível em: [www.itaunibanco90anos.com.br/90/](http://www.itaunibanco90anos.com.br/90/). Acesso em: 1 abr. 2023.

Luz, Cátia & Scaramuzzo, Mônica. (2014). Um museu com estrutura de empresa. *O Estado de S. Paulo*.

Maia, João Marcelo Ehlert. (2006). Ideias, Intelectuais, Textos e Contextos: Novamente a Sociologia da Cultura... *BIB: Revista Brasileira De Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 2/62.

Martí, Silas. (2017a). Melindrado, Masp não quis obra que retrata poderosos da Paulista nem obra com helicópteros. *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <https://plastico.blogfolha.uol.com.br/2017/02/21/melindrado-masp-nao-quis-obra-que-retrata-poderosos-da-paulista-nem-obra-com-helicopteros/>. Acesso em: 1 abr. 2023.

Martí, Silas. (2017b). Masp chega ao 3º ano sob nova direção enfrentando demissões e divergências. *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1879736-masp-chega-ao-3-ano-sob-nova-direcao-enfrentando-demissoes-e-divergencias.shtml>. Acesso em: 1 abr. 2023.

Mello e Souza, Gilda. (2005). Lasar Segall e o modernismo paulista. In: Mello e Souza, Gilda. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34.

Miceli, Sérgio. (1979). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel.

Monclus, Rosa Perez. (2015). Public banking for the cultural sector: financial instruments and the new financial intermediaries. *International Review of Social Research*, 5/2.

Museu da Arte de São Paulo (Masp). (2017). *Exposição “Avenida Paulista” – Entrevista com Dora Longo Bahia*. Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UV\\_w4nagSss](https://www.youtube.com/watch?v=UV_w4nagSss). Acesso em: 28 jan. 2020.

Pontes, Heloisa. (1997). Círculo de Intelectuais e Experiência Social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 12/34.

Rolnik, Raquel. (2017). SESC 24 de maio e Instituto Moreira Salles: a tradição viva do modernismo paulista. *Blog da Raquel Rolnik*. Disponível em: [raquelrolnik.wordpress.com/2017/10/17/sesc-24-de-maio-e-instituto-moreira-salles-a-tradicao-viva-do-modernismo-paulista](http://raquelrolnik.wordpress.com/2017/10/17/sesc-24-de-maio-e-instituto-moreira-salles-a-tradicao-viva-do-modernismo-paulista). Acesso em: 28 jan. 2020.

Sallum, Érika. (1996). Cavalete de vidro gera polêmica no Masp. *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/17/ilustrada/15.html>. Acesso em: 1 abr. 2023.

Simis, Anita & Amaral, Rodrigo Correia do. (2012). Mecenato no Brasil Democrático. *Revista Eptic*, 3/14, p. 1-18.

Souza, Eduardo F. (2008). *A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCBB*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo.

Veloso, Clarissa dos Santos & Andrade, Luciana Teixeira de. (2017). Museus público-privados e espetacularização da cultura: limites e tensões. *Arquivos do CMD*, 2/4. DOI: 10.26512/cmd.v4i2.9065.

Wu, Chin-Tao. (2006). *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo.

## **CAMPO E CONTRACAMPO: ELITES CULTURAIS E MECENATO PRIVADO NA AVENIDA PAULISTA**

### **Palavras-chave**

Mecenato privado;  
Instituições culturais;  
Política cultural;  
Espaços culturais;  
Cultura contemporânea.

### **Resumo**

O artigo contextualiza *Campo e Contracampo*, tela de Dora Longo Bahia, observada como estudo de caso privilegiado para a compreensão do novo mecenato privado na Avenida Paulista. Apresentada na mostra de comemoração dos 70 anos do Museu de Arte de São Paulo (Masp), *Campo e Contracampo* foi caracterizada por uma representação enigmática de conflito, revelando aos poucos o embate ocorrido na sua fase de produção, quando a autora foi censurada ao explicitar o vínculo entre instituições culturais e mercado financeiro. Para o entendimento abrangente da obra e dessa emergente agenda organizacional, fez-se necessário o cruzamento da experiência ocorrida no Masp com as experiências de mecenato privado de outras instituições que lhe são laterais, como o Itaú Cultural e o Instituto Moreira Salles, dado que a concentração das atividades culturais de uma nova geração de mecenas tem se tornado evidente na Avenida Paulista, paralela à consolidação de uma mesma gestão empresarial no Itaú Unibanco.

## **CAMPO E CONTRACAMPO: CULTURAL ELITES AND PRIVATE PATRONAGE ON THE AVENIDA PAULISTA**

### **Keywords**

Private patronage;  
Cultural institutions;  
Cultural policy;  
Cultural spaces;  
Contemporary culture.

### **Abstract**

The article contextualizes *Campo e Contracampo*, a canvas by Dora Longo Bahia, seen as a privileged case study for understanding the new private patronage on Avenida Paulista. Presented at the exhibition commemorating the seventy years of the Museum of Art of São Paulo, *Campo e Contracampo* was characterized by an enigmatic representation of conflict, gradually revealing the clash that occurred in its production phase, when the author was censored for explaining the link between cultural institutions and the financial market. For a comprehensive understanding of the work and this emerging organizational agenda, it was necessary to cross the experience that took place at MASP with the private patronage experiences of other institutions that are lateral to it, such as Itaú Cultural and Instituto Moreira Salles, given that the concentration of cultural activities of the same fraction of patrons have become evident on Avenida Paulista, parallel to the consolidation of the same business management at Itaú Unibanco.