

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**OS LEILÕES DE OBRAS DE ARTE
EM PORTO ALEGRE (1960-1989):
VALORIZAÇÃO E LEGITIMIDADE**

Andréa Brächer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Alvaro Montenegro Valls.

**Porto Alegre
2000**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação

Os leilões de obras de arte em Porto Alegre (1960-1989): valorização e legitimidade, elaborada por **Andréa Brächer**, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte.

Comissão examinadora:

Prof.^a Dra. Irma Arestizabal

Prof.^a Dra. Blanca Luz Brites

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini

Para **Daniel**, pelo companherismo durante o percurso.

AGRADECIMENTOS

Ao longo deste trabalho, recebi o imensurável apoio de muitas pessoas; entre elas, agradeço a especial colaboração:

- ao **Prof. Dr. Alvaro Valls**, pelo constante e incansável interesse e orientação;
- à **Prof.^a Dra. Mônica Zielinsky**, pelo binômio exigência e compreensão, e pelo acesso possibilitado aos documentos e pesquisas constantes no Centro de Documentação e Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes/UFRGS;
- à **Prof.^a Dra. Blanca Brites**, pelas sugestões da Banca de Qualificação;
- à **Prof.^a Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia**, pelas prestimosas orientações em relação à sua pesquisa Sistema das Artes - Rio Grande do Sul - 60/70/80;
- à **Prof.^a Dra. Maria Izabel Ribeiro**, pelo interesse e intercâmbio estabelecido sobre os Leilões de Arte;
- aos **funcionários do PPGAVi**;

- às amigas doutorandas **Prof.^a Me. Luciana Mielniczuk** e **Prof.^a Maria Berenice Machado**, pelas longas conversas;
- a **todos os** artistas, marchands, leiloeiros, jornalistas e administradores culturais **entrevistados**, que forneceram informações essenciais para esta pesquisa. Em especial, agradeço a atenção de **Renato Rosa** e **Cira Marília Ferlin dos Santos**;
- a **Cecília Terezinha Félix**, pela dedicação e colaboração atenta;
- aos **meus pais**, que compartilham caminhadas e comemoram mais esta etapa;
- à **ULBRA** e **FACCTA** pelo apoio a esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo mapear em parte o mercado de arte do Rio Grande do Sul nas décadas de 60, 70 e 80, através do estudo mais particular dos Leilões de Artes e Antigüidades acontecidos na cidade de Porto Alegre no período citado. A partir do mercado que se estrutura, estudamos esta forma de intermediação entre a obra e o público: o leilão - nos seus aspectos teóricos, históricos e sociológicos. O objeto central da pesquisa é a averiguação do papel de legitimação e valorização da arte nos leilões.

O trabalho apresenta-se estruturado em três capítulos, onde foram analisados primeiramente os aspectos teóricos pertinentes ao objeto da pesquisa, através de uma revisão de bibliografia nas áreas de sociologia da arte e filosofia. Num segundo capítulo, esboçamos o panorama do mercado de arte no Rio Grande do Sul nas décadas de 60, 70 e 80, enfatizando a origem dos artistas, estilos e técnicas mais empregadas. No último capítulo, escrevemos a história dos leilões, destacando o objeto central da pesquisa: como se dão os processos de valorização e legitimação das obras de arte, quando negociadas através dos pregões. Também resgatamos os principais artistas comercializados, sua origem, técnicas e estilos, possibilitando comparações entre uma visão macro - a do mercado de arte - e micro, dos leilões.

ABSTRACT

The scope of this work is to partly map the Rio Grande do Sul art market from 1960 to 1990, through a comprehensive study of the art and antique auctions that took place in Porto Alegre during this period of time. We have studied the theoretic, historic and sociological aspects of auctions as a means of intermediation between the work of art and the public. The aim of this research is to verify and demonstrate the role of the auction in legitimizing and evaluating art.

This work is structured in three chapters and in a first stage the theoretic aspects relevant to the object of the research were analysed through a bibliographic review in the areas of sociology of art and philosophy. In a second chapter a panorama of the art market during the 60, 70 and 80 decades in Rio Grande do Sul was drafted emphasizing the origin of the artists, styles and most employed techniques. In the last chapter we surveyed the history of the auctions detailing the central object of the research i.e. how do the processes of authorization of works of art work when art is negotiated through auctions. We also recovered data on the main artists whose work was sold, their origins, techniques and styles permitting comparisons between a macro view - of the art market - and a micro one - of the auctions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O MUNDO DA ARTE E O DOS LEILÕES: ESTABELECENDO CONCEITOS.....	18
1.1 As obras de arte e as antigüidades: estudando um tipo particular de leilão	26
1.2 O distinto público.....	34
1.2.1 A busca da distinção	36
1.2.2 A paixão pelo objeto	40
1.2.3 O jogo, a competição e o teatro.....	42
1.2.4 Objeto de investimento	46
1.2.5 Aesthesis	51
1.3 Leiloeiros e marchands: os <i>experts</i> que atribuem valor e legitimam	54
1.4 O crítico de arte: juízos de valor que estabelecem legitimidade	60
1.5 Organizando uma classificação	63
2 CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO DE ARTE MODERNO: VISUALIZANDO O CENÁRIO	74
2.1 A formação e a consolidação do Sistema das Artes no Brasil.....	77
2.2 A formação e consolidação do Sistema das Artes no Rio Grande do Sul: o caso de Porto Alegre	82
2.2.1 Os anos 60: estruturação do Sistema das Artes.....	83
2.2.2 Os anos 70: Porto Alegre, o terceiro mercado de arte do país	94
2.2.3 Os anos 80.....	103

3 OS LEILÕES TÊM SUA HISTÓRIA: DEFININDO RELAÇÕES	119
3.1 Os Leilões de Arte – anos 60: privilegiando a benemerência.....	123
3.2 Os Leilões de Arte – Anos 70: tentativas sem continuidade	131
3.3 Os Leilões de Arte – Anos 80: euforia no Mercado de Arte (fortalecimento, estruturação e interiorização dos Leilões).....	167
3.3.1 Centro e Periferia: algumas tentativas isoladas.....	167
3.3.2 Pinturas contemporâneas brasileiras: diversidade para os gaúchos .	182
3.3.3 Interiorização dos Leilões	198
3.3.4 O fim da década de 80 em Porto Alegre: novos concorrentes..	202
 DOU-LHE UMA..., DOU-LHE DUAS..., DOU-LHE TRÊS: CONCLUSÕES.....	204
 BIBLIOGRAFIA	211
1 Livros e periódicos científicos	211
2 Periódicos não científicos	218
2.1 Matérias de editorias	218
2.2 Matérias assinadas	228
3 Entrevistas e depoimentos	236
4 Arquivos consultados	237
5 Catálogos de Leilões	237
5.1 Década de 80	237
5.2 Década de 90	238
6 Catálogos e Coleções	242
7 Dicionários de Arte	242
8 <i>Sites</i> na internet.....	242
 ANEXO I – Mostras de Arte de 1960	248
ANEXO II – Mostras de Arte de 1965	250
ANEXO III – Mostras de Arte de 1970	252
ANEXO IV – Mostras de Arte de 1975	255
ANEXO V – Mostras de Arte de 1980	258
ANEXO VI – Mostras de Arte de 1985	262
ANEXO VII – Artistas que doaram trabalhos para o Leilão de Arte em Prol das Obras Assistenciais de D. Ecléa Guazelli, nos salões do Palácio Piratini – 1976	274

ANEXO VIII – Lista de artistas e sua freqüência em exposições nas décadas de 60, 70 e 80	276
ANEXO IX – Catálogo do Leilão organizado por Renato Rosa - 1978	278
ANEXO X – Catálogo do Leilão organizado por Luiz Caetano Queiroz - 1980	279
ANEXO XI – Catálogo do Leilão organizado pela Bolsa de Arte - 1984.....	280
ANEXO XII – Catálogo do Leilão organizado pelo Escritório de Arte Beatriz Telles Ferreira - 1984	281
ANEXO XIII – Catálogo do Leilão organizado pelo Escritório de Arte Alto da Bronze - 1987.....	282
ANEXO XIV – Lista de artistas mais freqüentes nos catálogos dos leilões de arte analisados.....	283
ANEXO XV – Cronologia dos Leilões de Arte no Rio Grande do Sul - décadas de 60, 70 e 80	287

INTRODUÇÃO

A cada final de semana, nos é oferecida uma soma incontável de obras de arte e antigüidades, enquanto assistimos, confortavelmente, nossa TV a cabo. Algumas vendas são feitas pelo sistema de preço fixo, outras através de leilões – o cliente que, por telefone, oferecer o maior lance, arremata o bem. Vários marchands, representando estabelecimentos comerciais do centro do país e do próprio Rio Grande do Sul, nos seduzem através de tentadoras ofertas de tapetes orientais, cerâmicas européias, réplicas de esculturas *art-nouveau* e santos barrocos de madeira policromada, louças chinesas, cristais de diversas origens e – inclusive – quadros de artistas (conhecidos e desconhecidos) brasileiros. Como apelo de vendas, prometem um preço abaixo do mercado.

Possuindo acesso à internet, é possível dar lances *on-line* nos *sites* que, desde 1995, comercializam de tudo, inclusive arte, de forma virtual. Assim, mesmo sem sair de nossa casa, é possível adquirir obras de arte.

Diante de tantas ofertas tentadoras, obras de arte são mais um item no rol de mercadorias apresentadas num programa de televisão, numa *homepage* ou numa agradável noite em que peças vão ao pregão. No ano 2000, até mesmo as formas de comércio da arte tornam-se midiaticizadas e globalizadas. No entanto, nem sempre foi assim.

No Rio Grande do Sul, o mercado de arte passa a se autonomizar a partir da década de 60, quando se faz notar, de maneira consistente e numerosa, a emergência do conjunto de instituições específicas que fornecem condições de funcionamento à economia de bens culturais. Dentre eles: locais de exposição (são abertas numerosas galerias de arte, assim como espaços culturais em clubes, bancos, escolas – espaços públicos e privados), instâncias de consagração (salões) e de reprodução dos produtores (a Escola de Belas Artes e o Atelier Livre da Prefeitura), agentes especializados (os novos marchands, colecionadores e os leiloeiros). Pertencente a esse movimento de autonomização, é possível mapearmos o surgimento dos Leilões de Artes e, mais tarde, e de maneira mais sistemática, os Leilões de Antigüidades, como meio de circulação de bens simbólicos. Assim, as décadas de 60, 70 e 80 são o período de início, fomento e consolidação do mercado de arte no estado.

A tradição que encontramos, via de regra, nos leilões realizados no Rio Grande do Sul, é a de dois agentes legitimadores trabalhando em conjunto, com papéis distintos. São eles: o marchand – aquele que é perito, que avalia, atribui valor a este ou aquele artista e a seu trabalho – e o leiloeiro – o que procura a venda de obras pela oferta mais elevada. Dentro desta perspectiva, desejamos mapear as estratégias utilizadas pelo mercado local de arte no que se refere à forma de atuação destes dois agentes, em suas incursões pelos mercados de antigüidades e, mais tarde, no de obras de arte.

A partir de pesquisas anteriores e opiniões de pesquisadores de arte do estado, acreditava-se que o mercado de arte em Porto Alegre era dinamizado com a realização esporádica de leilões, para os quais a elite da cidade havia sido convocada a participar. Os leilões se constituíam em oportunidades para a demonstração de *status* social, de “sensibilidade à arte” e de valorização do

objeto, enquanto fonte de rentabilidade e especulação¹. Esta concepção marcou particularmente a presente pesquisa. Concordamos que os leilões dinamizam o mercado de arte, estão vinculados ao caráter de distinção social e são fonte de valorização e rentabilidade. No entanto, com o correr do tempo, eles passaram a se realizar de modo contínuo e, embora rotulados de “para a elite”, um estudo mais aprofundado de seu modo de operação revela que atingem um público bem mais amplo.

O objeto de estudo da presente pesquisa não é a obra em si, “mas o processo de circulação social em que os seus significados se constituem e variam”². Para compreendermos o sentido social de uma arte é necessário compreendermos as relações entre os componentes do terreno artístico e a inserção desse terreno na sociedade total. Sabendo-se que a autonomia do campo artístico é relativa – pois ela antes nunca foi absoluta, e hoje é dependente do mercado – e que configura-se um campo não imune às pressões e modificações sociais e econômicas, levamos em consideração que a arte não é uma “linguagem sem fronteiras” para cidadãos de épocas, nações e classes sociais diferentes.

O comportamento de cada integrante do processo artístico – o artista, a obra, o intermediário e o espectador – é a consequência de sua posição no terreno. Os vínculos que mantêm entre si são organizados pela estrutura onde estão incluídos, pelo sistema de relações (de produção, difusão e consumo) que o campo torna possíveis³.

Somente neste campo de relações, onde encontramos a obra, o intermediário e o espectador, será possível visualizarmos a atuação, a legitimação e a valorização de determinados artistas.

¹ KERN, 1985: 26.

² CANCLINI, 1979: 12

³ Ibidem: 73.

A arte comercializada nos leilões e a história da arte local, nos 60, 70 e 80, são “elementos integrantes de uma rede de relações, nas quais o aspecto estético é um elemento fundamental, mas não único, para a compreensão da obra de arte”⁴. Destacamos que “é necessário pensar a autonomia possível da obra de arte, aquela fisionomia peculiar que a diferencia de outros produtos culturais, no interior de uma síntese interdisciplinar, na qual venham à tona, (...) suas múltiplas articulações com o momento histórico e suas especificidades”⁵.

Ao longo deste trabalho, pretendemos verificar as realizações periódicas de leilões, o público a quem se destinava (amador ou consumidor), nas décadas de 60 a 80, e estabelecer relações do mercado de arte local com os do Rio de Janeiro e de São Paulo. O conceito de sistema das artes e o modo relacional com que os seus agentes operam serão de suma importância para este estudo – o que significa dizer, as relações estabelecidas no mercado dentro sistema das artes local e, mesmo, as relações estabelecidas entre o mercado local e o do centro do país. O leilão não é um fenômeno isolado dentro do sistema das artes, que nasceu sozinho e permaneceu à margem dele. Cresceu junto aos interesses de marchands e galerias em dinamizar o setor – buscando alternativas para incrementar financeiramente suas operações.

Dos conceitos principais empregados, trabalhamos com o de sistema das artes e estabelecemos critérios de valor para uma obra, quando se encontra no mercado. A partir desses conceitos, realizamos um mapeamento histórico e sociológico ligado ao período estudado – permitindo montar um esboço, em parte, do mercado de arte no Rio Grande do Sul – onde identificamos e confirmamos as categorias de valorização e de legitimação das obras de arte, quando comercializadas em leilão. Buscamos estabelecer as relações entre

⁴ FABRIS, nov. 1995: 12.

⁵ Idem.

valorização e legitimação, identificando as diferenças de critérios entre eles, no sistema das artes.

O período de estudo deste trabalho abrange os anos 60, 70 e 80, como já referenciamos – décadas identificadas com o início, fomento e consolidação do mercado de arte. Pressupomos que as modificações no sistema das artes, em sua autonomização, teria relação com a realização de leilões de arte – estes participando efetivamente em sua estruturação e consolidação. Por isso, os estudos relativos aos leilões acompanham o mesmo período de tempo. Devemos informar, contudo, que a periodização é relativa, apenas com fins de estruturação do trabalho, porque muitos acontecimentos antecedem o período, constituindo-se o recorte necessário para uma visualização didática. A partir dos anos 90, novos paradigmas de recepção de informações, como a TV a cabo e a internet aparecem. Para esses novos paradigmas, que estabelecem grandes mudanças no comércio dos anos 90, devem ser realizados estudos específicos. Por isso, não são tratados nesta pesquisa.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos, além desta introdução e das conclusões apontadas no seu final. No primeiro capítulo, estabelecemos os conceitos sociais, históricos e filosóficos usados nas análises, através de uma revisão de literatura. No segundo, mapeamos o sistema das artes no Rio Grande do Sul nas três décadas estudadas, a partir de uma pesquisa bibliográfica e de campo (consulta de informações no Banco de Dados do Centro de Pesquisa e Documentação do PGAVi/UFRGS e leitura de jornais da época estudada). Os artigos de periódicos não foram estudados através da análise de discurso, porém, não foram tratados como transparentes ou neutros em relação ao universo representado, nem tratados como independentes dos contextos (condições sociais de produção). “A produção, a circulação e o consumo dos textos são controlados pelas forças socio-culturais, mas os textos

também constituem a sociedade e a cultura, de um modo que pode ser tanto transformativo como reprodutivo,...”⁶. Ainda no segundo capítulo foi realizado um levantamento por amostragem das exposições ocorridas em Porto Alegre nos anos de 1960, 1965, 1970, 1975, 1980 e 1985; para tanto, foram utilizadas reportagens do jornal **Correio do Povo** até o ano de 1980 - para o ano de 1985 realizou-se um levantamento exaustivo da seção Programação do Segundo Caderno de **Zero Hora**, nos meses de janeiro a dezembro. No terceiro capítulo, a partir de pesquisa de campo (através de entrevistas, leituras de jornais e de catálogos, consulta aos centros de documentação do PPGAVi/UFRGS e MARGS) escrevemos a história dos leilões no Rio Grande do Sul nos anos 60, 70 e 80. Os dados orais (entrevistas) foram utilizados para confirmar outras fontes, assim como diversas fontes servem para confirmá-los. Podem também proporcionar detalhes que, de outra forma, seriam inacessíveis, estimulando a reanálise de outros dados de maneira nova⁷. Ainda neste capítulo, efetuamos a análise de cinco catálogos de leilões, acontecidos entre os anos de 1978 e 1987. E, ao final, como já referimos, são apresentadas as conclusões decorrentes de todo o estudo.

Cabe ressaltar, aqui, a importância do Anexo XV. Este anexo refere-se a todos os leilões de arte levantados (de forma exaustiva) por esta pesquisa, a partir de depoimentos e entrevistas, matérias em jornais (do período pesquisado), banco de dados e catálogos, independente de sua referência no corpo da dissertação.

Ainda que pertinente e necessário, os leilões de arte não haviam sido abordados academicamente no Rio Grande do Sul. O ineditismo deste tema, assim como de outros na área, é reflexo da falta de estudos sistemáticos sobre artes plásticas no Rio Grande do Sul. A situação, no entanto, vem

⁶ PINTO, 1999: 44.

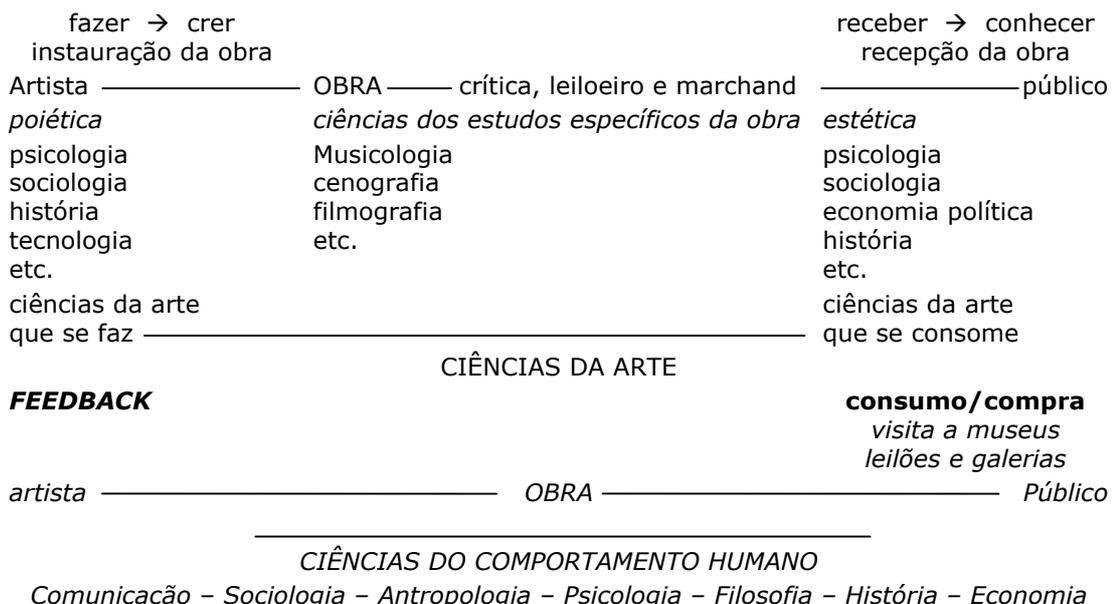
gradativamente sendo modificada desde a implantação do Mestrado e, mais recentemente, do Doutorado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e de seu CPD – Centro de Documentação e Pesquisa, onde pretendemos deixar à disposição tanto o resultado da presente pesquisa, assim como todo o material levantado – entrevistas e catálogos – permitindo o acesso de pesquisadores e alunos da Universidade e de outras instituições a esse material. Também importante é a recuperação da memória histórica e crítica, no que compete às manifestações artísticas no Rio Grande do Sul, através de um conhecimento mais aprofundado sobre o nosso mercado de arte. Parte da pesquisa, contendo levantamentos inéditos, poderá embasar futuros trabalhos.

Por último, mas não menos importante, esclarecemos que os dados levantados e a análise realizada ficarão à disposição da comunidade artística, pois os conceitos envolvidos nesta pesquisa são relevantes para o entendimento do campo artístico riograndense. Tais conceitos envolvem os critérios de valorização de obras de arte e o mapeamento do funcionamento da circulação e distribuição de bens culturais.

⁷ BURKE, 1992: 194-195.

1 O MUNDO DA ARTE E O DOS LEILÕES: ESTABELECENDO CONCEITOS

Partindo do esquema apresentado por René Passeron⁸ para a **Poiética**, podemos revê-lo e reorganizá-lo, como abaixo, identificando os protagonistas que compõem o campo cultural: o artista, a obra e o público. O presente estudo pretende analisar a circulação das obras que passam por agentes de legitimação não apresentados no esquema original – aqueles que se posicionam entre a obra e o público: o marchand e o leiloeiro de obras de arte.



⁸ PASSÉRON, 1989: 17.

Nos leilões é realizada a venda de bens perecíveis, usados, de origem questionável ou com méritos artísticos. Em todos esses casos, há um alto grau de ambigüidade no valor, tanto porque estes bens não conseguem ser facilmente comparados com outros de mercado, como porque neles é difícil a aplicação de fórmulas de avaliação. O custo, a oferta e a demanda já não são suficientes para medir o valor, tornando-se necessárias outras referências, principalmente quando este cálculo depende do julgamento subjetivo de dois ou três indivíduos. Abaixo, apresentamos quadro, elaborado por Charles W. Smith, sobre os diferentes tipos de leilões, de acordo com as incertezas e ambigüidades dos bens colocadas à venda.

TIPOS DE LEILÃO			
Tipo de Incerteza	Arte/Peça Única	Colecionáveis	"Commodities" (feitos em série)
Valor Intrínseco	<i>Gênio criador/ser único</i>	Idade da peça e condições de uso	Qualidade comparativa
Fungibilidade e Conceituação	Gostos pessoais/ Opinião	<i>Opinião de um Expert/Classificação</i>	Tipos naturais
Oferta e Procura	Manipulação	Depende da Classificação	<i>Natureza e mercados existentes</i>

Quadro 1: tipos de leilões por tipos de incertezas/ambigüidades⁹.
(os fatores-chave estão em itálico, no quadro)

Com relação ao valor intrínseco da peça, no caso dos leilões desta pesquisa – os de Artes (Arte/Peça única) – verificamos que ele varia conforme o grau de consagração do artista e da raridade de seu trabalho; em alguns casos de leilões de Antigüidades (Colecionáveis), o valor das peças depende de sua idade (quanto mais antigas, mais valiosas) e condições de uso (são mais valorizadas as em melhor estado de conservação). Em relação à fungibilidade e conceituação da arte, estas dependem dos gostos pessoais e opiniões sobre as peças; no caso das antigüidades, haveria a necessidade da opinião de um *expert*

⁹ SMITH, 1990: 33.

e de uma classificação dos objetos colecionáveis. Quanto ao mercado (oferta e procura), na arte haveria o que o autor chamou de “manipulação”; no caso de objetos colecionáveis, o mercado seria determinado pela classificação dos bens.

Bourdieu explica melhor onde ocorre a “manipulação” de que fala Smith: nas relações objetivas entre os agentes e as instituições do sistema das artes, espaço no qual acontece a luta pelo monopólio do poder de consagração e onde se forma o valor das obras de arte. Para o autor, de acordo com o interesse de determinadas classes (opinião), a seleção e a consagração das obras fazem parte da luta (manipulação) pelo poder simbólico.

Este “poder simbólico”, quando se trata de obras de arte, passa pela questão da raridade. Assim, observa-se que os bens de arte únicos, os quais são referidos no quadro, são o tipo ideal de bens raros – porque sua diferenciação confere o monopólio a seus detentores. A existência de uma demanda de bens raros supõe que a raridade é constituída primeiramente como um valor artístico – que “...é constituído por um corpo de especialistas de recrutamento internacional que se pronuncia sobre sua autenticidade, sua originalidade e sua qualidade”¹⁰. Nesta perspectiva, as obras maiores de alguns artistas ocupam uma posição histórica de primeira ordem – são obras-guia que apresentam uma relativa estabilidade. Já as obras de menor importância estão sempre sujeitas a sofrerem classificações e reclassificações:

A revisão permanente da escala de valores obedece a motivos complexos ou une as modas, influencia os valores estéticos contemporâneos, o progresso da pesquisa erudita e o interesse dos marchands. A revisão da hierarquia chama igualmente para a raridade das grandes obras e para o aumento de seus preços¹¹.

¹⁰ MOULIN, 1995 : 257.

¹¹ Ibid.: 258.

Desta forma, “o exame dos mecanismos de construção do valor da arte mostra que as interações entre os *experts* e os atores econômicos estão presentes nas operações de reavaliação e desvalorização relativas ao passado, e são muito evidentes nas incertezas conflituais da apreciação estética inscritas na arte imediatamente contemporânea”¹². Além disso, o preço desse tipo de bens depende da competição final entre dois ou mais licitantes, que inclui tanto o desejo de ambos de possuir a obra como a existência dos meios para adquiri-la. E isto é largamente imprevisível¹³ ou carregado de incertezas, conforme Smith.

Historicamente, a valorização da raridade ocorreu a partir da primeira revolução industrial (século XVIII), quando a produção artística passou a se definir em oposição ao produto industrial – foi essa oposição aos objetos feitos em série que permitiu aos artistas salvaguardar a raridade e que possibilitou a valorização social e econômica dos bens simbólicos que eles produziam. Assim, a obra de arte passou a ser um bem com oferta rígida, cujo valor é determinado pela demanda: “de Ricardo à Marx, passando por Stuart Mills, os economistas têm reconhecido o estatuto econômico particular da obra de arte, em relação estreita com o caráter único de obra”¹⁴.

Mas, a raridade é apenas uma das categorias empregadas para constituir o valor artístico. Assim, embora seja condição necessária, não é suficiente, de modo que a raridade das obras científicas e populares herdadas do passado é, parcialmente, um efeito do tempo. Numa oposição esquemática, a raridade das obras científicas é historicamente constituída – o tempo é criador do valor. De outra parte, a gênese econômica da raridade não exclui os mecanismos sociais de produção do valor artístico¹⁵:

¹² MOULIN, 1995 : 261.

¹³ Ibid. : 257.

¹⁴ Ibid.: 163.

¹⁵ Ibid.: 184.

A valorização econômica da obra repousa, em última análise, sobre uma certa definição social de arte e, sobre certo ponto de vista, é significativa que a condição mínima pela qual o "múltiplo" ascende ao universo da arte e que, ao instaurar o "objeto encontrado", indicado por Marcel Duchamp como aquele que nos pertencerá, ele será reconhecido pelos artistas como tal¹⁶.

Considerando que não há valores ou critérios de legitimação permanentes e universais, mas construções que se estabelecem a partir das relações entre esses indivíduos e as instituições, "qualquer valor social atribuído a um trabalho tem a sua origem num mundo organizado. (...) A interação de todas as partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente"¹⁷.

Assim, se as artes plásticas, pertencentes a um sistema de relações sociais, estão inscritas na sociedade capitalista (economia de mercado), onde vivemos, é nessas relações que a arte torna-se mercadoria – que é produzida, distribuída e que circula num determinado circuito. E é a circulação dessa mercadoria que dificulta a definição do que é arte ou não. Mas, através da discussão constante entre críticos, artistas, historiadores, marchands, e entre outros agentes envolvidos no processo de legitimação da obra, tem sido possível determinar critérios de julgamento e sua aplicação. "A qualidade e o valor das obras são, assim, definidos através das estruturas institucionais dentro das quais se insere a produção, distribuição e consumo da arte"¹⁸. Um processo recente na história da arte se delineou na sociedade contemporânea, quando da apropriação, por parte das elites, das mais adequadas produções plásticas, sob a designação de "arte", dentro desse conjunto de relações denominado Sistema das Artes¹⁹. Os indivíduos inseridos nessa estrutura são responsáveis pelo processo de legitimação. Assim, nesse sistema de relações separa-se a "arte" da "não-arte".

¹⁶ Ibid.: 174.

¹⁷ BECKER, 1969: 11.

¹⁸ BULHÕES, 1990: 15.

¹⁹ Ibidem: 24.

A imposição de regras corresponde a determinados valores vigentes para um grupo social, segundo Howard Becker. E o prevalecimento de uma determinada regra vai depender da força política e econômica que cada grupo possa ter. Alguns grupos são mais capazes de impô-las do que outros, conforme seu grau de força e poder. Esse campo de poder "é o espaço das relações de forças entre os agentes e as instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)"²⁰. No interior da cultura artística ou de instituições de arte, a disputa origina-se entre os diferentes grupos de artistas, aficionados, colecionadores e agentes ideológicos: uns estarão a favor das tendências artísticas residuais (constituídos do nostálgico e do anacronismo), outros da dominante (os respaldados pelos poderes constituídos) e um terceiro grupo apoiará as tendências emergentes²¹ (combatentes precoces do estabelecido e eficazes propulsores de mudanças progressistas ou revolucionárias).

Sabe-se que as normas e valores são introjetados pelos indivíduos, o que se dá através da formação familiar e escolar. Bourdieu emprega o conceito de "habitus"²² para essa interiorização das regras sociais. O habitus atua como forma de incorporação de capital. Para este autor, há vários tipos capitais na sociedade capitalista: o econômico, o social e o cultural, por exemplo. A propriedade dos três tipos de capital é importante para a disputa pelo poder político. No sistema das artes, vemos os três tipos agindo, circulando e convertendo-se de um tipo de capital em outro. Nos leilões, por exemplo, o capital econômico do colecionador se transforma em capital cultural, através da aquisição de uma peça durante o pregão. Esse capital econômico/cultural pode

²⁰ BOURDIEU, 1996: 244.

²¹ ACHA, 1988: 250.

²² Para Bourdieu, o "habitus" é o princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o "por-vir" (op. cit.: 364).

se transformar, também, em capital social, uma vez que gera notas e fotos na mídia e o comprador distingue-se socialmente através da aquisição de obras. Da mesma forma, o artista trocou seu capital cultural – sua pintura, desenho ou escultura – com o marchand, antes do leilão, por capital econômico. Seu nome apregoado pelo leiloeiro, a descrição de seu currículo, de suas qualidades enquanto artista, também geram capital social.

Tomando o conceito de distinção de Bourdieu²³, o modo de produção erudita deve assegurar a produção de receptores dispostos e aptos a receber a cultura feita, assim como deve possuir agentes capazes de reproduzi-la e renová-la. O comprador de obra de arte, neste caso, é este receptor disposto; e os artistas, os agentes capazes de reproduzir e renovar esta produção erudita, ou melhor, artística. Para o autor, as instituições de reprodução (instituições de ensino) são capazes de produzir agentes dotados de um habitus (mais no nível inconsciente do que no consciente, através de obediência a modelos explícitos).

Mas, o entendimento do artista como agente capaz de reproduzir e renovar a cultura é uma visão contemporânea. Orlando Suarez descreve a modificação de *status* do artista do Renascimento para o do capitalismo do século XX, onde seu sucesso torna-o um grande senhor:

...la conciencia de su importancia (do artista) no es más que la expresión de su valor de cotización. Y algo muy importante, con el cambio del status del artista: de protegidos de un mecenas al de productor de una mercancía – como es usual en el sistema capitalista – las obras de arte, como todos los bienes, son mercancías, por lo cual su valor de cambio prevalece sobre su valor de uso. El éxito en el mercado hace de los artistas, con talento reconocido, grandes señores²⁴.

²³ 1991.

²⁴ SUAREZ, apud BULHÕES, maio 1991: 27 – (SUAREZ, Orlando. **La Jaula Invisible**. Havana: Ciências Sociales, 1986).

Ao serem descritos os artistas da Renascença, nota-se que havia discriminações em função da *superioridade* de um artista em relação ao outro, e também em função da diferença de *temperamento* de um para outro: normalmente o cliente pagava pela profusão de habilidades que o pintor dispunha – por exemplo, o conhecimento das proporções, assim como de regra de três, matemática, geometria comercial. A execução de uma peça difícil era valorizada, em si mesma, como uma demonstração de habilidade e talento – o pintor publicamente reconhecido era aquele que superava as dificuldades com sucesso e cuja habilidade era publicamente perceptível; o bom pintor fazia com facilidade coisas difíceis. Este falso paradoxo fascinava os críticos da Renascença. Tanto que um escritor do século XVI serviu-se dele para diferenciar os estilos de Michelangelo (que procurava a dificuldade em suas obras) e Rafael (que, ao contrário, procurava a facilidade – coisa difícil de se conseguir)²⁵.

Na Renascença, depois de escolhido o pintor, o mecenas encomendava, pagava e definia a utilização dada à pintura. Esta postura mudou quando uma das prerrogativas do campo autonomizado da arte passou a ser que o pintor decidia o que pintar, *a priori* não estando mais sob o jugo do mecenas. No século XVII, o cenário passou a ser os *salons*, e não mais a casa da aristocracia ou a corte real. Nas casas da burguesia abastada e da nobreza, membros da elite social se reuniam regularmente com artistas e escritores seletos. “O artista ainda era o Cavalheiro e não o Gênio. Depois da Revolução Francesa, os artistas começaram a abandonar os *salons* e a se filiar aos *cénacles*, que eram fraternidades de almas afins que se reuniam em algum lugar (...) ao invés de fazê-lo numa casa de cidade”²⁶. O que mantinha os *cénacles* coesos era o alegre espírito de luta: “épatez la bourgeoisie” (choquem a classe média/burguesia).

²⁵ BAXANDALL, 1991: 214.

²⁶ WOLFE, 1987: 16.

No campo moderno da arte, o artista reivindica o direito de definir ele próprio os princípios de sua legitimidade, recusa-se a regular-se pelas expectativas do público. Mas, quanto ao valor da obra de arte, não é o artista que o produz, mas o campo de produção, enquanto universo de crença. Deve-se levar em conta não só os produtores diretos da obra em sua materialidade (os artistas), mas o conjunto de agentes e instituições que participam da criação de valor da obra através da produção, da crença no valor da obra de arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte – críticos, marchands, leiloeiros e colecionadores, que agem sobre o mercado de arte por veredictos de consagração (artigos, compras, subvenções, prêmios, bolsas) e por medidas regulamentares (vantagens fiscais). Por outro lado, os membros das instituições que concorrem para a formação dos artistas (escolas de belas-artes), educadores e consumidores, são aptos a reconhecer a obra de arte como tal e aferir o seu valor. No entanto, para Wolfe, o público não tem o poder de rejeitar ou aceitar alguma produção moderna: “o jogo termina e os troféus são distribuídos antes de o público saber o que aconteceu”²⁷.

1.1 As obras de arte e as antigüidades: estudando um tipo particular de leilão

Para Francesco Poli, a venda em leilão deveria representar uma etapa objetiva para comprovar as cotações dos diferentes artistas. Por ser uma competição livre e pública, entre pessoas interessadas em adquirir bens determinados, deveria se constituir na melhor ocasião para a definição do preço real, de mercado, das obras à venda²⁸. A tabela de preços do artista, para o consumidor, e o preço de mercado (somatório de valores que se cristaliza nos

²⁷ Ibidem: 30.

²⁸ 1976: 67.

leilões de arte) não são, necessariamente, a mesma coisa. “Preço em um leilão é específico daquele momento e daquela circunstância. Trabalhos equivalentes podem ter cotações bem distintas de uma noite para outra”²⁹. Essa também é a opinião de João Carlos Lopes dos Santos, pois o valor de cada obra tem a ver com o valor intrínseco daquele objeto específico, no tempo e no espaço. Portanto, um quadro pode ter preços diferentes, no mesmo mercado, em épocas diferentes³⁰. Por exemplo, devido à baixa de mercado nos meses de janeiro e fevereiro, março e abril são os meses tradicionais para as promoções dos leilões³¹.

Poli, na sua análise do mercado de arte italiano, diz que não há vantagem em se colocar peças ou se comprar em leilão, uma vez que o preço obtido nesse tipo de comércio será o mesmo de uma galeria. Os únicos leilões que oferecem vantagens financeiras, tanto na Itália, como no Brasil, são os judiciais, porém, é raro que vá a pregão alguma obra de arte³².

Segundo o autor, há uma série de artifícios que são usados por marchands e colecionadores, que se utilizam dos leilões, para manter ou aumentar as cotações de suas próprias peças – ou para vender o que não foram capazes em outras circunstâncias.

Uma das artimanhas enumeradas por Poli, que é praticada nos leilões atuais, é no catálogo constar, além de bens de um particular – por exemplo, o espólio da Família X –, peças “enxertadas” por comerciantes de arte. Outra artimanha, velha conhecida dos leiloeiros, é a “infiltração” de um encarregado do leiloeiro em meio aos verdadeiros interessados, que dá lances, fazendo subir os valores. Ou mesmo, quando o leiloeiro é muito “experiente”, receber lances de

²⁹ MARIA, 20 out. 1989: 2.

³⁰ 1999: 98.

³¹ BONFIM, 17 abr. 1983: capa.

³² Op. cit.

pessoas inexistentes na sala, sem que os demais assistentes percebam. Podem, também, ser usadas diferentes estratégias para movimentar o preço numa determinada direção. A compra é sempre revestida de mistérios. Muitas vezes, quem compra não aparece. Quem compra não leva, por que é intermediário. Outras vezes leva de volta para casa: é o próprio dono da peça³³. Mas, nem todas as peças são vendidas efetivamente (a estratégia do lance “frio” é usada para não permitir que uma obra saia com o preço abaixo do mercado ou aquém do preço básico estipulado pelo dono da peça); assim como nem sempre as peças são vendidas pelo “lance-livre”. Para Horácio Ernani de Mello, o “lance-livre” é apenas uma abertura psicológica, pois colocar um preço mínimo poderia inibir o comprador – o piso interessa ao dono, que deseja vender a peça a partir de uma determinada faixa. Mas esse piso só se refere a obras mais importantes – para a maioria, a filosofia que rege a venda por leilão é “o que entrar é lucro”³⁴.

O leilão é o local paradoxal onde se encontram o mais baixo e o mais alto preço, onde são quebrados recordes de vendas e encontradas as barganhas. Dentre outras funções, o pregão pode servir para sondar o mercado. Um marchand que tenha peças de uma mesma série de um artista poderia incluí-las no catálogo para sondar os preços praticados, a reação do público e conhecer as tendências do mercado. Da mesma forma, o marchand pode manter um artista no mercado ou lançar suas cotações internacionalmente.

Para Poli, os leilões não são um centro independente, em relação às galerias, são um outro aspecto do circuito de mercado, manejado pelos mesmos agentes. Essa característica, cuja origem é italiana, é compartilhada, em parte, pelos leiloeiros porto-alegrenses. Vejamos os leiloeiros hoje atuantes no setor de artes: Paulo Gasparotto é sócio do Escritório de Arte Corte Real; Marly Dischinger leiloeira para a Galeria de Arte e Molduras Publitz Decaedro; Daniel

³³ SCHILD, 15 maio 1983.

Chaieb leiloa para os antiquários Daniel Estevez e André Guarisse. Alguns trabalham diretamente com artistas ou intermedeiam a venda para outras galerias. Assim, é possível verificarmos que os leilões fazem parte de um circuito ou sistema; e que os leiloeiros e marchands que atuam nesse tipo de comércio são seus agentes.

Ao visualizarmos o mercado de arte gaúcho, brasileiro ou mesmo internacional, poderíamos nos perguntar por que se compraria obras de arte ou objetos, como móveis, ou mesmo talheres, louça e copos, já usados. Evidentemente, as peças comercializadas em leilão são detentoras de algumas características especiais – dentre elas, ser autenticamente antigo, raro ou legítimo. Para Baudrillard, os objetos antigos têm um propósito de testemunho, lembrança, nostalgia e evasão³⁵ e que, puramente mitológicos na sua referência ao passado, acham-se presentes unicamente para significar.

Baudrillard se pergunta de onde emerge essa motivação dirigida para o antigo, o autêntico? Responde que o valor simbólico do objeto antigo é o mito de origem e relaciona o gosto pelo antigo à paixão de colecionar. As afinidades entre ambos está na “regressão narcisista, no sistema de elisão do tempo, no domínio imaginário do nascimento e da morte”³⁶. O autor distingue em dois aspectos a mitologia do objeto antigo: a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade. Quanto mais velhos, antigos, os objetos, mais se aproximam de uma era anterior, da natureza, dos conhecimentos primitivos, da “divindade”.

A exigência de autenticidade traduz uma obsessão pela certeza: a origem da obra, de seu autor e de sua assinatura. “A fascinação pelo objeto artesanal vem do fato de ter passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda se acha nele inscrito: é a fascinação por aquilo que foi criado (e que, por isto, é único, já

³⁴ Apud SCHILD, *ibidem*.

³⁵ 1989: 81.

que o momento da criação é irreversível)³⁷. Por outro lado, o fato do objeto ter pertencido a alguém célebre, poderoso, lhe confere valor – lembremos os leilões famosos organizados pelas casas leiloeiras americanas e européias: os vestidos de festa da Princesa Diana, os objetos pessoais de Marilyn Monroe, dentre tantos exemplos de personalidades que se tornaram mito.

Nesse sentido, já em 1970 o leiloeiro porto-alegrense Jorge Batista Pereira, especializado em objetos e móveis antigos, declarava que a procura por antiguidades era grande, pois estava na moda utilizá-las em contraste com decorações modernas. Essa coexistência do moderno funcional e da decoração antiga, para Baudrillard, aparece num determinado estágio de desenvolvimento econômico. Para ele, as camadas sociais menos favorecidas, os “primitivos”, não têm o que fazer com o velho e aspiram ao funcional. Mas “quando um suburbano aspira à classe média superior, compra antiguidades, símbolo de antiga posição social que torna acessível uma fortuna recente”³⁸. O prestígio social pode ser traduzido por várias espécies de compras – carros, casas de campo, barcos – mas, o autor se pergunta: por que os indivíduos preferem se fazer distinguidos por meio do passado?

Todo valor adquirido tende a se transformar em valor hereditário, em graça recebida. Mas como o sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: móveis, objetos, jóias, obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares³⁹.

Tal idéia pode ser complementada quando Bastide⁴⁰ descreve o conceito de “circulação das elites”, de Edmond Globot. Para este, cada classe procura diferenciar-se daquelas que estão colocadas em um nível inferior ao seu,

³⁶ Ibidem: 84.

³⁷ Ibid.: 85.

³⁸ Ibid.: 91.

³⁹ Ibid.: 92

buscando escapar à assimilação pela prática da originalidade. Por sua vez, as classes inferiores procuram subir, adotando aquilo que, segundo elas, define a classe imediatamente superior. Assim, a arte da elite se torna depressa a arte do povo, e a elite é obrigada a criar para si uma singularização. Isso explicaria por que nossa sociedade é afeita a novidades estéticas e as consomem. Globot chama de fenômeno da "barreira e nível".

...exige-se a arte não seja acessível a todos, que reclame não só um grau como também uma certa qualidade de cultura; que seja fechada ao vulgar, aberta apenas aos iniciados. A burguesia se aproximou da arte para se proteger com uma barreira. Mas se a arte é barreira, é preciso que seja nível também... Vemos assim as escolas e as teorias se sucederem com uma rapidez espantosa. Cada estação dá origem a uma nova estética que é preciso substituir por outra assim que se vulgarize, da mesma forma que é preciso substituir os vestidos e os chapéus que já não estão na moda⁴¹.

Para o marchand Renato Magalhães Gouvea, na profissão desde 1968, no leilão há gosto para tudo. Mas não são muitos os que ousam pagar os preços de suas preferências. No entanto, no calor do leilão, descrito como "um salão luxuosíssimo, com tratamento requintado, diante de peças caríssimas", é mais fácil, segundo ele, obter-se "a sensação fugaz de ser um milionário"⁴².

A obra de arte pode passar de uma classe à outra, ou de um nível ao outro, através do alargamento ou da restrição social. No alargamento, a obra passa de um grupo mais estreito para um mais largo, que mostra a imitação se fazendo do superior para o inferior. Na restrição social, mesmo quando os gostos gerais mudam, um grupo conservador mantém as formas de arte⁴³.

Bastide explica a relação da classe média e da pequena burguesia com a arte e os critérios de escolha de obras e objetos artísticos. A classe média, não

⁴⁰ 1979: 85.

⁴¹ Idem.

⁴² In: TESOUROS..., 15 jun. 1983: 54-55.

podendo pagar o luxo de quadros e estátuas, e desejando cercar-se de coisas belas, adquire reproduções de pinturas célebres e cópias de estátuas, em gesso ou resina, feitas em série. O caráter dessas coleções aproxima-se do das coleções da pequena burguesia – que não tem o medo da novidade, mas sim do sentimento de ignorância, em matéria de gosto, e do temor do ridículo na escolha de objetos muito originais, que não passaram por uma prova. Dessa forma, as sanções sociais, sobretudo a perpetuidade do sucesso, servirão de critério. A pequena burguesia, então, cerca-se de obras-primas incontestáveis, classificadas, que patentearão o seu gosto com toda a segurança desejável⁴⁴.

Ainda neste aspecto, outro fenômeno, estudado por Lalo⁴⁵, é o do desnivelamento dos valores: segundo este autor, quando componentes de uma determinada classe social migram para uma superior, seus gostos também o fazem.

Talvez seja por isso que verificamos que os leilões, hoje, caracterizam-se por apresentar ao público uma gama grande de objetos antigos e apenas uma parcela de obras de arte (com maior valor comercial, tanto quanto mais distinta for a origem do bem – como espólios e coleções de famílias tradicionais).

Com relação aos tipos de bens comprados, Bourdieu complementa as idéias de Baudrillard, concluindo que a eleição de bens cotidianos – como, por exemplo, de móveis – está relacionada com a origem social do indivíduo que está comprando. Esta consideração está baseada em pesquisa realizada pelo autor, onde foram relacionadas as compras de móveis com a origem social e a titulação acadêmica dos compradores. Enumerou-se os diversos lugares de compra de mobiliário: lojas de departamento, casas especializadas, e antiquários, entre outros. Como resultado, Bourdieu verificou que as classes

⁴³ BASTIDE, op. cit.: 99.

⁴⁴ Ibidem: 124.

populares procuraram comprar móveis nas lojas especializadas – o móvel novo, funcional – e as classes superiores procuraram comprá-los nos antiquários, independente do nível de escolarização de cada uma das classes.

Assim como a aquisição de obras de arte e antigüidades, o valor não têm apenas critérios subjetivos ou sociais. Embora seja difícil de determinar o valor dos bens simbólicos, a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, enquanto parte integrante do sistema das artes, listou 10 itens⁴⁶ a serem observados para se realizar uma boa avaliação da obra de arte, ou seja, definiu critérios bem objetivos, a partir da observação de aspectos formais da mesma. São eles⁴⁷:

- 1) autor – autores bons podem ter cotações diferentes;
- 2) tipicidade da obra – são mais procuradas as obras mais características de um artista, por serem mais facilmente reconhecidas. Um exemplo são as marinhas de Pancetti, que valem mais, a princípio, do que um outro tema do mesmo autor;
- 3) fase – todo pintor tem fases mais valorizadas, seja em importância, qualidade ou até mesmo raridade;
- 4) tema – certos temas são menos valorizados. Retratos e temas tristes têm menor aceitação;
- 5) dimensões – grandes painéis não têm seus preços proporcionais ao tamanho. Os clientes naturais são as grandes organizações e companhias. Via de regra pagam bem, mas são em pequeno número;
- 6) assinatura – é mais um fator de valorização na apreciação da obra;
- 7) procedência – a participação da obra em exposições importantes, ou sua reprodução em catálogos ou livros, valoriza seu preço. Do mesmo modo, um quadro que pertenceu a um colecionador de nome ou a um museu tem seu valor aumentado;

⁴⁵ Ibid.: 100.

⁴⁶ BONFIM, op. cit.: capa.

- 8) estado de conservação;
- 9) importância histórica – há obras que representam marcos importantes no conjunto da obra de um artista;
- 10) qualidade – é o fator isolado mais importante e, ao mesmo tempo, o de julgamento mais difícil – por envolver conhecimento de arte, além de critérios subjetivos.

Richard Rush, em **Art as an Investment**, também estabelece quesitos para a determinação do valor de uma pintura. Além dos dez itens citados pela Bolsa de Arte acrescenta: 1) quem vende a pintura; 2) onde e quando é oferecida para a venda; 3) quem se apresenta para comprar⁴⁸. Justamente, a presente pesquisa enfoca dois desses três determinantes de valor: quem vende obras de arte (o leiloeiro e o marchand), onde e quando (nos leilões).

A seguir algumas páginas dedicadas a quem se apresenta para comprar arte.

1.2 O distinto público

Quem é o comprador de arte? Um ser dotado de determinadas características. Em se tratando de compra em leilão, o consumidor tem algumas particularidades. Podemos classificar, da seguinte forma, os diversos tipos de freqüentadores de leilão: 1) o intermediário de arte (marchands e leiloeiros); 2) o curioso (ou comprador ocasional); e 3) o colecionador.

Canclini traz uma classificação do público de arte, onde é acrescentada mais uma categoria, ou um primeiro grupo, chamado de "íntimo, primário,

⁴⁷ PINHO, 1988: 80.

imediatos, que inclui amigos pessoais e os colegas do artista". Os outros grupos seriam compostos por "difusores tradicionais" (intermediários), os "compradores" e, por último, o grupo dos que "olham"⁴⁹. Todos têm chance iguais de comprar, por variados motivos: os amigos comprariam para ajudar, "dar uma força" ao artista; os intermediários, para negociar a peça com algum comprador certo ou por perceberem que se trata de uma grande compra; os curiosos ou ocasionais comprariam por um impulso momentâneo; e o colecionador, por hábito/necessidade.

Para Raymonde Moulin, em pesquisa sobre colecionadores de arte que se denominavam apenas como amadores, foram escolhidos noventa grandes colecionadores que se recusavam a fazerem referências a cálculos econômicos, enfatizando sua paixão pela arte. Moulin classificou-os conforme duas condutas essenciais: a afetiva e a racional. No grupo de conduta afetiva, colocou os colecionadores que transitam do espírito possessivo ao maníaco; no grupo de colecionadores que apresentam "racionalidade econômica", relacionou os biliardários – com suas coleções-museus –, os "compradores de prestígio" (consumo ostentatório) – burgueses e novos-ricos –, aqueles que buscam consumo cultural valorizante – desde os eruditos até os esnobes – e os especuladores⁵⁰.

⁴⁸ RUSH apud PINHO, ibidem: 96 (RUSH, Richard. **Art as an Investment**. New York: Prentice-Hall, 1961).

⁴⁹ 1979: 104.

⁵⁰ MOULIN apud PINHO, op. cit.: 66 (MOULIN, Raymonde. **Le marché de peinture en France**. Paris: Minuit, 1967).

1.2.1 A busca da distinção

Para Lewin Shücking, em seus estudos sobre literatura, a formação dos juízos de gosto acontece por quatro fatores constitutivos: 1) a posição social; 2) a educação escolar; 3) a crítica; 4) os diversos meios de propaganda coletiva⁵¹.

A crítica elabora um discurso sobre arte que, além de favorecer-lhe a apreensão e apreciação, produz sentido e determina valor e, embora a educação possa explicar a perpetuação de determinados gostos, é a crítica que produz a diferenciação. “Existem, com efeito, inventores de gosto que sabem escolher entre as hipóteses propostas pelos criadores e que, graças ao prestígio e ao mecanismo de barreira e nível, acabam difundindo seu tipo de gosto nos meios externos”⁵².

Bourdieu aborda pelo menos duas das categorias definidas por Lewin – a posição social e a educação (escolar ou familiar) – de forma mais complexa. O gosto é “habitus”, para Bourdieu, e o julgamento estético do comprador está vinculado à sua formação cultural, também atuando como forma de incorporação de capital. Sua posição familiar determina o tipo de capital econômico – recursos materiais – a que o indivíduo tem acesso. Assim, O seu capital social se dá na forma de um círculo de relações e o capital cultural pode ser incorporado ou objetivado. Enquanto o capital cultural incorporado diz respeito às disposições inconscientes do indivíduo em relação às artes plásticas, o capital cultural objetivado corresponde à propriedade de objetos que são passíveis de aquisição através do capital econômico, tais como livros e publicações culturais, formação escolar e arte de modo geral⁵³.

⁵¹ Apud BASTIDE, op. cit.: 86.

⁵² BASTIDE, op. cit. : 87.

⁵³ BOURDIEU, 1991.

A herança material torna-se a herança cultural, para as classes bem cultivadas, sendo um testemunho físico da antigüidade da família e de sua continuidade e, por isso, consagrando sua identidade social e contribuindo para sua reprodução moral – a transmissão de valores, virtudes e competências – que constituem o fundamento da legítima pertença às dinastias burguesas⁵⁴. Dessa forma, o convívio cotidiano com objetos antigos e de arte, assim como a freqüência a leilões, antiquários e galerias, possibilitam a familiaridade imediata com as coisas do gosto. O consumo material ou simbólico da obra de arte constitui uma das manifestações supremas da *aisance*⁵⁵ – no duplo sentido, de condição e disposição, que outorga o uso corrente da palavra⁵⁶.

O universo da legitimação do gosto pertencente à classe dominante usa o sentido estético como sentido de distinção social. A busca da distinção é um princípio das práticas culturais e é vista dentro do campo artístico autônomo⁵⁷.

O próprio da imposição de legitimidade é impedir que jamais possa determinar se o dominante aparece como distinguido ou nobre, porque é dominante, quer dizer, tem o privilégio de definir, mediante sua própria existência o que é nobre ou distinguido como algo que não é outra coisa do que ele é – privilégio que se manifesta precisamente por segurança – e só porque o dominante é o que aparece como dotado dessas qualidades e como único legitimado por defendê-las⁵⁸.

A distinção social, segundo o autor, é a condição de aquisição de um bem do campo da produção erudita, determinada pelos conhecimentos dos códigos necessários para sua fruição⁵⁹, o que também pode ser entendido como a troca

⁵⁴ BOURDIEU, op. cit.: 75.

⁵⁵ Significa, denotativamente, boa situação, comodidade, conforto. Dicionário Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

⁵⁶ BOURDIEU, 1991: 52.

⁵⁷ Este campo autônomo está livre do encargo e da sociedade comanditária, produzindo seu próprio mercado que, por outra parte, é um mercado diferente. Está livre dos mecenas e das academias (BOURDIEU; WACQUANT, 1995: 73).

⁵⁸ BOURDIEU, 1991: 90.

⁵⁹ BOURDIEU, 1987: 117.

do capital econômico pelo cultural, que permite ao comprador um reconhecimento social pela sua aquisição. O comprador, neste ato, demonstra sua cultura adquirida – aquisição dos códigos de fruição – nos meios de reprodução (instituições de ensino). Com essa perspectiva, podemos fazer uma analogia com que pode ocorrer com um comprador que frequenta um leilão e adquire obras de arte.

O julgamento do gosto sob o critério da distinção repercute da seguinte forma: uma vez feito um julgamento, o indivíduo distinguido transforma-o no legítimo, e todos os demais são considerados inválidos.

A disposição estética é uma dimensão da relação com o mundo e com os outros (...) é expressão distintiva de uma posição privilegiada em um espaço social, cujo valor distintivo se determina objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda espécie de gosto, une e separa; ao ser o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, une a todos os que são produtos de condições semelhantes, porém, distingue-se de todos os demais e no que tem de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e tudo o que se é para os outros, daquilo que se classifica e pelo que os outros o classificam⁶⁰.

Essa idéia do que é distinto como gosto legítimo, atingindo também quem distingue, é visto no texto **O Que é Nobre?**, de Nietzsche, onde o filósofo define o nobre como aquele que distingue, que cria a diferença, o *pathos da distância*, que nasce do constante olhar altivo da casta dominante sobre súditos e instrumentos e de seu igualmente constante exercício em obedecer e comandar, manter abaixo e ao longe⁶¹. O homem nobre é o que determina valores – autêntico direito senhorial –, é o que empresta honra às coisas: tudo que conhece de si, ele honra.

⁶⁰ BOURDIEU, 1991: 53.

⁶¹ 1992: 169.

O gosto legítimo (se estivéssemos utilizando somente "gosto" ou "maneira", estaríamos usando termos que remetem ao gosto dominante) estabelece que a atitude adotada hoje para a disposição estética encontra-se na medida da distância e da diferença, em um campo de produção, cuja lei de evolução é a da dialética da distinção e que não vê espaço para que a cultura transforme o real ou modifique o cotidiano. A lógica dos campos de produção simbólica não é a da transformação, mas a da manutenção do *status quo*; assim, o consumo artístico torna-se uma marca de poder, de hierarquia social, entre os de bom gosto, os eruditos e as classes subalternas. A dominação simbólica como forma de legitimação das classes dominantes se inscreve na sociedade capitalista e a ela serve.

Colaborando com a idéia de Bourdieu, Baudrillard, ao falar do consumo da obra de arte em leilões, descreve a transformação do valor econômico (dinheiro) em valor de "troca/signo" (dentre outras, do prestígio), sustentando-se tal operação no alibi do valor de uso da obra. Diz Baudrillard que o leilão de arte tem isso de exemplar: "o valor de troca econômico, sob a sua forma pura de equivalente geral, o dinheiro, é aí trocado pelo signo puro, o quadro"⁶². O ato de "dupla redução simultânea", do valor de troca e do valor simbólico em valor/signo, se dá através do "gasto e da competição agonística"⁶³.

É também Baudrillard que traz a noção de "*conspicuous waste*", ou prodigalidade ostentatória – gasto ou consumo de prestígio. Assim, um marido que compre em leilão jóias caríssimas para sua esposa, estaria tornando-a mais bela – mas, para que testemunhe, pelo seu luxo, a legitimidade ou o privilégio de seu senhor. Assim, o consumo não ocorreria para uma fruição pessoal, mas para satisfazer uma instituição social coletiva que determina comportamentos

⁶² 1972: 125.

⁶³ Ibidem: 126.

antes mesmo de ser refletida pela consciência dos atores sociais⁶⁴. Os objetos, nessa lógica, devem mostrar o quanto de inútil, de fútil, de supérfluo, de decorativo e de não-funcional estão constituídos (Vasos Gallé, Cristais Baccarat, Porcelana de Sèvres). Os objetos nunca se esgotariam naquilo para que servem. E, “é neste excesso de presença que ganham a significação de prestígio, que ‘designam’ não já o mundo, mas o ser e a categoria social do seu possuidor”⁶⁵.

1.2.2 A paixão pelo objeto

Para Bastide, a sociedade vê o colecionador como um falso “amador” de arte – a quem não interessa o “belo”, mas o raro, o curioso. O colecionador seria um maníaco, que se cerca de belos objetos, os quais permaneceriam exteriores a ele – a beleza não penetraria na sua vida – que continuaria cinzenta e medíocre. O autor afirma que, inclusive, o colecionador gera um ciúme social, pois torna-se detestado à medida que se apropria de obras que afastam o público de um gozo estético⁶⁶.

Mas a coleção pode ser paixão – pode representar a aquisição de um objeto amado. Para Baudrillard, os objetos têm dupla função: ser utilizado, e ser possuído. O objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. O objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma o estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção⁶⁷.

O gosto pela “coleção” é uma espécie de jogo passional, que para a criança é um modo rudimentar de domínio do mundo exterior. Na criança, a fase do colecionismo aparece entre os sete e os doze anos. Muitas vezes, essa paixão desaparece e retorna mais adiante, na fase adulta.

⁶⁴ Ibid.: 13.

⁶⁵ Ibid.: 14.

A conduta de colecionamento não equivale a uma prática sexual, não visa a uma satisfação pulsional (como o fetichismo), contudo pode chegar a uma satisfação relacional igualmente intensa. No caso, o objeto toma inteiramente o sentido do objeto amado⁶⁸.

O colecionador é um fanático, não importa que seu objeto de coleção sejam vasos *Lalique* ou caixas de fósforos. O prazer, tanto do amador quanto do colecionador, “vem do fato de a posse jogar, de um lado, com a singularidade absoluta de cada elemento, que nela representa o equivalente de um ser e no fundo do próprio indivíduo – de outro, com a possibilidade da série, e portanto da substituição indefinida e do jogo”⁶⁹. A singularidade do objeto vem do fato de ser possuído por mim, pois sempre colecionamos a nós mesmos. A série ou coleção é constituída pela posse do objeto, pela integração recíproca do objeto e da pessoa. Segundo o colecionador gaúcho Cesar Bernardi, em sua coleção há coisas que ele pensa em trocar ou colocar em leilão. Mas, “na hora H, falta coragem (...) elas já fazem parte de minha história. Para mim a arte tem mais valor como prazer do que como investimento”⁷⁰.

É de se perguntar se a série foi feita para ser completada – já que a ausência de algum objeto desempenha papel importante e positivo, pois “a ausência é aquilo pelo qual o indivíduo adquire objetivamente o controle sobre si: enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo”⁷¹.

Baudrillard entende que a problemática temporal é essencial à coleção, já que a própria organização da coleção substitui o tempo, ou seja, “solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática”⁷². O tempo é irreversível, contínuo, e

⁶⁶ BASTIDE, 1979: 94.

⁶⁷ BAUDRILLARD, 1989: 94.

⁶⁸ Ibidem: 96.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Apud TIBURSKY; SUTIL, out./nov./dez. 1986: 6.

⁷¹ BAUDRILLARD, 1989: 100.

⁷² Ibidem: 103.

os objetos têm por função nos descontinuar dele. O homem não encontra a garantia de sobrevivência nesses objetos, mas uma forma cíclica e controlada que, simbolicamente, ultrapassa a existência real.

A coleção é diferente da acumulação. A primeira emerge para a cultura, visa objetos diferenciados que freqüentemente têm valor de troca, mas também são objetos de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição.

A paixão do amador pelo objeto é formada, entre outros aspectos, pelo seu *pedigree*, pela sua genealogia, isto é, pela assinatura e pelo ciclo dos seus proprietários sucessivos⁷³ e pela auréola das suas sucessivas transações – ou seja, a quem já pertenceu aquele objeto, marca de valorização para a obra.

1.2.3 O jogo, a competição e o teatro

Se os capitalistas, se os paternalistas do mundo artístico, não conseguirem levar os preciosos objetos de arte para as salas de estar ou mesmo para os seus maiores museus, estarão perdidos⁷⁴.

O que leva alguém a um leilão? A ilusão de comprar mais barato obras de arte? A possibilidade de disputa por um bem? O sentido de disputa entre algumas pessoas é importante. Quanto mais se paga por uma obra, mais se reafirma seu privilégio de acesso ao conhecimento do campo erudito. No leilão também, o comprador quer ter a ilusão de que está comprando, pelo menos no lance inicial, por um preço abaixo do mercado. Porém, quando há o interesse de mais de uma pessoa pela obra, há disputa entre os licitantes, podendo fazer o preço subir acima, inclusive, das expectativas de teto máximo.

⁷³ BAUDRILLARD, 1972: 136.

⁷⁴ WOLFE, 1987: 103.

...As obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição, da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (...acesso a instituições escolares...) e também das disposições de adquirir tal código (por exemplo, de fazer parte de uma família cultivada)⁷⁵.

Existem inúmeras galerias e antiquários em Porto Alegre, onde as aquisições de objetos valiosos, raros e/ou antigos poderiam ser realizadas, porém o que diferencia este tipo de compra é a visibilidade que confere ao comprador, ao bem simbólico adquirido e ao valor pago. O que está sendo comprado é capital cultural, e o que está sendo dado em troca é o capital econômico.

Disputas acirradas podem envolver apenas um interessado em comprar – o outro que está disputando a peça está interessado em vender e tentar puxar para cima o lance ao máximo. Como já foi referido, às vezes, ocorre apenas a encenação de que a peça foi vendida e, dias depois, ela retorna para a casa do dono⁷⁶. Ou há a presença do “farol do leiloeiro”, alguém que dá lances fictícios no leilão, a fim de movimentar o pregão, e, de forma indireta, induzir ou suggestionar outras pessoas a participarem do pregão/jogo.

Para o leiloeiro que acompanha o desenvolvimento dos leilões no Rio Grande do Sul desde 1976, Norton Lourenço de Mello Fernandes, o leilão “é um dos jogos mais interessantes de que se pode participar, porque o perdedor não paga. É o único jogo em que o perdedor, depois de todas as emoções de participar, não desembolsa valores”⁷⁷.

Mas, para Baudrillard, o leilão é bem mais que a competição vivida, o desafio, a comunidade agonística dos pares – fascinante como o pôquer -

⁷⁵ BOURDIEU, 1987: 177.

⁷⁶ SCHILD, 15 maio 1983.

⁷⁷ Apud GASPAROTTO, 14 set. 1985: 13.

e a festa. Esses aspectos apagam-se em sua maior parte logo após seu término. Por detrás da compra em leilão fica o momento do “dispêndio” (a transubstanciação do valor de troca econômico em valor de troca/signo), que supõe “uma competição, uma parada, um desafio, um sacrifício e, portanto, uma comunidade virtual de pares e uma medida aristocrática do valor”⁷⁸. É isso, e não a satisfação de uma necessidade, que torna o consumo assim realizado um jogo fascinante. Como jogo, é um acontecimento ritual e único. As regras são arbitrárias e fixas, contudo, nunca se sabe o que vai passar ocorrer – já que se trata de uma dinâmica de confronto pessoal⁷⁹. Essa dinâmica, essa troca pessoal, não pode ser realizada de outra forma – o tempo, a ordem, o ritmo são elementos essenciais no leilão.

O leilão institui uma transmutação do valor das coordenadas econômicas e um outro tipo de relação social. No leilão, o dinheiro perde seu valor de troca econômico e se torna signo de prestígio. O valor final de uma peça não é a medida de seu valor, nem mesmo título de compra de um outro bem de consumo. O preço de um quadro, por exemplo, é relativo ao instante próprio da venda, estando aí embutidas as significações operantes no jogo e na competição do momento.

Portanto, seja qual for o vencedor do desafio que o leilão institui, a função essencial da venda pública de objetos é o estabelecimento de uma comunidade de privilegiados, definindo-se como tais pela especulação agonística à volta de um corpo restrito de signos.

Afinal, as classes dominantes sempre asseguraram o domínio sobre os valores/signos ou “tentaram...ultrapassar, transcender, consagrar o seu

⁷⁸ 1972: 127-128.

⁷⁹ Ibidem: 133.

privilégio econômico em privilégio dos signos, porque este estádio ulterior representa o estádio realizado da dominação.”⁸⁰

Paradoxalmente, em relação à acessibilidade a obras de artistas, os leilões representam o mercado mais popular, segundo Teixeira Leite, explicando o crescente interesse por eles na década de 80. Neles o investidor participaria, ao mesmo tempo, da natureza do teatro e do jogo – pois, o homem, em sua opinião, é um ser lúdico⁸¹.

Charles Smith também compara o leilão à atmosfera teatral, que explora a dramaturgia e o distanciamento do mundo cotidiano: notas na imprensa e propagandas são distribuídas; a casa leiloeira, idealmente, coloca à disposição do público um catálogo não só com a lista das peças, mas com as histórias de cada uma; especial atenção é destinada à maneira como os objetos serão mostrados; há uma preocupação com a vestimenta dos funcionários; muitas coisas podem ser ditas sobre os mobiliários e as pinturas durante sua exibição; imediatamente após a venda, ocorre a reportagem dos melhores lances, as compras excepcionais e a divulgação dos compradores seletos nos jornais da cidade, nas seções de economia, arte, cultura ou colunas sociais. Ou seja, o que diferencia os leilões do teatro, realmente, são esses comportamentos sociais ligados à realidade. Assim, a atração exercida pelos leilões possui esses dois aspectos: ser uma performance que remete à realidade, embora envolta por uma aura de ficção.

⁸⁰ Ibid.: 131.

⁸¹ LEITE apud PINHO, 1988: 136 (LEITE, José Roberto Teixeira. **Visão**, São Paulo, 25 jun. 1984. p. 64).

1.2.4 Objeto de investimento

Desde os anos 50, firma-se a posição de destaque das aplicações em obras de arte, em comparação a outros tipos tradicionais de investimentos; essas aplicações têm respondido aos anseios gerais de proteção da poupança contra as depreciações monetárias. *Experts* de grandes bancos e organizações de investimentos orientam seus clientes para a alta constante e rápida dos preços dos bens artísticos. Trata-se de um investimento complementar, figurando ao lado de pedras preciosas, bem fundiários, valores mobiliários, que dependem, em primeiro lugar, da escolha criteriosa, e, em segundo lugar, do investidor não se desfazer deles rapidamente. A obra de arte deve ser encarada como um investimento complementar a outros, imobiliários e mobiliários, pois que está sujeita a vários riscos, como as oscilações de preços decorrentes de variação da moda e da conjuntura econômica, além da possibilidade de ser furtada, roubada ou destruída, bem como de se adquirir obra falsa⁸².

É sabido que, nos trinta anos estudados (1960-1989), o país passou por sucessivas crises econômicas, aumento de inflação e planos monetários buscando o ajuste da economia. Na tabela abaixo, podem ser visualizadas a época do crescimento acelerado no Brasil e a primeira crise econômica, na década de 70, assim como as taxas de inflação do período⁸³.

TABELA 1 – INFLAÇÃO ANUAL (1968-79)	
ANO	IGP-DI
1968	24,8
1969	18,7
1970	18,5
1971	21,4
1972	15,9

⁸² PINHO, op. cit.: 79-82.

⁸³ GREMAUD, 1999: 260.

1973	15,5
1974	34,5
1975	29,4
1976	46,3
1977	38,6
1978	40,5
1979	77,2

Fonte: GREMAUD, 1999: 260

No final anos 60 e durante a década de 70 aconteceram dois períodos distintos, em termos econômicos, que foram o do “Milagre Econômico Brasileiro” (1968-73) e o II Plano Nacional de Desenvolvimento, o II PND (1974-79). O primeiro se caracterizou por um crescimento acelerado da economia, decorrente, em grande parte, das reformas ocorridas no período anterior e das condições favoráveis internacionais. No segundo, o crescimento se deu pela vontade política do governo militar, que foi contra a tendência mundial de retração de crescimento, a partir da primeira crise do petróleo de 1973/74⁸⁴.

A partir de 1980, crises econômicas e planos de governo se sucederam, como o Plano Cruzado (1986), o Plano Bresser (1987) e o Plano Verão(1989). Nessa conjuntura, as variações na economia, os planos econômicos e a inflação influenciaram o mercado de arte de forma direta. Em 1986, os efeitos do plano econômico no mercado de arte era discutido. Na galeria da gaúcha Maria Helena Webster (Cambona Centro de Arte), verificou-se que após o Plano Cruzado, “vários clientes que tinham o desejo de adquirir certos tipos de peças, mas optavam aplicar no mercado financeiro, estão comprando estas peças e, inclusive, comprando em lotes de 3 a 4”⁸⁵.

⁸⁴ Ibidem: 252.

⁸⁵ TIBURSKY, jan./fev./mar./1986: 2

A inflação no período 1980-1990⁸⁶ pode ser visto na tabela abaixo. Durante as três décadas estudadas, a moeda trocou de nome sete vezes⁸⁷.

TABELA 2 – INFLAÇÃO ANUAL (1980-89)	
ANO*	IGP-DI
1980	110,2
1981	95,2
1982	99,7
1983	211,0
1984	223,8
1985	235,1
1986	65,0
1987	415,0
1988	1.037,6
1989	1.782,9

Fonte: GREMAUD, 1999: 271.

*Em negrito os anos em que foram instituídos os planos econômicos

Pesquisa do Datafolha, feita em 1986, junto a quarenta galerias de arte paulistas, mostrou que as vendas de objetos de arte aumentaram significativamente em decorrência do aquecimento geral da economia, provocado pelo Plano Cruzado. Os investidores compuseram a categoria que mais comprou, seguidos pelos colecionadores (ou compradores para fins culturais). Em terceiro lugar apareceram os decoradores (ou consumidores para fins de decoração). Os investidores destacaram como fatores que os conduziram à preferência pelas obras de arte: uma maior divulgação destes objetos pela

⁸⁶ GREMAUD, op. cit.: 271.

⁸⁷ De 1/11/1942 a 30/11/64 a moeda vigente era o Cruzeiro (Cr\$); de 1/12/64 a 12/2/1967 a moeda também era o Cruzeiro (Cr\$), mas os centavos foram eliminados; de 13/2/1967 a 14/5/1970 a moeda vigente passou a ser o Cruzeiro Novo (NCr\$); de 15/5/1970 a 14/8/1984 a moeda vigente era, novamente, o Cruzeiro (Cr\$); de 15/8/1984 a 27/2/1986 mais uma vez os centavos foram eliminados; de 28/2/1986 a 15/1/1989 vigeu o Cruzado (Cz\$); de 16/1/1989 a 15/3/1990 o Cruzado Novo (NCz\$) (GREMAUD, 1999: 154).

imprensa, uma melhor formação cultural da população, melhor programação das galerias e aumento do número de produtos artísticos⁸⁸.

Para o ex-marchand e leiloeiro Evandro Carneiro⁸⁹, a compra de obras de arte é uma excelente aplicação financeira, representando uma reserva de capital, mas deve-se saber o que se compra e comprar o que se gosta. O leilão permite, na opinião do marchand Frederico Sève⁹⁰, que qualquer pessoa possa adquirir uma obra de arte, sendo uma maneira rápida de comercializá-la⁹¹.

Para a investidora do mercado de ações Daisy Calfat, o mercado de arte é considerado melhor que as ações, porque é menos sensível aos problemas econômicos e políticos. "Os objetos de arte têm um valor intrínseco e, mesmo em uma conjuntura conturbada, o pior que pode acontecer é ter suas cotações estabilizadas"⁹².

No entanto, Pinho faz uma comparação entre o mercado de arte e o mercado de ações, observando-se que no primeiro há menos forças confiáveis regulando os preços, porque: 1) enquanto as ações são constituídas de grande número de apólices homogêneas, todas substitutas perfeitas entre si, cada pintura famosa é única – já que dois trabalhos do mesmo artista sobre o mesmo tema são substitutos imperfeitos. No caso do pintor famoso já falecido, a oferta é igual a zero ou absolutamente inelástica; 2) o mercado de ações aproxima-se da concorrência perfeita devido ao grande número de proprietários – acionistas –, ao passo que o proprietário de um Caravaggio detém um monopólio; 3) as transações com ações são freqüentes, enquanto a revenda de um objeto de arte

⁸⁸ PINHO, op. cit.: 141.

⁸⁹ Durante doze anos esteve como marchand na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro.

⁹⁰ À época da entrevista, dono da Galeria Ipanema, no Rio de Janeiro (BONFIM, 17 abr. 1983: capa).

⁹¹ BONFIM, 17 abr. 1983: capa.

⁹² Apud CARVALHO, 29 nov./1º. dez. 1986.

pode não ocorrer durante um século ou mais tempo; 5) a cotação das ações é amplamente divulgada no mercado formal (Bolsa de Valores), mas o preço de transação de uma obra de arte é geralmente conhecido apenas pelas partes envolvidas e, não raro, ocorre no âmbito da economia informal, subterrânea ou escondida; 6) no caso de uma ação, o preço de equilíbrio é a parte do valor presente, descontado da expectativa de futura margem de lucro da companhia emitente. Em uma obra de arte é difícil conhecer o valor real de equilíbrio do preço⁹³.

Para o marchand Renato Magalhães Gouvêa, a liquidez no mercado de arte tem relação direta com a capacidade de giro das obras. Nesse ponto, os investidores brasileiros seriam muito amadurecidos, considera, pois muitos compreendem que não devem apenas colecionar e guardar todas as peças pelas quais têm interesse, mas também devem colocar algumas em leilão esporadicamente, para manter na moda ou no gosto um determinado estilo⁹⁴.

Para o leiloeiro gaúcho Norton Fernandes⁹⁵, o mercado de arte gaúcho aprimora-se cada vez mais, com aquisições e trocas de acervo. Essa seleção e troca é uma das formas de tornar o mercado de arte estável. Igualmente, criaria liquidez, pois se o colecionador realiza suas aquisições e deseja peças mais caras, comercializa as que possui através dos marchands ou leiloeiros de arte.

Apesar das opiniões estimuladoras dos *marchands* e leiloeiros, para se fazer um investimento no mercado de arte é necessário reconhecer que uma das estratégias a serem adotadas, que é comprar obras de pintores desconhecidos, exige a conservação da obra por um período de tempo, talvez anos, esperando para ganhar no momento de sua consagração no mercado. Além de significativo

⁹³ 1988: 89-90.

⁹⁴ Apud CARVALHO, 26 jun. 1986: 1/23.

⁹⁵ Leiloeiro no mercado de arte desde 1976, em entrevista concedida em 1985 a Paulo Gasparotto.

capital empatado, é um investimento que demanda coragem e talento para gerir estoques – e uma série de providências para diminuir o tempo de “gestação” de valorização da obra.

Em relação aos artistas, um bom currículo ajuda na valorização, com exposições em espaços culturais e comerciais importantes, assim como sua inclusão em salões e em leilões. Os prêmios conquistados, quando expressivos, e o conceito do artista no mercado de arte (ou seja, seu comportamento e equilíbrio emocional⁹⁶) colaboram na valorização de sua obra. Um fenômeno comum é a desvalorização de um dado artista logo após a sua morte – tendo em vista seu passamento, no Brasil, em geral, há uma especulação que quase sempre o antecede fazendo com que os preços caiam⁹⁷.

Mas, e os artistas jovens? Embora se tente chamar a atenção para as obras recentes, com o ativamento da crítica e da história da arte, se necessita que estas produzam meios intelectuais de consumo. É impossível educar a toda a sociedade no consumo de novas tendências artísticas que vão aparecendo. Assim, é impossível o consumo da arte contemporânea a todos os cidadãos⁹⁸.

1.2.5 Aesthesis

...uma obra de arte só tem sentido para os que nela se reconhecem e que a criaram. O que explica, aliás, a multiplicidade de obras culturais, suas variações segundo lugares e os espaços; o que pode parecer de mau-gosto aqui e agora, podendo ser ali e ontem o auge da arte. Como diz Guyau, “uma obra de arte só emociona aqueles de que ela é signo”⁹⁹.

Juan Acha defende o direito do consumo estético segundo os ideais, experiências e capacidades sensíveis de todo homem. Esse direito incluiria

⁹⁶ SANTOS, 1999: 142.

⁹⁷ Ibidem: 176.

⁹⁸ ACHA, 1988: 238.

valorizações cuja natureza, no consumo estético, é totalmente subjetiva e carente de importância para os outros homens. Todos exercem o mesmo direito e, irremediavelmente, têm diferentes valores, já que não existem dois homens iguais por completo e tampouco inteiramente diferentes¹⁰⁰. Um dos efeitos do consumo estético é o prazer. Ao valorizarmos determinada obra, nossa sensibilidade experimenta prazer sensitivo, que pode vir da beleza puramente sensível, unida ao inteligível e ao intelectual¹⁰¹.

Baxandall aponta a satisfação de possuir uma boa pintura. Em seu texto, Rucelai sugere três motivos para a encomenda de uma pintura: servir à glória de Deus, à honra da cidade e à própria memória. Um outro prazer estaria ligado a essa situação: o prazer e a virtude de bem gastar o dinheiro, um prazer superior àquele de ganhá-lo. O último prazer apontado é o prazer real de contemplar uma boa pintura. Para os renascentistas, a primeira utilidade do quadro "era a de ser observado: os quadros eram destinados aos clientes e às pessoas que ele julgava pudessem admirá-los, com o objetivo de receber estímulos agradáveis, dignos de serem conservados pela memória e até mesmo enriquecedores"¹⁰². Michael Baxandall também compactua com a idéia de que a capacidade de apreciar as obras de arte é derivada da observação e do aprendizado¹⁰³.

Maffesoli, em **No Fundo das Aparências**, questiona se, após o surgimento do *homo politicus* e do *homo economicus*, não estaríamos nos deparando com o *homo estheticus*¹⁰⁴. Esse homem viveria num mundo onde a estetização do cotidiano tem uma lógica própria: os ídolos de rock, os bazares kitsch, os pontos turísticos, as vestimenta que andam nas ruas. Para os que têm preconceito em relação à arte, seria uma regressão. Mas, sob o ponto de

⁹⁹ MAFFESOLI, 1996: 39.

¹⁰⁰ 1988: 87.

¹⁰¹ Ibidem: 89.

¹⁰² 1991: 14.

¹⁰³ Ibidem: 46.

vista de Maffesoli, tal processo é uma pluralização, uma difração ao infinito de uma sensibilidade estética forte de emoções partilhadas. A participação comum em imagens engendra o sentimento de pertencer a um dado grupo, onde o conhecimento aparece como fator de socialidade.

Há uma transformação na maneira de ver, sentir e conceituar questões artísticas diante do consumo apropriado da obra de arte. A sucessão de consumos de obras de arte gera no aficionado um processo de conscientização artística¹⁰⁵.

Para os Frankfurtianos, a formação e a cultura foram obtidas, por uma minoria, às custas do trabalho das massas. Mas, com o advento dos tempos modernos, a separação entre o utilitário e o prazeroso, o necessário e o supérfluo, o trabalho e a cultura, ingressou numa nova etapa.

A sociedade burguesa estendeu a todos os homens o direito de terem uma formação, cultivarem seu modo de ser e serem felizes como indivíduos. O sentido do termo se humanizou e adquiriu sua própria autonomia, perdendo o caráter estamental e o fundamental supramundano. A cultura passou então a coincidir mais e mais com o cultivo privado do espírito, um conjunto de práticas sociais destinado a desenvolver o indivíduo, não obstante o crescente desenvolvimento desse indivíduo com um mundo cada vez mais materialista¹⁰⁶.

Como se pode observar, a possibilidade de se "cultivar" não se extinguiu, e até se ampliou, no entanto, continua, como antes, restrita a um pequeno número de privilegiados. E não seria a falta de meios que obstruiria esse acesso da arte às massas, mas, antes, as condições sociais das populações, que continuam sendo antagônicas.

No mundo moderno, a diferença entre erudito e popular torna-se falsa na medida em que ambas as culturas são reguladas pelo mercado. Ele atua cada vez mais de maneira integrada: está aberto a quem quiser pagar e tiver

¹⁰⁴ Op. cit.: 42

¹⁰⁵ ACHA, op. cit.: 255.

interesse. Assim, passou a lidar com um público que, embora segmentado, raras vezes faz distinção entre o que é leve e o que é sério, entre formação e entretenimento. A cultura é consumida e reivindicada em função do desejo do indivíduo ser considerado como pessoa importante, que está na moda ou que meramente se distrai, extraindo sua satisfação do caráter de fetiche da mercadoria cultural tecnológica. A conseqüência dessa postura é uma crise espiritual, um solapamento dos fatores favoráveis para as pessoas se cultivarem na era da técnica. "A fragmentação das condições de vida produziu um rompimento das tradições culturais que conferiam sentido à realidade"¹⁰⁷. Procuram, portanto, "conferir sentido e se apropriar de suas próprias vidas sob condições sociais submetidas a uma crescente mecanização"¹⁰⁸.

1.3 Leiloeiros e marchands: os *experts* que atribuem valor e legitimam

O que é um *expert*? Segundo Raymonde Moulin, são profissionais que detêm um conhecimento especializado, uma competência científica e tecnicamente fundamentada no exercício submisso de um código deontológico¹⁰⁹. É a pessoa que reconhece autenticidade e que avalia o valor dos objetos de arte e das peças de coleção. "Nesta definição está implícita a interação resultante do campo artístico e do mercado: o *expert* é um especialista de arte que se pronuncia sobre o valor artístico da obra e é, ao mesmo tempo, um especialista de mercado que estima seu valor mercadológico"¹¹⁰.

¹⁰⁶ RÜDIGER, 1999: 99.

¹⁰⁷ Ibidem: 106.

¹⁰⁸ Ibid.: 108.

¹⁰⁹ Estudo dos princípios, fundamentos e sistemas de moral; tratado dos deveres.

¹¹⁰ 1995: 236.

O marchand, como especialista em arte, tem o “poder carismático de reconhecer em uma obra os signos imperceptíveis da graça e revelar aos próprios autores os signos que soube descobrir”¹¹¹.

David Hume, em **Padrão do Gosto**, discute a possibilidade e a impossibilidade de se atingir um padrão de gosto, diferenciando o julgamento do sentimento. O sentimento estaria sempre certo; já para o julgamento, haveria apenas um justo e verdadeiro. O autor lembra a estória dos parentes de Sancho Pança, e da qualidade hereditária de sua família: a capacidade de fazer um juízo sobre um bom vinho – ao opinar sobre um determinado barril, um dos parentes constata que a bebida era boa, não fora um ligeiro gosto de couro que nele se encontrava; o outro, também ao dar seu veredicto favorável, declara sua reserva ao sabor de ferro que era possível distinguir. Considerados juízos ridículos, para um vinho de excelente colheita, fica provada sua perícia quando é encontrada, no fundo do barril, uma chave de ferro com uma correia de couro amarrada. Assim, declara Hume: “Vemos, portanto que, em meio a toda variedade e capricho do gosto, há certos princípios gerais de aprovação ou de censura, cuja influência um olhar mais cuidadoso pode verificar em todas as operações do espírito”¹¹².

A qualidade hereditária de que fala Hume, no ponto de vista de Bourdieu, seria a educação, que tem um papel especial na legitimação dos gostos. Há dois modos de aquisição de cultura: um através da aprendizagem total, precoce, efetuado desde a primeira infância; e o segundo que se distingue por ser um aprendizado tardio, metódico e acelerado.

A competência de um conhecedor é o produto de uma lenta familiarização com as obras, é uma arte – que não pode ser transmitida exclusivamente mediante

¹¹¹ BOURDIEU, 1987: 112.

¹¹² In: DUARTE, 1997: 61.

preceitos e prescrições e cuja aprendizagem supõe o equivalente ao contato entre mestre e discípulo do ensino tradicional, quer dizer, o contato repetido com as obras culturais e com as pessoas cultivadas¹¹³. Este conhecedor muitas vezes não consegue explicitar os princípios de seus juízos, enquanto que o aprendiz institucionalizado sempre deixa como marca/rastro traços de racionalização.

A competência cultural, no caso, tanto do leiloeiro quanto do marchand, é definida por suas condições de aquisição, funcionando como marca de origem: o nível de instrução e a origem social – que são modos de produção de um *habitus* cultivado, princípios que fazem diferença nas competências adquiridas, como também na maneira de levá-las à prática. A aprendizagem escolar possibilita o domínio simbólico, oportunizando meios de referir-se a regras e, por vezes, substituindo a experiência estética – a da pretendida espontaneidade do gosto – pela racionalidade acadêmica. Racionalidade acadêmica dotada, aqui, do sentido de conhecer os códigos de acesso às obras – ou seja, pertencer ao mundo da arte, ter o gosto cultivado.

A aquisição da cultura denominada legítima está relacionada ao capital cultural transmitido de geração em geração, nas famílias. Perpetua a imagem de que a atitude estética adequada diante da obra é o de ser natural, e que beleza não se ensina e nem se aprende.

Para Pinho, os marchands, assim como os críticos de arte, também exercem influência sobre a moda – a alternância do gosto por determinada corrente ou modo de concepção de um quadro, o que pode interferir em seu preço, no decorrer do tempo – em pintura, através de opiniões freqüentemente carregadas de juízo de valor. De suas apreciações positivas ou negativas surgem rotulações, que irão servir como denominação a grupos de artistas¹¹⁴. É

¹¹³ BOURDIEU, 1991: 64.

¹¹⁴ PINHO, 1988: 85

o caso do nome "impressionismo", atribuído por Leroy, em 1874, a um grupo de inovadores que buscavam fixar rapidamente a "impressão" de um momento fugidio. Mas estes mesmos agentes legitimadores também podem influir no aumento ou na diminuição dos preços de obras de arte através de conselhos e manifestações de sua opinião.

Mas não só de pintores consagrados, de arte acadêmica e moderna, vivem os leilões de arte. Muitos nomes quase desconhecidos e principiantes no mercado de arte aparecem relacionados nos pregões – legítimos representantes da arte contemporânea¹¹⁵. Nesse sentido, Pinho afirma que, os marchands de inovações (e não de pintura consagrada e de alta demanda) são agentes dinâmicos do mercado de arte; e sua função é sempre criadora, mesmo que o objetivo-mor desses comerciantes seja a especulação. Há também o prazer da descoberta ou a "aposta" em uma obra desconhecida. São empresários que efetuam um cálculo econômico racional ao estabelecer planos de ação, que vão desde a escolha dos artistas, a compra de sua produção, até seu "lançamento". Aliás, a compra do estoque de jovens artistas, a preços baixos, é uma estratégia usada pelos marchands para influir no preço da pintura através da oferta gradual ou da dosagem de estoques. Tal comportamento já fora registrado nos últimos anos do século XIX, com a compra de obras de jovens artistas a preços baixos, seguida de venda à medida que a demanda pressionava o mercado. "Os *experts* em arte contemporânea empenham sua garantia inicialmente sobre a identidade do bem como arte, e em seguida sobre o valor da obra"¹¹⁶.

Os comerciantes de arte, como o leiloeiro e o marchand, são aqueles que exploram o trabalho do artista, ao fazer comércio de seus produtos, ao mesmo

¹¹⁵ Adotou-se, para esta pesquisa, a convenção de que obras de artistas nascidos a partir de 1945 seriam categorizadas como arte contemporânea, dentre outros critérios, tais como filiação a algum grupo ou escola artísticos ou a descrição do estilo por algum crítico ou historiador. Da mesma forma, respeitou-se as divisões temporais, de estilo e comentários críticos para determinar artistas acadêmicos e modernos.

tempo que, colocando-o no mercado dos bens simbólicos pela exposição, asseguram ao produto da fabricação artística uma consagração tanto mais importante quanto eles próprios são mais consagrados. Eles contribuem para “criar” o valor do artista que defendem, apenas pelo fato de levá-lo à existência conhecida e reconhecida, de assegurar-lhe divulgação, oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que acumularam, e de fazê-lo entrar, assim, “no ciclo da consagração que o introduz em companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e requisitados (por exemplo, no caso do pintor, com as exposições de grupo, as exposições pessoais, as coleções prestigiosas, os museus)”¹¹⁷.

Para Pinho, a assinatura de contrato com marchands ou galerias é uma forma do artista penetrar no mercado de arte e sua consagração depende, em grande parte, do conceito do vendedor a respeito de suas obras. Muitos principiantes, por não confiarem em seu próprio julgamento artístico, solicitam a opinião de marchands e leiloeiros. Mas nem só principiantes buscam a opinião de marchands: artistas consagrados também têm problemas para estabelecer os preços de suas obras. “Não sei como outros artistas colocam preços, mas eu recorro aos galeristas porque não sei botar preço”, afirma a artista gaúcha Romanita Martins¹¹⁸.

Mas de onde vem esse poder de consagração do marchand e do leiloeiro? Do próprio campo, do sistema das relações objetivas que o constituem, das lutas nas quais ele é o lugar de embate e da forma específica de crença que aí se engendra¹¹⁹. Há uma transformação simbólica do bem quando passa de “obra” para “obra de arte”, que se dá pela imposição de uma assinatura ou pela

¹¹⁶ MOULIN, op. cit.: 249.

¹¹⁷ BOURDIEU, 1996: 193.

¹¹⁸ Apud TIBURSKY, jan./fev./mar. 1986: 4.

¹¹⁹ BOURDIEU, 1996: 195.

atribuição de um perito. Ao explorar o trabalho do artista, esses *experts* têm em suas mãos um capital econômico que se transforma em capital simbólico. O lucro retirado dessa operação vem sob uma única forma de acumulação legítima, que é a de fazer um nome e tê-lo reconhecido – um capital de consagração, que poderá sancionar objetos, bem como pessoas, ou seja, possui o poder de conferir valor simbólico e de tirar lucros¹²⁰. A avaliação do mercado e a relação do artista com seus compradores e intermediários nunca estará completamente dissociada dos interesses econômicos e das perspectivas sociais das pessoas, para que se proceda a esta apreciação¹²¹.

Compactuando com a idéia de que os leilões de arte dinamizam o mercado de arte, o marchand Fernando Carlos de Andrade, da Galeria B-75, acredita que galerias e leilões complementam-se. O leilão gera novos negócios e outorga confiabilidade à aferição de preços¹²².

Embora esta afirmação possa contrariar algumas pessoas que vêem, no leilão, o aviltamento do preço das obras de arte. Mas como leiloeiro e dono de duas galerias, posso dizer que, sem os leilões, o mercado seria um décimo do que é. Serve, além disso, como parâmetro de preços para a obra de arte. Como fixaríamos, na galeria, o preço do quadro de um artista novo, se não soubéssemos que um Di pode valer milhões¹²³?

Dentre as estratégias utilizadas pelo marchand Renato Magalhães Gouvea, estão: locação de vagas nos estacionamentos próximo ao Hotel (de primeira linha) onde se realiza o leilão; contratação de manobristas; treinamento de recepcionistas durante trinta dias; e impressão de milhares de exemplares do catálogo – número igual ao dos convites expedidos. Essas foram as providências tomadas pelo marchand em 1983, quando seu escritório realizava seu décimo

¹²⁰ Ibidem: 170.

¹²¹ HAUSER, 1973: 117.

¹²² ANDRADE, apud BONFIM, 21 jun. 1981: 2.

leilão. A lista de convidados também exige “intrincados raciocínios”: “Convido pessoas com quem já fiz negócios e as figuras mais em evidência no plano social”¹²⁴. Mas isso não significa que os convidados sejam compradores certos, já que Gouvea verificou que muitos dos participantes são pessoas de fora do *mailing list*, por que “as pessoas que ganham dinheiro hoje são anônimas, tanto podem vir de São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo do interior”¹²⁵.

Em relação à criteriosa seqüência dos itens do catálogo, que corresponde aos itens do pregão, deve-se considerar, entre outros fatores, “a mistura ideal das peças mais caras com as de preço mais modesto, as suscetibilidades dos proprietários, dos autores de algumas obras e das preferências dos clientes”¹²⁶.

1.4 O crítico de arte: juízos de valor que estabelecem legitimidade

O crítico, no sistema das artes, é o difusor de determinadas correntes artísticas ou produções. Pode desenvolver sua atividade ligado a meios de comunicação de massa, através de colunas fixas, ou como colaborador nos jornais e revistas de grande circulação. Também pode estar associado a revistas especializadas em arte. Seu discurso pode evidenciar uma corrente estética ou emitir pareceres e conferir valores. Em momentos de disputa entre tendências antagônicas, como as de vanguarda e as produções já consagradas, sua posição é de extrema importância para a divulgação dos movimentos vanguardistas, por exemplo. A apresentação de um artista por um crítico destacado – que muitas vezes pode ter sido contratado pela galeria – assim como a divulgação do evento

¹²³ Idem.

¹²⁴ In: TESOUROS à vista..., 15 jun. 1983: 54-55

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Id.

nos meios de comunicação, acrescenta à obra um valor simbólico que se constituirá em valor de mercado. “O discurso sobre a obra não é um simples adjuvante destinado a favorecer-lhe a apreensão e apreciação, mas um momento de produção da obra, de seu sentido e de seu valor”¹²⁷.

Para Raymonde Moulin¹²⁸, há duas categorias de críticos: a primeira, dos historiadores e conservadores de museus; e a segunda, dos críticos profissionais. A influência desse personagem no campo da arte pode ser conferida quando se observa que o campo moderno internacional passou a se consolidar entre o pós-guerra e a década de 50, sendo gestado a partir da ação entre os intermediários intelectuais (críticos, historiadores e conservadores de museus), das instituições e do mercado. As instituições, controladas por críticos e historiadores forneceram legitimidade à arte moderna em âmbito internacional.

Nesse processo, os críticos desempenharam um papel primordial, tendo despontado nos anos 30, tomando configuração internacional com a criação da Associação Internacional dos Críticos de Arte. Foram indispensáveis como intermediários entre os criadores e o público, que encontrava-se desorientado pela renovação das formas.

Nos Estados Unidos, nos anos 30 e 40, foram os pioneiros na atividade e, antes do final da II guerra já tinham o campo dominado por críticos de concepções avançadas como Alfred Barr, Meyer Schapiro e Clement Greenberg. Este, assim como Mário Pedrosa (1900-1981), foram jornalistas profissionais (este último mais ligado aos concretos e neo-concretos) – relacionavam-se a um grupo ou tendência que identificavam e, a partir disso, procuravam impor o mesmo no campo institucional e no mercado. Com o crescimento de número de

¹²⁷ BOURDIEU, 1996: 197.

¹²⁸ MOULIN apud BUENO, 1999: 145 (MOULIN, Raymonde. **Le marché de la peinture en France**. Paris: Minuit, 1967)

produtores, o aprofundamento da desterritorialização nas artes e da segmentação da linguagem, houve uma extinção gradativa dos movimentos como regra de revelação de novas expressões. Assim, o sistema marchand-crítico instalou-se como principal instrumento de consagração e revelação dos novos artistas, que emergiam agrupados e identificados por rótulos, como por exemplo, concretos e neo-concretos, difundidos pelos agentes de mercado¹²⁹.

Diva Benevides Pinho crê que “tanto quanto os *marchands*, os *críticos* e *jornalistas de arte* podem influir no aumento ou na diminuição dos preços de obras de arte através de conselhos e manifestações de sua opinião”¹³⁰. Há o caso de serem lidos em leilões os currículos dos artistas, constantes nos dicionários de arte. Neles há, muitas vezes, a crítica a respeito de uma ou mais obras daquele artista. Se o crítico é renomado, maior legitimidade confere àquela obra.

Juan Acha aponta as cinco tarefas da crítica de arte, que deveriam estar contidas no texto crítico. São elas: 1) analisar os aspectos produtivos e estruturais, de distribuição e consumo de novas obras; 2) difundir os conhecimentos científicos-artísticos produzidos fora do país; 3) detectar as forças sociais e culturais precoces, para mudar, de acordo com elas, as estratégias da crítica; 4) promover a pluralidade das tendências artísticas de âmbito local; 5) fazer da crítica de arte uma produtora de teorias e de conhecimentos acerca da realidade artística e estética dos países¹³¹.

Tom Wolfe escreve sobre a dependência da arte moderna aos textos explicativos sobre ela. A “*Arte Moderna tornou-se inteiramente literária: as pinturas e outras obras só existem para ilustrar o texto*”¹³² (texto grifado pelo

¹²⁹ BUENO, op. cit.: 153.

¹³⁰ Op. cit.: 69.

¹³¹ 1988: 271.

¹³² WOLFE, 1987: 8.

autor). O público realmente não desempenha qualquer processo na descoberta do artista; não existe a chamada aceitação de público. Há a necessidade de se explicar/interpretar aquilo que o artista quis dizer nesse ponto "...o crítico encara sua função como nobre: é o interlocutor privilegiado do artista, o intermediário entre a obra e o público"¹³³.

1.5 Organizando uma classificação

Existem mais de um tipo de leilão de arte; muitos deles vendem antigüidades e tapetes também. No Rio Grande do Sul, como veremos adiante, já aconteceram leilões exclusivamente de arte – uma característica marcante da década de 70 – mas hoje os mais comuns são os de "Artes e Antigüidades".

A seguir apresentamos uma classificação dos leilões hoje identificados em Porto Alegre¹³⁴.

a) Quanto aos fins:

a.1) Lucrativos/Judiciais.

a.2) Leilão de Arte com renda revertida para atividades benemerentes – é uma atividade que envolve a comunidade artística de forma mais direta. A partir da solicitação de uma entidade benemerente, como, por exemplo, a Liga Feminina de Combate ao Câncer (LFCC), artistas doam suas obras para serem apregoadas. A renda é revertida então para a

¹³³ PINHO, op. cit.: 70.

¹³⁴ A partir da análise dos catálogos dos leilões acontecidos no ano de 1999.

entidade. Normalmente, a comissão do leiloeiro e do marchand é doada para a mesma causa. Por exemplo, moças concorrentes a “Glamour Girl” – Baile Benemerente que escolhe a jovem que irá participar como símbolo da entidade (LFCC) durante um ano – cooperam na atividade, fazendo a apresentação das peças durante o leilão. Outro exemplo é o leilão organizado pela Primeira-dama do Estado, em prol da Campanha do Agasalho. No ano de 1999, durante um dia de *workshop* na Casa de Cultura Mário Quintana, mais de cinquenta artistas participaram da atividade de realização de obras que foram doadas para o pregão. No ano de 2000, novamente o evento se repetiu. Uma das razões, apontadas por Smith, para os leilões de arte benemerentes serem tão freqüentes é que são capazes de chamar a comunidade para o evento, embora normalmente as peças oferecidas sejam de pouco valor. A função do leiloeiro é puxar os lances para além dos valores intencionados pelos compradores¹³⁵. As relações interpessoais dos organizadores valeriam mais que o valor dos itens apregoados em si. Nestes leilões, a pergunta não é quanto vale tal item, mas quanto cada pessoa poderia ser influenciada a pagar por ele¹³⁶.

b) Quanto ao tipo de obra:

¹³⁵ 1990: 77-78.

¹³⁶ *Ibidem*: 90.

- b.1) Leilão de Artes e Antigüidades – é o tipo de leilão em que são vendidos, como o nome diz, objetos de arte e antigüidades. Arte compreendida como manifestação artística dos mais diferentes estilos (por exemplo, estilo contemporâneo ou *Art Déco*), gêneros artísticos (escultura, gravura, pintura, desenho, aquarela, fotografia, objetos), e épocas, de artistas consagrados e não consagrados, vivos ou mortos. A palavra “arte” aparece imbricada (no sentido de sobreposição de significados) no conceito antigüidade, abrangendo também porcelanas, cristais, objetos utilitários e curiosidades. Porcelanas de Sèvres, metais WMF, cristais São Luís, embora representem objetos utilitários, graças à sua origem, marca, qualidade ou raridade podem ser classificados de antigos e/ou artísticos.
- b.2) Leilão de Espólios ou Residencial – ocorre quando um particular, por motivos diversos, vende parte ou todo o acervo pertencente a uma casa ou apartamento. Esse acervo pode ser constituído de obras de arte – pinturas, gravuras, esculturas, ...; tapetes orientais e suas réplicas; objetos de adorno, luminárias, cristais, prataria e até de objetos de uso doméstico diário, como pratos, talheres, panelas, garrafas, toalhas e roupa de cama, entre outros.
- b.3) Leilão de Liquidação de Acervo e de Desativação de um empreendimento – liquidação de acervo e desativação são

formas de encerrar as atividades de um estabelecimento comercial; nessas ocasiões, são leiloadas suas últimas mercadorias – normalmente, por preços abaixo dos que vinham sendo praticados.

b.4) Leilão de Peças Náuticas – traz catalogadas peças relativas às atividades náuticas. Acontecem preferencialmente em clubes de esportes náuticos, como o Veleiros do Sul e o Jangadeiros (em Porto Alegre). Peças como bússolas, lanternas, âncoras, sinos de navios são comercializados ao lado de pinturas ou gravuras com motivos náuticos e marinas¹³⁷.

c) Quanto aos locais aonde se realizam:

c.1) casas de leilão;

c.2) galerias;

c.3) sociedades;

c.4) hotéis;

c.5) shoppings center;

¹³⁷ Artistas podem realizar trabalhos especialmente para o leilão, como o caso do pintor Eduardo Vieira da Cunha, que pintou uma tela para o Leilão Náutico ocorrido dia 02 de setembro de 1999, no Clube Jangadeiros.

- c.6) leilões realizados durante eventos – aproveita-se a oportunidade de um evento de decoração ou de antigüidades, como feiras e mostras, para realizar sucessivos leilões ou, durante uma noite, proporciona-se um grande leilão para a venda de objetos que compõem a mostra ou feira. Um exemplo, que faz parte deste estudo, é o leilão ocorrido na 1ª Mostra de Antigüidades do Espaço ULBRA;
- c.7) depósitos.
- d) Quanto à forma dos lances:
- d.1) tradicional – presença física;
- d.2) de parede – lances prévios;
- d.3) novas mídias, via internet/telefone – a década de 90 chegou trazendo inovações tecnológicas para o mercado de arte. As novas mídias: “meios que surgem ou são reformulados a partir do desenvolvimento e da disseminação das novas tecnologias da comunicação”¹³⁸ – mais especificamente a TV a cabo e a internet – passam a fazer parte das transações comerciais em arte. Para esta atividade, a grande diferenciação entre os meios tradicionais e as novas mídias se dá pelo sistema de comunicação ser de duas vias. Para

¹³⁸ MIELNICZUK, 1998: 49.

Mielniczuk, com a exceção do telefone, que no uso corriqueiro contempla a participação de duas pessoas, os meios tradicionais como a televisão e o jornal impresso possuem uma estrutura estelar, isto é, onde uma única fonte emissora difunde uma mesma mensagem para um público heterogêneo e disperso geograficamente. Quando se fala em novas mídias, pensa-se na possibilidade de transmissão bidirecional de dados somada à tecnologia digital, alta capacidade e velocidade de transmissão de dados. Não se pensa mais numa estrutura centralizada, mas em rede – onde os diversos pontos conectados possuem a capacidade tanto de receber, quanto de transmitir informações. A internet seria um exemplo dessa situação. Um conceito importante de se ter em mente, quando trabalhamos com novas mídias, é a questão da interatividade. O diálogo presencial na comunicação, é uma forma de interação. Mesmo na situação dos meios tradicionais de comunicação, podem ocorrer formas e níveis diferenciados de interação, porém, não através da utilização do próprio meio em que a mensagem é difundida.

Tanto no caso da TV a Cabo, como no da internet, esses recursos não estão sendo utilizados pelos leiloeiros de arte como novas mídias. O que há é uma apropriação do meio e uma transposição dos leilões tradicionais – aqueles em que leiloeiro e público ficam *vis-a-vis* – para a TV ou *sites*.

Na TV a Cabo algumas vendas são feitas pelo sistema de preço fixo, outras através de leilões – o cliente que, por telefone, der o maior lance, arremata o

bem. Marchands e leiloeiros, representado estabelecimentos comerciais do centro do país – como os da loja Mercado Persa – e do próprio Rio Grande do Sul – Galeria Bublitz Decaedro –, oferecem desde tapetes orientais a quadros de artistas brasileiros e rio-grandenses. Os leilões geralmente ocorrem aos sábados e são transmitidos durante três ou quatro horas pela TV a Cabo e pelos canais de UHF, como o Canal 2 – TV Guaíba. Os pagamentos são efetuados através de cheque ou cartão de crédito e as entregas são realizadas via transportadora, na casa do cliente. Um dos marchands do mercado gaúcho, Nicolas Bublitz, da Bublitz Decaedro, confessou-se entusiasmado com essa nova forma de pregão, cuja clientela provém de toda a grande Porto Alegre, e que apresenta boas vendas na área de cristais e porcelanas chinesas¹³⁹.

Outra característica da década de 90 são os leilões *on-line*, ou seja, via internet. Tal é o número de empresas que semanalmente passam a oferecer esse serviço, que a livraria virtual Amazon.com entrou na corrida e já se associou aos *sites* do segmento – como o LiveBid (<http://www.livebid.com/>). Até mesmo empresas tradicionais do mercado de leilões como a Christies (<http://www.christies.com/>) e a Sotheby's (<http://www.sothebys.com/>) já têm seu *website*, esta última, apresentando obras de arte oferecidas por cerca de 2,7 mil marchands ao redor do globo. Apesar do luxo de *sites* como o da Sotheby's, os leilões virtuais tiveram início com a compra e venda de objetos baratos e de segunda mão, tornando-se, a comercialização deste tipo de produtos, ponto forte nessa mídia¹⁴⁰. O comércio eletrônico é cada vez mais impulsionado, sendo possível encontrar nele de raridades a objetos inúteis, de pechinchas a preços absurdos.

O precursor da atual febre de vendas pela Internet foi o *site* eBay (<http://www.ebay.com/>), que, funcionando desde 1995, vende de tudo, novo ou usado, exceto armas de fogo. Para quem quiser pesquisar na página, é possível

¹³⁹ Em conversa mantida durante o pregão do dia 17 maio 1999, em Porto Alegre.

procurar por produtos em diversas categorias, ou por palavras, ou, ainda, verificar quais são os leilões que estão prestes a serem encerrados. A eBay fez uma aliança com a maior casa leiloeira de arte de São Francisco, a Butterfield & Butterfield. Para participar de um leilão, basta escolher um produto e dar um lance – que é gratuito.

Outro *site* dedicado ao assunto é o R. Koehler Collectibles Leilões On-Line (<http://www.rkoehler.com/>). Este é um endereço interessante para colecionadores de selos, moedas, postais, latas, gibis e revistas. Cada produto vem com uma ficha que informa o dia e hora do encerramento, o número de lances, o maior valor oferecido, além de outros dados.

Um dos mais conhecidos sistema de buscas da rede, o Yahoo!, também possui uma seção dedicada aos leilões (<http://auctions.yahoo.com/>). A diferença do serviço prestado por este *site* é que ele oferece equipamentos esportivos, objetos para bebês e até leilão de serviços, como por exemplo, de reforma de casa. O mesmo endereço oferece, para colecionadores, selos antigos e moedas raras.

No Brasil, temos o eBazar, associado ao Arremate.com (<http://www.arremate.com/>), onde estão disponíveis as categorias "Arte e Antigüidades" e "Colecionáveis". E, entre outros *sites* que oferecem leilões on-line estão o TeleLance (<http://www.telelance.com.br/>) e a Casa dos Leilões – Sérgio Lemos Torres (<http://www.lemostorresleiloes.lcl.br/>) – um leiloeiro do Paraná.

O TeleLance já tinha uma versão por telefone quando migrou para a internet; o *site* está na rede desde meados de março de 1999. "O Seu Bazar Eletrônico", assim se anuncia o eBazar; como o nome já diz, é um lugar de negociações no qual as pessoas compram uma infinidade de produtos, que

¹⁴⁰ OFERTAS E RARIDADES..., 25 abr. 1999: capa; 8.

podem ir de brinquedos a imóveis. O usuário também pode colocar produtos em leilão, pagando uma taxa e, depois de fechado o negócio, repassa 2% do valor recebido ao *site*. Os interessados em adquirir também devem se inscrever. Já A Casa dos Leilões – Sérgio Lemos Torres, do Paraná, oferece pinturas, tapetes e objetos de adorno, seus principais produtos – foi através dela que os leilões de arte chegaram à internet brasileira.

Outro *site* dedicado ao assunto chama-se Valeu (<http://www.valeu.com.br/>), onde a novidade é o lance reverso: quem quer comprar diz o produto e o valor que deseja pagar por ele, e ele é buscado pelos coordenadores da página. O Lokau.com (<http://www.lokau.com.br/>), além das categorias de “Artes”, “Antigüidades” e “Colecionáveis” apresenta o “Leilão Social”, onde celebridades colocam à venda objetos pessoais, com renda revertida para instituições de caridade. Entre outras peças já leiloadas estão um véu da Feiticeira, dançarina de um programa da Rede Bandeirantes, e uma camisa da Seleção Brasileira de Futebol autografada por Ronaldinho. Outro serviço apresentado pela página é o de “Grandes Galerias”, onde é possível encontrar o trabalho de artistas brasileiros “com garantia e autenticidade”.

e) Quanto ao público¹⁴¹:

e.1) Leilão de classe alta/classe média alta – caracteriza-se pela localização nobre do local do evento, pela excelente e formal apresentação do marchand e leiloeiro, assim como de seus ajudantes, devidamente uniformizados; é cuidadoso o serviço de buffet, incluídos aí bebidas de boas marcas e salgadinhos apetitosos. Normalmente circula pela sala um fotógrafo,

¹⁴¹ Observações feitas a partir da presença e gravação dos leilões realizados no ano de 1999, em Porto Alegre.

encarregado de marcar as presenças VIPS, para coluna social de veículos de comunicação da cidade, onde já há alguns dias é anunciado o evento e onde serão registradas as presenças. Em alguns casos, há a transmissão via TV a cabo do evento. São destacados da platéia, ao longo do pregão, compradores tradicionais, chamados pelo nome, para os quais se oferece as peças em pregão antes da última batida do martelo. Ocorrem lances via telefone celular e por compradores não presentes, mas que deixaram registrados lances prévios durante os dias da exposição. Dificilmente ocorrem distrações, como, por exemplo, tiradas espirituosas sobre as peças. Dentre as obras oferecidas encontram-se óleos, desenhos, gravuras e esculturas de artistas reconhecidos ou em ascensão no mercado; as melhores marcas de louças, cristais e pratarias; tapetes dos melhores tipos e procedências; réplicas e móveis de estilo – preferencialmente franceses e ingleses.

- e.2. Leilão de classe média/média baixa/intermediários de arte – localizado em zona residencial de classe média/média baixa, onde o leiloeiro aparece informalmente trajado, assim como seus ajudantes; o serviço de buffet se resume a bebidas de baixa qualidade ou de procedência duvidosa, muitas vezes tendo o público que adquiri-las através de alguém determinado para esse fim. Por vezes, é servido algum tipo de petisco, patrocinado por um comerciante do bairro. O

local é modesto, os assentos de plástico, que logo são tomados, obrigando muitos compradores a ficarem de pé durante todo o pregão. Dentre as obras oferecidas encontram-se óleos, desenhos, gravuras e esculturas de artistas reconhecidos ou em ascensão no mercado, obras de artistas estrangeiros pouco conhecidos e, algumas vezes, sem assinatura; peças de boas marcas de louças, cristais e pratarias; tapetes de todos os tipos e procedências; incluem-se também objetos curiosos, artesanato, vestuário e peças para brechó, toalhas, mantas/cobertores, móveis baratos, réplicas e falsificações. A cobertura da imprensa se dá na seção de arquitetura do jornal, divulgando o estabelecimento (geralmente antiquário) que deu origem ao evento.

2 CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO DE ARTE MODERNO: VISUALIZANDO O CENÁRIO

O campo moderno internacional de arte passa a se consolidar entre o pós-guerra e a década de 50, constituindo-se fenômeno da ação integrada entre os intermediários intelectuais (críticos, historiadores e conservadores de museus), das instituições e do mercado. As instituições, controladas por críticos e historiadores, forneceram legitimidade à arte moderna em âmbito internacional. As galerias e as grandes casas de leilão – Sotheby’s, Christie’s e Druot -, por intermédio de colecionadores, transformaram em capital econômico o capital cultural acumulado pela produção artística.

O aparecimento do mercado de arte moderno acontece no Século XIX; com a instituição da anomia do gosto, aquele passa a ser determinado pelos *connaisseurs* e a mídia, e sua confluência produz a grande arte e o artista do mundo contemporâneo.

Em 1908, as casas de leilões – Druot, de Paris, Sotheby’s e a Christie’s, em Londres, e a Park-Bernet, em Nova Iorque – criadas para vender espólios, foram atraídas pelas altas somas em jogo na compra e venda de arte, uma vez que as obras antigas estavam rareando e aumentando de valor. Após a Segunda

Guerra, o mercado de leilões se ampliou – quando algumas coleções foram à venda. Adotando uma operação distinta das galerias privadas, cercavam-se de publicidade e estavam abertas a todos que tivessem poder aquisitivo, pois tratava-se do comércio de alto luxo, construído em torno de raridades e com atuação pouco significativa na área de artistas vivos.

...o mercado privado de *old masters* era um exercício de iniciados, efetivado em clima de mistério. As obras importantes não ficavam expostas na vitrines, pois a exposição prévia poderia desvalorizá-las na ocasião da venda. O preço das transações, mantido em sigilo, oscilava muito. Uma obra tinha vários preços, dependendo do comprador. As grandes coleções valorizavam o trabalho e aumentavam o prestígio do marchand, portanto, compensava abrir mão de uma parcela do lucro. Os conservadores de museus pagavam preços inferiores aos pagos aos particulares. Os mesmos critérios e a mesma atmosfera seletiva e sigilosa prevalecia no mercado dos precursores e de arte moderna. No âmbito dos artistas vivos, a transação mantinha secreta a identidade do cliente a fim de garantir a intermediação do marchand¹⁴².

Grandes vendas em leilão fizeram ascender os impressionistas e os pós-impressionistas e consolidaram internacionalmente a expansão do mercado de arte em 1957. Nesse ano, aconteceram quatro leilões históricos. O primeiro foi em Paris, apregoando uma importante coleção de pós-impressionistas. Os grandes compradores foram os armadores gregos, que buscavam legitimidade cultural e social para suas fortunas, fazendo aquisições espetaculares de obras de arte, cujo impacto tinha como responsável as cifras milionárias que envolviam. O segundo aconteceu na Sotheby's de Londres, com a venda da coleção Weinberg – entre as obras, dez Van Goghs utilizados num filme de Vicent Minelli, sobre a vida do pintor. O leiloeiro chefe da casa contratou a agência J.W. Thompson para criar uma campanha publicitária especial. Foi utilizado uma filme, na divulgação do leilão, onde a jovem Rainha da Inglaterra visitava a exposição. O terceiro leilão, na Park-Bernet de Nova Iorque, em torno da coleção de Goldschmidt, as obras predominantes eram de Matisse e Monet.

¹⁴² BUENO, 1999: 166.

Famílias tradicionais e milionárias prestigiaram o evento, onde dezessete, dos 24 artistas em leilão, superaram os patamares de preços estabelecidos para suas obras. As sessenta e cinco pinturas vendidas atingiram 15,25 milhões de dólares atuais, cifra jamais alcançada por uma venda pública de pinturas. E no quarto leilão, Erwin Goldschmidt, impulsionado pelo sucesso das transações anteriores, levou a leilão, na Sotheby's, em Londres, sete grandes pinturas impressionistas. Embora tenha recebido a oferta de 12,86 milhões de dólares atuais pelo lote, Goldschmidt, aconselhado pelo leiloeiro Peter Wilson, recusou a oferta. O catálogo reproduzia as obras em cores, o que foi feito pela primeira vez. A venda, televisionada, rendeu 16,7 milhões de dólares atuais, marcando, ao final do ano de 1957, outro recorde na história dos leilões de arte.

Para Maria Lúcia Bueno, as casas de leilões "tornaram-se as principais arenas do mercado de arte. Os preços fixados publicamente transformavam as obras vendidas em mercadoria-dinheiro que, no cenário econômico internacional, funcionavam como equivalentes econômicos universais"¹⁴³. Houve maior credibilidade no mercado e ampliou-se o número de investidores. As casas de leilões tinham condições de vender a curto prazo e com segurança as grandes coleções. Os interessados podiam recorrer a esse serviço e permanecer no anonimato. Sotheby's, a Park-Bernet e a Christie's tinham a seu serviço vários tipos de *experts*, como curadores e restauradores, a fim de garantir a autenticidade das obras – uma vez que, à medida que aumentava o mercado de arte, crescia o número de falsificações. Em 1964, as companhias inglesas passam a dominar o mercado, com a compra da Park-Bernet de Nova Iorque pela Sotheby's de Londres.

A Sotheby's Park-Bernet, a partir de 1979, passa a realizar dois leilões anuais de arte latino-americana, sendo pioneira nessa área, e seu interesse em

¹⁴³ Ibidem: 168.

relação ao Brasil amplia-se¹⁴⁴. Com isso, artistas brasileiros são comercializados no mercado internacional. Em 1983, a Sotheby's contava com um representante no Rio de Janeiro e outro em São Paulo. Em novembro daquele ano, estava programado mais um leilão de arte latino-americana em Nova Iorque, quando seriam leiloados 29 desenhos e aquarelas de Di Cavalcanti. No entanto, na temporada 1981-82, a casa leiloeira apresentou déficit – pela primeira vez em 200 anos de existência – e culpou-se a recessão pela queda nas vendas, demonstrando que o mercado de arte internacional é influenciado pelas agruras econômicas globalizantes. Mas, de janeiro de 1983 em diante, a Sotheby's teve o período de maior sucesso de vendas dos últimos anos, com a disputa de milionários norte-americanos pelos itens mais valorizados. Neste mesmo ano, foi anunciada sua compra por um desses milionários americanos, considerado um dos homens mais ricos do país, Alfred Taubman.

2.1 A formação e a consolidação do Sistema das Artes no Brasil

O mercado de arte no Brasil e, mais especificamente, no Rio Grande do Sul, passa a se autonomizar a partir da década de 60, quando se faz notar de maneira consistente a emergência do conjunto de instituições específicas que dão condições de funcionamento à economia de bens culturais. Como veremos adiante, mudanças significativas no campo cultural vão determinar essa estruturação. Pierre Bourdieu nos fala das condições necessárias para a emergência de um mercado de arte autônomo, que se dá com a instituição de locais de exposição e consagração (galerias, museus, salões), de reprodução dos produtores e consumidores de arte (escolas de belas-artes) e de agentes especializados (marchands, comerciantes, leiloeiros, críticos, colecionadores)¹⁴⁵.

¹⁴⁴ MAYER, 5 out. 1983.

¹⁴⁵ 1998: 289.

Nesse processo de autonomização, é possível visualizarmos o surgimento dos Leilões de Artes e Antigüidades de maneira sistemática, sendo mais uma forma de circulação de bens simbólicos.

Ao pensarmos nos leilões de obras de arte dentro de um campo autônomo, num determinado momento histórico, adotamos o conceito de "sistema das artes", como:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda a sociedade ao longo de determinado período¹⁴⁶.

Nele trabalha-se com a produção artística em um contexto de relações próprias e integradas dentro de um processo histórico global da sociedade em que está inserida, por isso, mais amplo e complexo do que o conceito de campo cultural¹⁴⁷.

O mercado de arte rio-grandense inicia-se na década de 60, tem grande fomento nos anos 70 e consolida-se nos 80. Os leilões de arte tornam-se mais sistemáticos e consolidam-se como nova prática de vendas no comércio riograndense nas décadas de 70 e 80. Segundo Renato Ortiz, as décadas de 60 e 70 definem-se pela consolidação do mercado de bens culturais no centro do país – Rio de Janeiro e São Paulo¹⁴⁸. Para o autor, após o golpe de 1964, o Estado se organiza em direção à internacionalização do capital – o que, em termos culturais, significaria o fortalecimento do parque industrial cultural e a formação de um mercado de bens culturais. É nesse período que ocorre uma expansão da produção, circulação, distribuição e do consumo de mercadorias culturais; "é nessa fase que se consolidam os conglomerados dos meios de

¹⁴⁶ BULHÕES, 1995: 114.

¹⁴⁷ Para Marilene Pieta, "campo cultural" é conceituado antropologicamente como o espaço das relações entre os grupos e segmentos sociais determinados (apud BULHÕES, 1995: 48).

comunicação e da cultura popular de massa¹⁴⁹ com o aumento do mercado fonográfico, editorial e do filme. O governo federal exerce, nas décadas de 60 e 70, um importante papel no fomento do campo cultural, enquanto financiador e investidor em setores da cultura nos quais o lucro não era imediato, com, por exemplo, a criação da EMBRAFILME (1969) e da FUNARTE (1975). Ortiz entende que a problemática cultural deve levar em conta um movimento mais amplo da sociedade e perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção cultural¹⁵⁰.

Os meios de comunicação de massa têm grande importância para a divulgação das artes plásticas para o grande público nas décadas de 60 e 70, reforçando seu elitismo como símbolo de distinção social¹⁵¹ – as matérias dedicadas à arte tinham um lugar próprio dentro das páginas de cultura, o que já as colocava em um espaço privilegiado em termos de valor cultural. Geralmente referenciavam a presença de personalidades nos eventos e as cifras astronômicas que certas obras alcançavam, quando de sua comercialização. Estabelecia-se, na maior parte das vezes, uma relação entre artes plásticas e erudição, sofisticação e bom gosto.

A formação de um meio de arte passa a se consolidar no Rio e São Paulo a partir da década de 60. Segundo Paulo Venâncio Filho, é a partir dos anos 70 que as transações entre produtor e consumidor de arte passam a ser medidas pelo mercado¹⁵². Então, podemos perceber que o mercado de arte, no centro do país, se estabelece mais cedo, nos anos 60 e 70.

¹⁴⁸ ORTIZ, 1995: 113.

¹⁴⁹ Ibidem: 121.

¹⁵⁰ Ib.: 147.

¹⁵¹ BULHÕES, dez. 1992: 34.

¹⁵² BRITO, 1980: 23.

Artistas porto-alegrenses, preocupados com essa situação e interessados em aumentar o mercado de arte, promoveram, no ano de 1969, a “Arte em Liquidação”, junto à Leopoldina Galeria de Arte, com o intuito de propiciar um contato direto com o público que já existia e com o novo, o público que estava se formando. Segundo o grupo que promoveu a iniciativa, acreditavam que o homem estava entorpecido pelos meios de comunicação, pela publicidade – estava massificado. Queriam um homem que reagisse diante da obra de arte, um homem que participasse. Para isso, o público deveria adquirir obras de arte. Não deveria apenas levá-la na consciência, mas para casa¹⁵³. A participação almejada pelos artistas, naquele momento, era mais voltada para o consumo do que para a interação/participação física com as obras.

Segundo Venâncio Filho, na atuação inicial do mercado de arte foram utilizados artifícios capazes de atrair o capital da maneira mais rápida possível – essa “Liquidação” é um exemplo disso. E, assim, o objeto artístico não só transformaria a consciência do homem diante da massificação, mas passaria a ser fonte de investimentos.

Outro artifício utilizado foram os leilões, “onde a alta dos preços era constantemente ativada”¹⁵⁴. Para Maria Amélia Bulhões Garcia, as obras e eventos artísticos não agem de forma autônoma: estão imbricados nas relações econômicas, sociais, políticas e culturais dos meios em que se encontram, ou seja, com o processo histórico do qual participam de maneira específica e a partir do qual se transformam. Em sua pesquisa sobre artes plásticas¹⁵⁵, a autora evidenciou que, nos anos 60, com a radicalização dos movimentos sociais, e as implicações políticas existentes em todas as áreas culturais, houve a

¹⁵³ ELES QUEREM..., 1969: 48.

¹⁵⁴ 1980: 23.

¹⁵⁵ 1990: 2-3.

atuação de alguns setores das artes plásticas nas lutas pela democratização no país.

Nos anos 70, com a consolidação da modernização, através de um regime político autoritário e da expansão da indústria cultural e das artes plásticas, sem perder esta última o elitismo, ambas passaram a ocupar um maior espaço no cenário cultural, servindo à legitimação do modelo desenvolvimentista implantado no Brasil. A arte, em muitos casos, foi usada na legitimação da hegemonia dos segmentos da classe dominante que assumiram o poder. Para essa legitimação da distinção de determinados grupos sociais, foram usadas algumas estratégias. Dentre elas, para reforçar a separação da "arte" da "não-arte", desarticulou-se as iniciativas democratizantes, tais como feiras e outras propostas do gênero. Houve o favorecimento de uma experimentação intelectualizada e hermética, tendência esta internacional, de difícil apropriação pelo público em geral.

Por outro lado, o Estado incentivou iniciativas como salões de arte e, pela "transferência e concentração de renda"¹⁵⁶, abriu novas possibilidades de consumo de bens de luxo. O investimento em artes plásticas, como forma de legitimação e *status* econômico, tornou-se um padrão de elite. Sob um novo modelo econômico e uma pressão rígida da censura, o mercado de artes alcançou um desenvolvimento significativo. Embora a proposta dos anos 60 tenha sido a ampliação do mercado consumidor, o que sucedeu nos 70 foi um mercado restrito e elitizante.

¹⁵⁶ BULHÕES, dez. 1992: 39.

2.2 A formação e consolidação do Sistema das Artes no Rio Grande do Sul: o caso de Porto Alegre

As artes plásticas no Rio Grande do Sul, até a década de 1940, encontravam-se vinculadas à idéia da representação ao modelo visível e da valorização das hierarquias dos gêneros artísticos, baseadas na retórica do “bem-feito” – em termos técnicos e/ou artesanais. Portanto, permanecia o dogma da representação mimética e o preciosismo/virtuosismo artesanal enquanto aval do talento do artista. A habilidade técnica era o indicador de hierarquias entre os artistas, junto a vários setores da sociedade¹⁵⁷. Segundo Maria Lúcia Kern, “o modernismo no Rio Grande do Sul emerge no final dos anos 40 e início dos anos 50, em meio ao conflito entre internacionalismo, nacionalismo e regionalismo – fenômeno que irá permear a produção plástica local, imprimindo peculiaridades próprias”¹⁵⁸. Embora o modernismo seja tardio, em relação ao eixo Rio-São Paulo, este estava presente na preocupação dos intelectuais e artistas gaúchos. A defasagem no processo de modernização da pintura se explica, segundo Kern, em parte graças à resistência imposta pelos intelectuais defensores do regionalismo, nos anos 20, e por aqueles partidários de distintas vertentes nacionalistas, durante o Estado Novo.

A incorporação das problemáticas levantadas pelas vanguardas artísticas do início do século ocorre com uma geração de artistas que se opunha ao modelo acadêmico vigente e aos valores estéticos por ele difundido. Assim, artistas como Iberê Camargo, Carlos Scliar, Vasco Prado, Francisco Stockinger e Danúbio Gonçalves fundamentaram sua formação em estudos no exterior, freqüentando ateliês e cursos com mestres europeus.

¹⁵⁷ CARVALHO, 1994: 43.

¹⁵⁸ 1992: 46.

2.2.1 Os anos 60: estruturação do Sistema das Artes

Os anos 60 trazem a consolidação da “concepção moderna” de arte no Rio Grande do Sul e, em meados da década, inicia-se a organização de um mercado de artes. No final da década de 60 e início dos anos 70, esse mercado, em Porto Alegre, começa a apresentar uma estruturação até então inexistente. Transformações sociais se fazem acompanhar de mudanças também no campo artístico. A partir daí é que se consolida, por exemplo, a instituição de galerias de arte e, pelo menos, a realização de três leilões de obras de arte.

Ao longo de sua história, Porto Alegre contou com alguns exemplos de locais de venda de objetos artísticos e obras de arte. O primeiro era um bazar que se chamava Ao Preço Fixo, localizando-se na rua dos Andradas, a partir de 1893. Os trabalhos que eram colocados à venda passavam por uma prévia apreciação do crítico de arte Olinto de Oliveira¹⁵⁹. Considerada a primeira galeria de artes plásticas de Porto Alegre, destinava-se a expor peças de pintura e escultura¹⁶⁰.

Outro local de exposição era a Casa Jamardo, que cedia espaço “sem nada cobrar dos artistas que ali expunham suas obras”, durante a segunda década do século vinte, de acordo com relato de Athos Damasceno¹⁶¹. Dentre seus freqüentadores e expositores, estavam Libindo Ferraz, Afonso Silva e Fernando Corona.

O Stúdio Os 2 era uma mescla de casa de molduras e galeria de arte¹⁶². Funcionou em Porto Alegre nas décadas de 30 e 40, na rua da Praia, nos

¹⁵⁹ KRAWCZYK, 1997: 234.

Olinto de Oliveira foi um dos fundadores do Instituto Musical Porto-alegrense e, em 1897, do Club Haydn, visando a criação de um conservatório de música. Foi eleito, em 1908, o primeiro presidente do Instituto de Belas Artes, permanecendo na organização e administração da escola até os fins de 1919 (DO PASSADO..., 1983: 15).

¹⁶⁰ DO PASSADO..., 1983: 15.

¹⁶¹ Apud ROSA, 1997: 93.

¹⁶² KRAWCZYK, op. cit.: 251.

arredores da Igreja do Rosário, comandada por Pereira e Wickert. Editava postais artísticos e fotos. Trouxe para o Rio Grande do Sul o gravador Hans Steiner, austríaco antes radicado no Rio de Janeiro. Álvaro Pereira, um dos sócios, tornou-se, nas décadas seguintes, o mais famoso emoldurador do Estado. Em 1944, realizou individual de pinturas e desenhos de Iberê Camargo, ex-aluno de Guignard na época.

Durante oito anos (1947- 1954), a Galeria de Arte do Correio do Povo, foi o espaço animado pelo jornalista Osvaldo Goidanich, no Salão Nobre da Companhia Jornalística Caldas Júnior¹⁶³, na rua da Praia. Nela houve a exposição de obras de modernistas¹⁶⁴.

Inaugurada em 1954, e destinada aos artistas mais tradicionais¹⁶⁵, a Galeria de Arte da Casa das Molduras, durante muitas décadas, foi a galeria profissional da cidade de Porto Alegre. Abrigou todo o fazer artístico da cidade durante os anos 40, 50 e 60. A molduraria era principal atividade¹⁶⁶. A partir de 1966, passa a se denominar Galeria Pancetti.

Como vimos, muitas galerias, até a metade do século, prestavam-se ao serviços de molduras e vendas de obras de arte. Um dos locais que antecedeu os primeiros espaços profissionais de arte, no estado¹⁶⁷, foi a galeria Carraro, que existiu no Hotel de mesmo nome até os anos 60. Dedicava-se à comercialização de artistas acadêmicos, sendo a principal difusora da obra de Pedro Weingärtner.

¹⁶³ Ibidem: 109.

¹⁶⁴ DO PASSADO..., 1983: 35.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ ROSA, op. cit.: 93.

¹⁶⁷ Ibidem: 92.

Um dos fatos que vem a iniciar a caminhada pela busca da formação e consolidação do mercado de arte no estado é que, em 1954, ao ser criada a Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, previu-se a criação de um museu de arte e, em 1955, é realizada a primeira mostra do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – a Exposição de Arte Brasileira Contemporânea – que reuniu 33 pintores de várias tendências e de vários centros do país¹⁶⁸.

O Museu esteve, de 1957 a 1973, no *foyer* do Theatro São Pedro, onde é inaugurado oficialmente com uma exposição de Pedro Weingärtner. De 1973 a 1978, o MARGS ocupa dois andares de um prédio na avenida Salgado Filho. Em 26 de outubro de 1978, inaugura a sede própria, na Praça da Alfândega, no prédio da Delegacia Fiscal do Ministério da Fazenda, com a apresentação do seu acervo¹⁶⁹. Seu primeiro diretor (1954-1959) foi o pintor e professor do Instituto de Artes da UFRGS Ado Malagoli, fundador e organizador do museu. Presente até nossos dias, a instituição hoje leva seu nome – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Como indica Bourdieu¹⁷⁰, o museu é uma instância de consagração, destinada à divulgação e legitimação da produção – local, nacional e de tendências internacionais, que serão de extrema importância para criar um *habitus* no público de arte no Estado.

Então, ao chegarmos ao ano de 1960, Porto Alegre já tinha alguns locais de exposição privados – suas galerias – e os locais públicos; além do MARGS, a Galeria Municipal de Artes, ligada à prefeitura, e o Pavilhão de Exposições da Secretaria de Turismo (SETUR), também conhecido por Mataborrão, vinculado ao estado.

¹⁶⁸ DO PASSADO..., 1983: 40.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ 1998: 289.

Colaborando para o crescimento do mercado, outra instituição de ensino, além do Instituto de Belas Artes, é fundada na capital, em 1960: o Atelier Livre, vinculado à Prefeitura¹⁷¹. Segundo Carvalho, a criação do Atelier Livre “configura-se um posicionamento frente ao trabalho artístico que afirma o caráter subjetivo e de expressão individual aliado à ênfase no fazer, no domínio da técnica e da forma”¹⁷². No Atelier, Iberê Camargo reuniu um grupo de jovens com o intuito de desenvolver um trabalho livre em artes plásticas. Com o apoio de Estelita Cunha, responsável pela Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SMEC), realizou a primeira exposição do grupo, nos altos do abrigo da Praça XV, no Salão de Artes da Municipalidade, em 1961. A continuidade ao movimento ocorreu com a criação de vários cursos e, em 1962, o Atelier mudou-se para instalações mais amplas, nos altos do Mercado Público¹⁷³.

Por outro lado, pouco a pouco, espaços privados também passaram a promover as artes – é o caso da Galeria do Instituto Cultural Brasileiro Norte-americano (I.C.B.N.A.), que constituía-se um espaço cultural mantido pelo instituto de mesmo nome, de forte atuação nos anos 60 e 70. Tinha como perfil acolher os jovens da época.

Em 1960, novas galerias estavam para ser abertas, como a Galeria do Instituto de Belas Artes (I.B.A.), a Galeria Brilhante (com mostra permanente dos trabalhos do artista Francisco Brilhante), a Galeria de Arte da Aliança Francesa (reformada – tinha como finalidade revelar artistas iniciantes), Galerias Van Gogh, Lemac e Raul Fernandez¹⁷⁴.

¹⁷¹ Segundo Maria Lúcia Kern, no artigo **A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul**, o Atelier Livre da Prefeitura foi criado em 1960 (1992: 54), embora outras fontes indiquem os anos de 1961 e 1962 para sua fundação.

¹⁷² Op. cit.: 84.

¹⁷³ DO PASSADO..., 1983: 46.

¹⁷⁴ O PANORAMA..., 1º. jan. 1961: 12.

Uma rápida expansão no mercado se dá com a abertura de outros tantos espaços até 1965, que foram: Domus, Gobbi, Galeria da Associação Francisco Lisbôa, do Centro Evangélico, Cândido Portinari (do Instituto de Idiomas Yázigi), Espaço e Leopoldina. Nessa época, perfaziam um total de dezesseis locais de exibição de arte, em sua maioria localizados no centro de Porto Alegre – numa clara irradiação do Instituto de Belas Artes, na rua Senhor dos Passos: sendo um dos pólos do ensino da arte na capital, o Instituto de Belas Artes agregava ao seu redor inúmeras galerias e espaços de exposições. Porto Alegre começava a apresentar um mercado nascente de arte.

Um exemplo, que obteve êxito, na medida em que ofereceu trabalho profissional à comunidade¹⁷⁵, foi a Galeria Cândido Portinari, ou, apenas, Galeria Portinari, que recebeu orientação e foi dirigida pelo crítico de arte Carlos Scarinci, nos anos 60. Entre suas exposições, nomes de fora do estado, como Marcelo Grassmann e os nipo-brasileiros (em conjunto) Mabe, Fukushima, Wakabaiashi e Tomie Ohtake. Artistas locais também se fizeram presentes, como os expoentes Francisco Stockinger e Iberê Camargo.

Da mesma forma, a Espaço Galeria, atuante na década de 60, foi dirigida profissionalmente por arquitetos atuantes na cidade e praticou intercâmbio com argentinos e uruguaios¹⁷⁶. Foi pioneira na compra da produção completa dos artistas. O seu fechamento ocorreu devido à cassação política de seus integrantes¹⁷⁷, durante o governo militar. Em 1965, a Espaço sediou um leilão benemerente em prol do Hospital da Criança Santo Antônio.

Gilda Marinho, ao escrever sobre os relevos do ano de 1965, menciona a criação das galerias Portinari e Espaço, propiciando a apresentação dos “melhores artistas plásticos patrícios e estrangeiros”¹⁷⁸. Embora não mencionada no artigo

¹⁷⁵ ROSA, op.cit.: 328.

¹⁷⁶ Ibidem: 146.

¹⁷⁷ PIETA, op. cit.: 116.

¹⁷⁸ 28 dez. 1964: 24.

de Gilda Marinho, a Leopoldina Galeria teve representativa atuação no mercado de arte no fim da década e início dos 70. Sua primeira diretora foi a marchand Emília Schneider Marvão. A galeria alternava artistas gaúchos e nacionais, como Wega Nery, Oswald de Andrade Filho e Glauco Rodrigues, Francisco Ferreira, Bonatto e Magliani. Realizou a primeira liquidação de arte no Rio Grande do Sul em abril de 1969. A expansão apresentada pelo mercado trazia para os artistas a necessidade de habituar o público ao consumo de arte.

Estes últimos, são os três primeiros exemplos da busca de profissionalização no mercado de arte gaúcho, através das galerias que passam a atuar em Porto Alegre em boa parte da década de 60, algumas estendendo seu trabalho também à década de 70.

A partir de 1965, temos a Galeria Sete Povos, preocupada em promover individuais de artistas emergentes. Servindo de sede para os salões de Arte Universitária¹⁷⁹, também irá sediar um leilão, já para o fim da década.

A Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) atuou por vinte anos. Na opinião de Renato Rosa, foi o único espaço, na época, projetado com a finalidade de ser galeria de arte em Porto Alegre¹⁸⁰. Na primeira gestão da galeria, sob a direção de Cláudio Araújo, em abril de 1966, foi promovida exposição individual com Flávio de Carvalho. Além de Araújo, um dos seus primeiros diretores foi o escultor Francisco Stockinger, que, na sua gestão, expôs o gravador polonês Tadeuz Lapinski (1967) e organizou exposições coletivo-temáticas, como **O Artista e a Máquina**, com a presença de Maria Bonomi, Di Cavalcanti e Wesley Duke Lee, ou seja, trazendo grandes nomes nacionais à cidade. Nos anos 70, sob a direção de Renato Rosa, vieram profissionais do centro do país, como Alfredo Volpi, Emanuel Araújo, Octávio

¹⁷⁹ ROSA, op. cit.: 364.

¹⁸⁰ Ibidem: 199.

Araújo, Caulos, Rebolo, Farnese de Andrade, Antônio Maia, Carlos Bastos, Pietrina Checcacci, Zaragoza, Iaponi Araújo, Paulo Roberto Leal.

Outra maneira de percebermos o florescimento de um mercado de arte no Rio Grande do Sul é através das exposições acontecidas em Porto Alegre. É possível, também, analisá-lo através dos nomes dos expositores, da ocorrência das coletivas e individuais, dos salões e da própria origem dos artistas que aqui expunham. Em 1960, ocorreram mais de 90 mostras de arte¹⁸¹. Dentre elas, dois salões importantes: XII Salão da Associação Francisco Lisbôa e o VII Salão da Câmara Municipal.

Nos anos 40 e 50, quando o mercado ainda não havia se estruturado, os salões eram, junto com o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, canais legitimadores de arte por excelência. Mas, questiona-se, essa função seria eclipsada com a emergência do mercado de arte nos anos 60 e 70? A resposta a essa pergunta nos é dada por Flávio Krawczyk: a função dos salões continua sendo a legitimação, e os salões passam ser a grande vitrina que projeta o artista, tanto em sua comunidade, como em outros centros.

A Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisbôa, criada em 1938 por um grupo de jovens artistas¹⁸², tinha como objetivo congregar os artistas – que se encontravam isolados e enfrentavam dificuldades para divulgar os seus trabalhos. Também objetivava a organização de salões anuais e a

¹⁸¹ A listagem dessas mostras encontra-se no Anexo I. Ela foi transcrita a partir da matéria **O Panorama Artístico em Pôrto Alegre em 1960**, publicada no **Correio do Povo** de 1º de janeiro de 1961, de acordo com a ordem dada pelo colunista. Em alguns casos, verificado erro de grafia, houve a correção necessária. Da mesma forma, procedeu-se a transcrição das mostras de 1965 a 1985, constantes nos Anexos II até VI.

¹⁸² João Faria Viana, Carlos Scliar, Mário Mônaco, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich e Gastão Hofstetter. Posteriormente, a eles se agregam outros, como Guido Mondin, João Fahrion, João Fontana, Arnildo Kuwe, Gustav Epstein, Mario Bernhauser, Julia Felizardo e Romano Reif.

promoção de palestras sobre arte para o público em geral¹⁸³. Segundo Krawczyk, após 1953 a Chico Lisboa sofreu inúmeras transformações. Nesse ano, passou a receber o auxílio da prefeitura de Porto Alegre e organizou o Salão Câmara Municipal de Porto Alegre; além disso, continuou mantendo seu próprio salão anual. Dessa forma, em 1960 a Associação promoveu seu 12º Salão¹⁸⁴ e a 7ª edição do Salão da Câmara Municipal. Ambos os salões tinham um característica especial: recebiam apenas obras de artistas locais, uma vez que a divulgação fora do Estado não ocorria e a parcela de artistas do interior a enviar obras era muito pequena¹⁸⁵. A entidade realizou, em 1957, a Exposição de Arte Moderna, onde pretendia exibir o que de melhor existia no momento, no campo das artes plásticas, onde era marcante a individualidade de cada autor¹⁸⁶. A mostra foi integrada apenas por sócios da Chico Lisboa, numa seleção da diretoria da entidade – dentre eles, artistas já selecionados para salões anteriores e os do próprio Instituto de Artes.

Nestes salões, como nos do Instituto de Artes, predomina a pintura. Por ordem de incidência seguem: desenho, gravura, escultura, cerâmica, “arte decorativa” e outros gêneros (presentes em algumas edições – arquitetura, caricatura, ilustração, “arte aplicada” e “arte gráfica”). Observando os salões de antes de 1960, também é possível verificarmos que o óleo sobre tela quase sempre foi contemplado com as primeiras colocações¹⁸⁷. Comparativamente aos do Instituto, esses salões tinham uma dimensão mais modesta, de duas a quatro dezenas de selecionados, em geral constituídos de porto-alegrenses, sendo raras as participações do interior. As inscrições, como já referido, eram para associados, determinando uma abrangência restrita. “De modo que a entidade

¹⁸³ KERN, apud KRAWCZYK, 1997: 60-61 (KERN, Maria L. B. **Les Origines de la peinture “Moderniste” au Rio Grande do Sul - Bresil**. These [pour le doctorat de 3e. cycle] - Université de Paris I - Sorbonne. Paris, 1981. p. 112-113).

¹⁸⁴ Evento que aconteceu, anualmente, até 1964, voltando a ocorrer somente após um longo período, a partir de 1992.

¹⁸⁵ KRAWCZYK, op. cit.: 63.

¹⁸⁶ Idem.

age como uma espécie de sociedade de ajuda mútua, escavando, no minguado campo artístico, pepitas de legitimidade¹⁸⁸. Corroborando com a idéia de ser um canal de legitimação, foi significativa a emergência de novos artistas como Vasco Prado, Carlos Alberto Pretucci, Vitório Gheno, João Mottini, que vieram a público pela primeira vez nos salões da Chico, no início dos anos 40¹⁸⁹.

Em 1960, ocorreu a sétima edição do Salão da Câmara Municipal, evento que só voltaria a acontecer em 1988-1994. Em 1952, a partir de um projeto do vereador Josué Guimarães, uma lei municipal instituiu o Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre. A organização do Salão ficou a cargo da Associação Chico Lisboa, e não do Instituto de Artes, sendo, também, voltado para artistas residentes no Rio Grande do Sul.

Fazendo uma análise das mostras do ano de 1960, podemos verificar que, dos artistas enumerados, a maioria é composta por gaúchos e residentes em Porto Alegre. Há o caso de Ado Malagoli¹⁹⁰, nascido em Araraquara (SP), João Medeiros¹⁹¹ (RJ) e Berenice Gorini¹⁹² (SC), porém, todos, no ano de 60, estavam atuantes em Porto Alegre ou Rio Grande do Sul. Da mesma forma Sioma Breitman (Ucrânia), Aldo Locatelli (Itália), Francisco Stockinger (Áustria), José Lutzenberger¹⁹³ (Alemanha). A exceção é Tikashi Fukushima (Japão), que viveu no Rio e depois mudou-se para São Paulo. Então, verificamos que, realmente,

¹⁸⁷ Ibidem: 16.

¹⁸⁸ Ibid.: 64.

¹⁸⁹ Ibid.: 65.

¹⁹⁰ A partir de 1952 instala-se em Porto Alegre e, por convite oficial, assume a cadeira de pintura da Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1957, como diretor da Divisão de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura, cria o MARGS (ROSA, op.cit.: 34).

¹⁹¹ Pintor, professor, crítico de arte e autor de 36 livros sobre pintura. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em Porto Alegre, onde morou por algum tempo, dirigiu a Academia Van Gogh e lecionou no Instituto Técnico de Desenho (MEDEIROS, 1988: 113).

¹⁹² Diplomada pela Escola de Belas Artes da UFRGS em 1959, e em 60 em Desenho, pela PUCRGS, foi destaque na década de 70. Vive e trabalha em Florianópolis/SC. Porém, em 60, estava com sua vida focada em Porto Alegre (ROSA, op. cit.: 74).

¹⁹³ Em 1920 transferiu-se para Porto Alegre; radicado na cidade, tornou-se cidadão brasileiro. Faleceu em 1951 (Ibidem: 225).

no início dessa década, Porto Alegre caracterizava-se pelo regionalismo na atuação dos artistas.

Dentre as técnicas apresentadas¹⁹⁴ nas exposições do ano de 1960 está em primeiro lugar a pintura (19), seguida pela gravura (8), fotografia e desenho (7), arquitetura, cerâmica, ilustração e aquarela (4) e design (2).

Com relação às mostras de 1965, a maior parte é de pinturas (20), seguidas por desenho (10), gravuras e esculturas (5), arquitetura, artesanato, cerâmica (3), cartazes (2), e artes decorativas, ilustrações, fotografia, tapeçaria, aquarela, têmpera, arte-colagem. Evidencia-se, novamente, a alta incidência de pintura entre as mostras. O panorama muda em relação à arte produzida fora do estado, que chega trazendo artistas cariocas e baianos, pernambucanos, mineiros e paulistas. Exposições vindas de outros países, como Estados Unidos da América, Tchecoslováquia, Espanha e Argentina, se fazem presentes. O público porto-alegrense tem a oportunidade de apreciar novos nomes e estilos.

Segundo **O Índice da Vida Artística em Pôrto Alegre em 1965**¹⁹⁵, a cidade atinge uma população de 900 mil habitantes contando com duas dezenas de galerias e cinco museus. Durante o ano, funcionaram com certa regularidade de dez a quinze galerias, perfazendo noventa mostras¹⁹⁶. Para o jornalista responsável pelo artigo¹⁹⁷, porém, algumas destas galerias exigiam reformas técnicas e estéticas. O autor nota o dinamismo de determinados centros, como o Teatro Leopoldina, o Auditório da UFRGS, o Teatro São Pedro e o Auditório Araújo Vianna. Também pontua a “falta de um crítico de arte em certos

¹⁹⁴ Foram levadas em consideração as categorizações feitas pelo jornalista responsável pelo panorama artístico. Embora, por exemplo, Stockinger seja escultor, o jornalista não menciona a técnica. Em vista disso, ocorre um número pequeno de ocorrências (número entre parênteses), no universo de 90 mostras.

¹⁹⁵ 1º. jan. 1966: 25.

¹⁹⁶ O ÍNDICE..., 1º. jan. 1966: 25. A listagem correspondente consta do Anexo II.

¹⁹⁷ Presumidamente, Aldo Obino, pois o jornalista não assina esta matéria específica. Porém, ao longo das décadas estudadas, é ele quem assina praticamente todos os

jornais”¹⁹⁸. Durante a década de 60, Porto Alegre contava com os jornalistas Gilda Marinho, em **Zero Hora**, e Aldo Obino, no **Correio do Povo**, escrevendo sobre arte. Aldo Obino possui o mérito de ter registrado, a cada fim de ano, um panorama ou radiografia dos acontecimentos culturais da cidade de Porto Alegre.

Num comparativo entre o mercado de São Paulo e o de Porto Alegre, no ano de 1965, constata-se que aconteceram um centena de exposições de arte na capital paulista, além da VIII Bienal, superando o movimento de 1964 – o mesmo tendo acontecido em Porto Alegre. Em São Paulo, chegavam a acontecer 25 mostras por dia, numa metrópole de cinco milhões de habitantes. Em Porto Alegre, com cinco museus e umas vinte galerias, havia ocasiões em que funcionavam simultaneamente mais de dez mostras, entre coletivas e individuais – entretanto, a cidade contava com uma população cinco vezes menor que a da paulicéia¹⁹⁹. Porto Alegre mostrava-se em rápida expansão e movimentação já no meio da década.

A seguir podemos visualizar o número de mostras durante os anos 60²⁰⁰ em Porto Alegre.

Tabela 3 – Número anual de mostras de artes plásticas em Porto Alegre (1960-69)										
ANO	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Mostras	90	67	57	73	90	90	89	93	100	91

levantamentos de exposições artísticas em Porto Alegre, sempre ao final de um ano ou início do próximo, no jornal **Correio do Povo**.

¹⁹⁸ O ÍNDICE..., op. cit.: 25.

¹⁹⁹ **Correio do Povo**, 6 fev. 1966: 16.

²⁰⁰ Levantamento realizado a partir das reportagens de final de ano de Aldo Obino, no jornal **Correio do Povo**, entre os anos de 1960 e 1969.

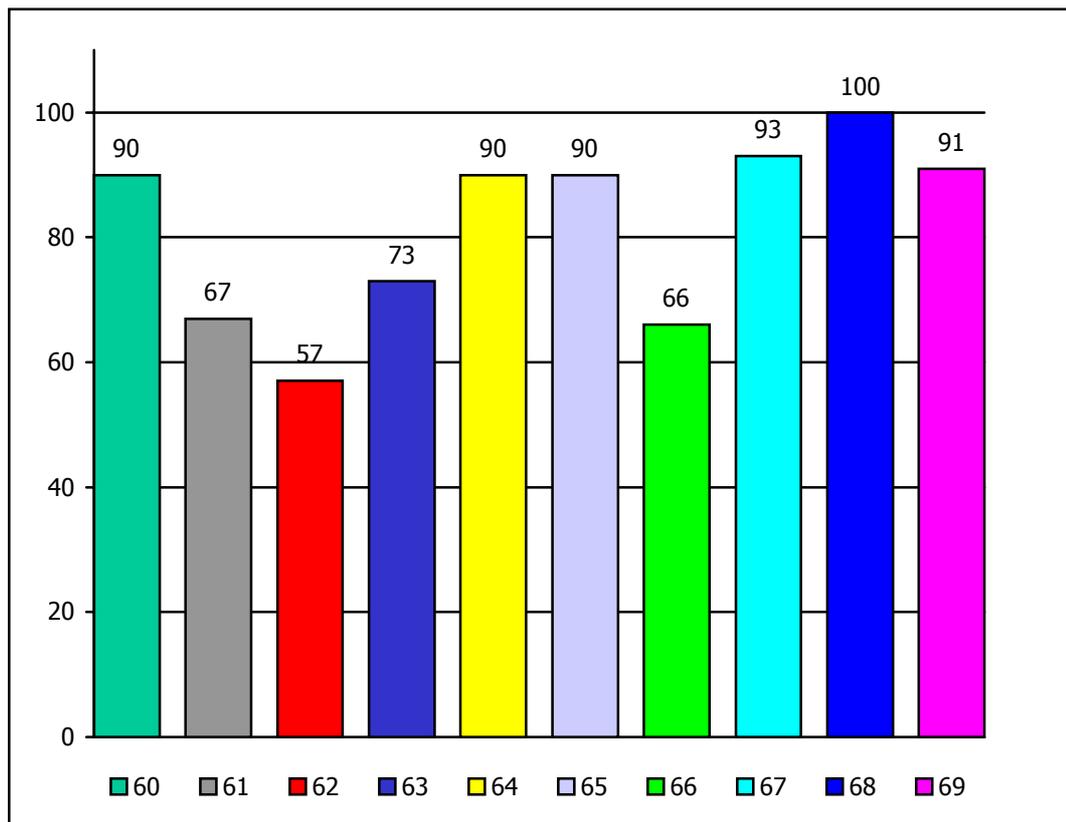


Figura 1 – Gráfico das Mostras de Arte na década de 60

2.2.2 Os anos 70: Porto Alegre, o terceiro mercado de arte do país

Na década de 70, os jornais passaram a destinar um razoável espaço aos acontecimentos de artes plásticas, valorizando a prática artística através de textos “crítico-jornalísticos”. O professor, o historiador ou crítico de arte que colaborava esporadicamente tem como sucessor o jornalista. Assim, da figura do colaborador, passa-se para a do jornalista responsável pela área de cultura. De outro lado, o profissionalismo dos marchands, imbuídos de uma postura empresarial, passam a ocupar maior número de espaços no jornal. Paralelo a esse fato, uma nova orientação editorial faz com que os espaços jornalísticos nessa área aumentem, o que, segundo Ana Carvalho²⁰¹, deve ser creditado a dois fatores básicos: “a emergência de um mercado de artes, com leilões e

vernissages regulares, assim como o possível caráter de distinção social proporcionado pelo tema 'arte', aliado a uma imagem de modernidade e/ou identidade cultural.”

No ponto de vista de Maria Amélia Bulhões, nestes anos houve uma tendência a se disseminar, nos periódicos e revistas de grande circulação, o “colunismo social”, diferente da crítica de arte, sem, um posicionamento crítico ou discussão das tendências, aprofundando uma separação interna ao sistema, entre os canais especializados – revistas de arte com crítica especializada, de circulação restrita – e os de grande circulação, como os jornais diários²⁰². Dentre os jornalistas que ocupam a área de artes ou escrevem sobre o tema, em nossos jornais, estão Aldo Obino e Renato Gianuca, no **Correio do Povo**, Luis Carlos Lisboa, em **Zero Hora**, Décio Presser, na **Folha da Tarde**, Núbia Silveira, pela **Folha da Manhã**, e, com contribuições esporádicas, o crítico de arte Carlos Scarinci, os jornalistas Antônio Hohlfeldt, Cláudia Lindner e Goida.

Difunde-se a idéia de “mais vale uma ‘boa gravura’ de um jovem – e já ‘consagrado’ – artista local do que uma reprodução de Picasso”. Surge, então, um mercado de arte, espaço de coexistência da produção consagrada e da contemporânea. Vê-se valorizado quem começa uma coleção, mesmo com peças menos dispendiosas (como a gravura, desenho ou aquarela, em detrimento da pintura), mas de bons nomes (os consagrados).

A transformação, durante a década de 70, também atinge as instituições de ensino – no caso, a principal no Estado, a Escola de Belas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS, quando da introdução das disciplinas de fotografia e serigrafia²⁰³. Em 1962, a Escola de Belas Artes foi incorporada definitivamente

²⁰¹ 1994: 60.

²⁰² GARCIA apud SÁ, 1995: 75 (Maria Amélia Bulhões Garcia).

²⁰³ CARVALHO, op. cit.: 40.

à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesta época, havia duas terminalidades para o Curso de Artes Plásticas: pintura e escultura. Em 1964, os cursos são modificados, de acordo com o novo regime para os Cursos Superiores de Artes, que passaram a ter cinco anos de duração. Em 1965, tem início o curso de Professorado de Desenho. A primeira turma se formou em 1968.

Em 1971, Antonio Hohlfeldt²⁰⁴ publica um artigo sobre o 4º Salão do CATC (Centro Acadêmico Tasso Corrêa), onde os artistas entrevistados mencionam a necessidade de “maior liberdade de criação” e declaram seu interesse em práticas artísticas como ambientes, objetos e fotomontagens – embora, até aquele momento, não houvesse um laboratório fotográfico na Escola (hoje, no Instituto de Artes da UFRGS forma-se o Bacharel em Artes Visuais – habilitação em Fotografia). Com relação ao que estava acontecendo no campo artístico, quando do 4º Salão do CATC, a jornalista Nubia Silveira, da **Folha da Manhã**, propôs uma mesa-redonda onde os alunos – artistas premiados no Salão – classificaram o público interessado em arte em Porto Alegre como um “público de elite, que compra sempre os mesmos nomes”²⁰⁵.

Um dos eventos institucionais significativos, promovido com caráter nacional pela UFRGS, foi o Salão de Artes Visuais, nos anos de 1970, 1973, 1975 e 1977, marcando um posicionamento de “contemporaneidade” da pesquisa artística com trabalhos nas áreas de objeto, “proposição”, ambientes e fotografia. A valorização desses meios gera conflitos no campo artístico sul-riograndense, até então dominado pela pintura e escultura. Esses meios abrem novas possibilidades de atuação ao artista jovem e demandam um interesse das galerias por esse novo posicionamento, e pela imagem criada a partir dele. Em termos de legitimação, a decisão dos jurados, em sua maioria vinda do Rio de

²⁰⁴ 7 out. 1971.

Janeiro, gera resistência nos professores, artistas e críticos locais. O evento se abre para artistas nacionais, assume o formato de bienal e reveste-se de uma aura de contemporaneidade. Segundo Krawczyk, os artistas consagrados pelo Salão de Artes Visuais ocuparam importantes espaços no sistema das artes, como professores do Instituto de Artes ou dedicando-se à produção artística²⁰⁶.

Outro salão que ocorre ao longo da década de 70 é o do Jovem Artista (1972-1986), patrocinado pela RBS. Assim como o Salão de Artes Visuais da UFRGS, o do Jovem Artista assimila novos suportes, não se limitando às linguagens consagradas. De 1972 a 1981, a máxima hierárquica das artes é rompida: a categoria "pintura" não é o primeiro prêmio. Na ordem, recebem prêmios: objeto (1972); tapeçaria (1973); desenho (1974, 1976 e 1981); proposição (1975); colagem (1977); escultura (1978) e gravura (1979 e 1980)²⁰⁷.

Carvalho, ao delimitar as questões formais de alguns artistas atuantes nas décadas de 70 e parte dos 80, em sua pesquisa²⁰⁸, traz à tona a produção de um grupo artístico – Nervo Óptico – que baseou suas investigações plásticas a partir da discussão e ruptura da noção de objeto plástico-visual enquanto único espaço simbólico legítimo para o fazer artístico. A produção do grupo, entre 1968 e 1980, compreendia objetos, instalações, documentações fotográficas, *performances*, arte-postal e arte-xerox. A partir da constatação do que era produzido no início do período estudado, deduziu-se uma ampliação das categorias artísticas que eram consagradas em Porto Alegre, durante a década de 70, como podemos constatar pelos salões e suas premiações. O artista Luis Alphonsus, integrante do grupo, afirma que uma das decisões em comum era não trabalhar com a tela, mas de atuar contra o mercado de arte, pretendendo

²⁰⁵ 5 out. 1971.

²⁰⁶ 1997: 80.

²⁰⁷ Ibidem: 82.

²⁰⁸ 1994.

promover a derrubada da pintura – os participantes do grupo Nervo Óptico negavam-se a veicular seus trabalhos através do mercado, tornando os salões o único espaço disponível para eles.

Para Diva Benevides Pinho²⁰⁹, há uma interação entre pintura e economia sobretudo a partir do surgimento do quadro de cavalete – objeto, mercadoria ou bem econômico de apropriação individual e de fácil transporte. A tela de pintura ou trabalhos bidimensionais são *formas* preferenciais, consagradas, de obras de arte comercializadas em leilão, independente do *assunto* da obra.

O mercado se estrutura e novas galerias abrem, trazendo a modernidade ao campo das artes plásticas. Os bancos tomam uma posição importante na aquisição de obras, através de suas galerias e financiamentos. Um dos exemplos é a exposição no Banco Cidade de São Paulo, que propunha uma revolução cultural no sul do país. A casa bancária planejava promover artistas nacionais e estrangeiros. Ainda com sede provisória, a primeira exposição, ocorrida no Círculo Social Israelita, contava com 43 obras. Em destaque na exposição, o **Menino de Brodósqui**, de Portinari, estando à venda também obras de Di Cavalcanti, Toyota, Fukushima, Scliar e Bruno Giorgi, entre outros. O Banco Cidade de São Paulo tinha vários planos de financiamento, que iriam ser implementados no ano de 1971²¹⁰. Aproveitando a demanda em expansão no setor de artes, os bancos figuram como facilitadores na compra de obras. Alternativa para um investimento monetário, as pessoas começam a demonstrar maior interesse em arte.

Para Luis Carlos Lisboa, o ano de 1970 sofreu um “salto”, um grande crescimento no mercado de arte, implementado com o financiamento dos Bancos de Boston e da União dos Bancos Brasileiros, no fim da temporada. Já para Aldo

²⁰⁹ 1989: 44.

Obino, houve um “surto” de novas galerias, promovido pelo sistema bancário²¹¹. Matérias como **O Trabalho de Marchand Está Ficando Mais Fácil**²¹² e **Uma Nova Profissão: Marchand de Tableaux**²¹³ destacam o trabalho desses primeiros profissionais de Porto Alegre: Yara Pascal de Kraft, Renato Rosa, Sonilton Alves e Vitorio Gheno.

Naquele momento, para Renato Rosa, os poderes públicos deveriam auxiliar o mercado de artes com leis que obrigassem os edifícios a exibirem obras (quadros e esculturas) em seu hall, como havia acontecido na Bahia e Belo Horizonte. Para ele, Porto Alegre já possuía um mercado de arte e a prova disso era a coletiva que Yara Pascal de Kraft havia feito em 1970²¹⁴ – Rosa refere-se à coletiva na União dos Bancos, em dezembro de 1970, com colaboração da Cruzeiro do Sul e da Companhia Pôrto Alegrense de Seguros Transporte Sul, sendo a Credibrás a encarregada da venda dos quadros. Com este evento, Yara estava lançando a segunda organização de artes do país²¹⁵, sendo que a primeira pertencia a Baccaro. Muitos quadros, antes mesmo do lançamento, já estavam vendidos. Dentre eles, gaúchos e artistas de outros estados²¹⁶.

O ano de 1970 fecha com 88 mostras de arte²¹⁷ e 34 locais de exposições²¹⁸. Dentre as técnicas desenvolvidas pelos artistas, e expostas

²¹⁰ QUEM QUER..., 19 out. 1970: 76.

²¹¹ 1º. jan. 1971: 15.

²¹² 7 dez. 1970: 60.

²¹³ LISBOA, 27 mar. 1971: 18.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Segundo LISBOA, 9 dez. 1970: 27.

²¹⁶ Waldeny Elias, Carlos Scliar, João Henrique, Francisco Stockinger, Marcelo Grassmann, Kazuo Wakabayashi, Antonio Gutierrez, Trindade Leal, Carlos Tenius, Babinsky, Guilherme de Faria, Aldemir Martins, Manabu Mabe, Milton da Costa, Darel, Massuo Makakubo, Antonio Barbosa, Leo Dexheimer, Maria Leontina, Joyce, Bin Kondo, Ana Letycia, Leo Fuhro, Tomie Ohtake, Vasco Prado, Clovis Graciano, Ninita, Montinho, Tomoshige, Francisco da Silva, Romanita Martins, Octavio de Araújo, Fukushima, Zorávia Bettiol, Eduardo Cruz, Tarsila do Amaral, Maciel, José Barbosa, Vera Chaves Barcellos, Geruta, (...), Rodrigo de Haro, Roberto de Magalhães.

²¹⁷ OBINO, 1º. jan. 1971: 15. Listagem no Anexo III.

²¹⁸ Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Salão de Festas, o Instituto de Artes e a Faculdade de Arquitetura; nos bancos, os salões do Unibanco, o do Banco de

naquele ano, encontramos em primeiro lugar a pintura, com o maior número de ocorrências, seguida do desenho, tapeçaria, fotografia, gravura, escultura, cerâmica, colagens, objetos, posters, serigrafia e iluminuras. A maioria dos participantes é formada por artistas gaúchos ou aqui radicados. De outros estados, há trabalhos de artistas paulistas, pernambucanos, baianos e mineiros. E é possível identificarmos a presença de trabalhos vindos dos Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Itália, Argentina, Uruguai e Japão.

A Galeria Guignard inicia suas atividades em 1970²¹⁹, em amplo espaço dentro do Hotel Plaza São Rafael. Artistas de porte, como Maria Bonomi, Ubirajara Ribeiro, Renina Katz, Sant-Clair Cemin, fizeram exposições sob a direção de Otávio Pereira, que mantinha relações com artistas do centro do país, o que os privilegiou. No período dirigido por Selva Doll (artista uruguaia radicada no Rio Grande do Sul), que contou com a participação dos jornalistas Luis Carlos Lisboa e Tânia Carvalho, expuseram artistas argentinos e uruguaios e, ainda, Jacintho Moraes, Henrique Fuhro, Mino Carta, Siron Franco (em início de carreira), Roth, Cícero Dias, Glauco Pinto de Moraes. Também foram seus dirigentes Norma Licht e o marchand baiano/carioca Luiz Caetano Queiroz²²⁰ – que, como veremos, foi um dos organizadores de leilões de arte em Porto Alegre junto ao

Boston, da Companhia Federal, do Banco do Estado do Rio Grande do Sul (BERGS)²¹⁸, Banco CREFISUL, Banco Bandeirante, União dos Bancos Brasileiros (UBB). Há, também, espaços de exposição em instituições de ensino de línguas estrangeiras ou cultura – Instituto Cultural Norte-americano, Galeria de Arte da Aliança Francesa, Cândido Portinari (Yázigi), Instituto Cultural Alemão, Centro Franco-Brasileiro –, junto a clubes sociais ou entidades – como o Círculo Social Israelita (CSI) e o Círculo Militar de Porto Alegre –, colégios – como a galeria Didáctica, do Colégio São João –, de bairros – como o do Círculo do Bairro Floresta –, de Associações – como a de Artes Francisco Lisboa – e em instituições públicas, como o MARGS e o Hall da Prefeitura. Dentre as galerias privadas, destacam-se o IAB, Leopoldina Galeria, Pancetti (antiga Casa das Molduras), Whisky Center, Ricardo Schulz, Galeria do Shopping Center da Azenha, Sete Povos, Móvel Stúdio, Gerdau, Guignard, Studiu's.

²¹⁹ Foi escolhido, aqui, como ano de inauguração, aquele em que Aldo Obino a inclui em seu **Panorama da Vida Artística em Porto Alegre em 1970** (1º. jan. 1971: 15), embora Marilene Pieta o registre como 1971 (1995: 116) e Renato Rosa em 1973 (1997: 183).

²²⁰ Apud ROSA, op. cit.: 183.

BIT – Bureau de Promoções e Relações Públicas. A Galeria também fará, com seu próprio nome, leilões de arte, sendo o mais divulgado deles, o de 1973.

Mas, é a partir de 1971 que passa atuar uma das mais importantes galerias profissionais daquela década: inaugura a Esfera Galeria de Arte, dirigida e criada por Sonilton Alves, tendo como sócios Fernando H. Silva e Jorge Johannpeter²²¹. Sua equipe contava com a jornalista Tânia Carvalho. Nos seus dois anos de existência, expôs artistas do Rio, São Paulo, Bahia, Pernambuco, e do próprio estado. Realizou uma exposição comemorativa dos oitenta anos de Picasso, em conjunto com a Galeria Portal, de São Paulo, no período em que o país iniciava rápida expansão do mercado. Outra iniciativa importante foi o leilão realizado com a Galeria Collectio, de São Paulo. Para Renato Rosa, este foi o espaço profissional mais exemplar no estado²²².

Goida, em artigo intitulado **Ascendente Mercado de Arte do Rio Grande do Sul**²²³, destaca a atuação da Esfera que, segundo sua ótica, colocou a arte no Rio Grande em bases verdadeiramente comerciais e classificou-a como uma das melhores do país. Para os leilões de arte, foi galeria pioneira no comércio profissional. Esfera encerrou suas atividades em 1973.

Em 1975 ocorreram em torno de 119 mostras de arte²²⁴. Dentre as galerias atuantes, Aldo Obino destaca a atuação da Eucatexpo, Guignard, IAB, a reabertura da Galeria Sete Povos, Beco das Artes, Ponto de Arte, Bond'eu, Galeria Yázigi e Casa Coelho²²⁵. Nos espaços públicos, é relevante a atuação do Museu de Arte, Atelier Livre, Instituto de Artes, Palácio Farroupilha, Palácio Municipal, Teatro de Câmara. Também é firme a presença de espaços de exposições nos Bancos: Banrisul, Credicard, Banco Ítalo-Belga, BAMERINDUS.

²²¹ **Correio do Povo**, 1º. maio 1971: 25.

²²² Op. cit.: 147.

²²³ GOIDA, 4 dez. 1971: 18.

²²⁴ OBINO, 1º. jan. 1976: 16. Listagem no Anexo IV.

E salas em alguns clubes e associações, como a ACM – Associação Cristã de Moços –, a Sociedade Ginástica Porto Alegre (SOGIPA) e o Círculo Social Israelita (CSI).

Das técnicas apresentadas pelos artistas, a de maior incidência continua sendo a pintura, seguida pela escultura, gravura, tapeçaria, desenho, cerâmica, fotografia, aquarela, poster, objeto, cenografia, múltiplos. A maior parte dos artistas é do Rio Grande do Sul ou radicado aqui. De outros estados, identificamos a presença de artistas vindos de São Paulo (maior incidência), Sergipe, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Rio Grande do Norte, Acre, Minas Gerais e Bahia. De outros países, verificamos a apresentação de trabalhos dos Estados Unidos, Canadá, Argentina, Uruguai, Polônia, Espanha e Itália.

Em 1976 temos a inauguração de mais um espaço importante para o mercado de arte gaúcho: a Oficina de Arte. Dirigida por Jorge Max Berg e Yara Kraft, trabalha com exclusividade com a quase todos os artistas do Rio Grande do Sul. Inspirou-se nos moldes da Collectio, de São Paulo²²⁶. Dentre suas realizações, estava a produção de filmes de seus artistas (como Stockinger e Malagoli) e montagem de leilões de arte²²⁷. Esteve em atividade durante um ano e meio.

A Galeria Independência, cujo proprietário era o marchand Renato Rosa, existiu entre os anos 70 e 80, no Centro Comercial Independência. Trabalhou com o lançamento de artistas consagrados e emergentes. Realizou, também, leilões de arte.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Apud SANTOS, 1999: 255.

²²⁷ ROSA, op. cit.: 222.

A seguir podemos visualizar o número de mostras durante a década, que na média apresentou 139 exposições por ano²²⁸.

Tabela 4: Número anual de mostras de artes plásticas em Porto Alegre (1970-79)										
ANO	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Mostras	88	118	135	143	127	119	159	186	128	184

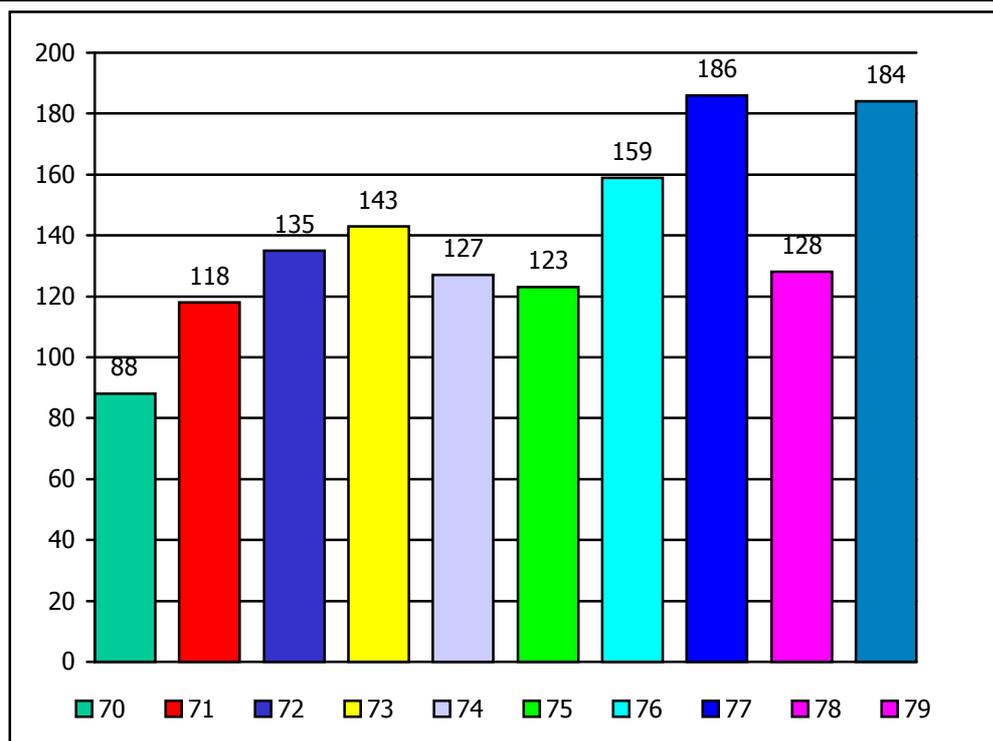


Figura 2 – Gráfico das Mostras de Arte na década de 70

2.2.3 Os anos 80

É na década de 80 que o mercado gaúcho se consolida como o terceiro pólo cultural nacional (logo após Rio de Janeiro e São Paulo), embora tal mérito tenha sido apregoado desde o início dos anos 70. As galerias gaúchas, além de buscarem a profissionalização, também procuraram a especialização, fazendo

²²⁸ Levantamento realizado a partir das reportagens de final de ano de Aldo Obino no jornal **Correio do Povo**, entre os anos de 1970 e 1979.

com que algumas se identificassem com uma fatia de mercado²²⁹. Brites exemplifica esse posicionamento com a atuação da Cambona Centro de Arte, que desempenhou um importante papel no mercado local: criada em 1978, “se transformou em escritório de arte, assessorando diretamente ao comprador a nível de grandes empresas e grandes demandas, atuando na intermediação do uso da imagem na publicação como peça promocional ou peça institucional”²³⁰. Nos anos de 1978 e 1979, foi a única galeria de Porto Alegre a expor artistas de fora do Rio Grande do Sul²³¹.

Já a galeria Tina Presser tinha sua postura vinculada a nomes consagrados. Mantinha intercâmbios com galerias do gênero em nível nacional. Em 1985 foi objeto de artigo no **Jornal do Brasil**, escrito pelo crítico de arte Wilson Coutinho. Nele, Porto Alegre era apontada como o terceiro mercado de arte do país, mencionando também que a galerista soube mobilizar-se para a introdução da arte gaúcha no eixo Rio-São Paulo. Na mesma matéria, Mauro Fuke era apontado como um escultor cujo trabalho deveria ser exposto em São Paulo, em 1986, na Galeria Paulo Figueiredo²³² sendo também citados os trabalhos de Frantz e Karin Lambrecht e observada a importância do retorno de Iberê Camargo para o sul. Na opinião de Tina Presser, os anos 70 e 80 fomentaram uma série de equívocos nas artes plásticas. Houve uma euforia, mas o mercado estaria aterrissando dessa euforia e confusão. Galerias, museus e mercado estavam aplaudindo muita coisa “discutível”²³³.

Em relação a outras galerias, a Bolsa de Arte destacou-se pela colocação dos artistas locais em espaços do Rio de Janeiro e São Paulo.

²²⁹ BRITES, 1991: 218.

²³⁰ Idem.

²³¹ SANTOS, op. cit.: 255.

²³² COUTINHO, 3 jul. 1985.

²³³ Apud TIBURSKY, jan./fev./mar. 1986: 5.

Quanto aos artistas, a década de 80 abriu a possibilidade deles permanecerem no Rio Grande do Sul sem prejuízo da atividade profissional, expresso até então pela necessidade de deslocamento para o eixo Rio-São Paulo, em busca de reconhecimento nacional e internacional. Tal fato foi propiciado graças as estruturas de mercado – galerias – que agilizaram a colocação de suas obras nos grandes centros, facilitando sua permanência. Uma maior segurança se estabeleceu no mercado local, que se tornou mais autônoma à medida em que estreitou os vínculos com os centros de dominação mercadológicos.

Na área pedagógica, o Atelier Livre da Prefeitura e sua atividade continuada desde os anos 60 foram relevantes como espaço para novos artistas. No campo do ensino institucional, destacou-se o curso de Especialização em Artes Plásticas: Suportes Científicos e Praxis, que esteve em funcionamento de 1982 a 1988 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E uma revitalização do Instituto de Artes aconteceu mais para o final da década, quando jovens alunos e recém formados participam de exposições, salões e ganham prêmios.

Durante a década de 80, proliferaram as entidades de classe, como a ACERGS – Associação dos Ceramistas do Rio Grande do Sul, a AERGS – Associação dos Escultores do Rio Grande do Sul, o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, o Núcleo dos Gravadores e a Associação dos Pintores. Como acontece em entidades de classe, algumas tornaram-se extremamente representativas, organizadas, articulando-se com outros centros e entidades afins em níveis nacional e internacional. Merece especial atenção a atuação da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Dentre outras atividades, promoveu o 2º ENAPP – Encontro Nacional de Artistas Profissionais, em 1983. No ano de 1988 reativou o Salão Câmara de Porto Alegre, onde foi introduzida a regra de premiação feita pelos próprios artistas participantes.

Talvez uma das mais importantes associações tenha sido criada em 1988, a Associação dos Galeristas do Rio Grande do Sul – AGARGS, primeira do gênero no país.

Um dos salões presentes desde a década de 70 é o do Jovem Artista (1972-1986), que vem interromper a hierarquia das artes plásticas, premiando trabalhos independentemente das categorias, como já referimos anteriormente. Neste salão, até 1981, a pintura não recebe o primeiro prêmio no Salão²³⁴. Fato paradoxal, pois na década de 80 a pintura volta com toda a força. É também nesta década que o Salão do Jovem Artista é responsável pela projeção de uma nova geração de artistas que se afirmam no mercado regional e nacional. Assim como os premiados nos Salões de Artes Visuais da década de 70, muitos dos nomes premiados neste salão se inserem no sistema de ensino, como professores do Instituto de Artes ou do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

Também nos anos 80 o MARGS desempenhou importante papel, articulando-se com outros centros culturais do país, fazendo parte de eventos de circuito nacional. Além disso, o museu procurou o intercâmbio com países do Mercosul, tais como Argentina e Uruguai. Embora ainda estabelecendo uma relação com os centros hegemônicos, a partir da metade da década, o MARGS teve seu papel de agente cultural voltado mais para o regional.

Todos esses fatos partem de uma percepção ligada aos acontecimentos relevantes da década em questão. Mas é possível visualizarmos este mesmo período de tempo sob um outro ponto de vista. Icleia Borsa Cattani revela, em seu artigo **Arte Contemporânea e Identidade Cultural no Rio Grande do**

²³⁴ Recebem o primeiro prêmio: objeto (1972); tapeçaria (1973); desenho (1974, 1976 e 1981); proposição (1975); colagem (1977); escultura (1978) e gravura (1979 e 1980) (KRAWCZYK, 1997: 60-61).

Sul (1980-1990)²³⁵, questões de sua pesquisa relativas à produção gaúcha no período citado, e o faz questionando o próprio meio artístico, a partir do qual enumera constatações que, a seguir, citaremos. O mercado de arte foi considerado restrito, preocupando-se com nomes consagrados, em formas conservadoras de arte, não abrindo quase espaço para jovens nomes e para tendências inovadoras. Arte com materiais perecíveis, para vários dos entrevistados, não teriam lugar aqui, por não ser vendável. As instituições governamentais foram vistas como fechadas, valorizando um regionalismo artificial e figurações tradicionais. A crítica de arte foi unanimemente considerada como “inexistente”, e sua ausência impediria um maior reconhecimento da produção artística local. O público de arte foi classificado como altamente conservador, constituído em sua maioria de “amadores de arte” e não de “investidores”. Para alguns artistas, os maiores colecionadores locais não comprariam aqui, e sim no Rio e em São Paulo ou no exterior. Acreditando-se no conservadorismo do público que investiria em arte, por consequência a produção artística acabaria influenciada, uma vez que só se compraria trabalhos mais conservadores e as galerias venderiam apenas este tipo de arte.

Em termos de produção, ao longo da década, predominariam os meios mais tradicionais, destacados pela alta qualidade técnica e formal. Esse apego às formas mais tradicionais de expressão – pintura e desenho –, à figuração, às tendências expressionistas, fizeram da produção dos anos 80 uma inserção pela “continuidade”, “ao invés da ruptura que o retorno à tradição provocou com as vanguardas nos países de primeiro mundo e até, salvaguardadas as proporções, no eixo Rio-São Paulo”²³⁶. Podem ser apontados como causas: a escassez de experiências de vanguarda – localização regional de periferia; o ensino voltado para os meios tradicionais de expressão (considerando a média dos cursos de

²³⁵ CATTANI, dez. 1992.

²³⁶ Ibidem: 66.

arte no Estado); a forte tradição dos meios de expressão tradicionais; e um mercado e público consumidores que buscam os meios tradicionais de expressão. Outro fator a ser lembrado é o apego forte à tradição da prática artística artesanal, como na cerâmica e na tapeçaria. E, internacionalmente, podemos constatar, nos anos 80, a volta à figuração e às tradições passadas, reforçando as manifestações aqui já existentes²³⁷.

Na opinião do artista Mário Röhne, até a metade da década de 70, a vanguarda tinha a ilusão de conseguir alterar o circuito de difusão de arte. Ao concluir que essa expectativa era utópica, passou a utilizar o sistema: museus, salões e galerias. Em seu caso, embora usando técnicas tradicionais como o desenho – do qual nunca se afastou -, “os conteúdos não são, nem nunca foram tradicionais”²³⁸.

Na esfera da distribuição e do consumo, os galeristas entrevistados na pesquisa de Cattani foram unânimes em confirmar a preferência do público em geral por arte figurativa. Segundo Cattani, Adair Ferreira de Souza afirma que o público colecionador procura trabalhos de alta qualidade e artistas com “currículo forte”. Na visão da galerista Marisa Soibelman, além da preferência por trabalhos mais tradicionais, figurativos, existia a procura do que ela chamou de “composições abstratas suaves, agradáveis”. Para Tina Zappoli, a pintura é mais procurada que o desenho, e o figurativo mais solicitado que o abstrato valendo tal preferência para o público em geral e para os colecionadores²³⁹. Cattani conclui que a predileção pelo figurativo e acadêmico mostra-se coerente com a postura conservadora do público consumidor. E o interesse maior por pintura demonstra a preocupação com o investimento e sua liquidez em épocas de crise econômica, como foi a década de 80. A pesquisadora constata que houve um

²³⁷ CATTANI, 1995: 178-179.

²³⁸ MORAES, 30 jul. 1984: 5.

²³⁹ CATTANI, 1995: 186.

aumento de procura pela pintura nos anos 80, “a ponto de alguns artistas confessarem haver sofrido pressões para passarem de outros meios de expressão à pintura”²⁴⁰. Mas não só em relação aos meios os artistas se sentiram pressionados a mudar, mas também em relação à dimensão das obras, no sentido de aumentar o tamanho das telas. Efetivamente elas tornaram-se maiores em média.

Além das questões econômicas e sociais, um fator geográfico também pode determinar a preferência por uma categoria de arte, ou mesmo pela dimensão de uma tela. Mário Röhnelt menciona essas duas questões específicas: o não se trabalhar com papel, no Rio Grande do Sul, devido ao clima úmido, e a não realização de trabalhos grandes pela dificuldade de transporte para os grandes centros²⁴¹. A primeira constatação, de cunho climático, é de senso comum, embora o estado tenha se caracterizado por uma grande produção na área de gravura. Paradoxalmente, para o colecionador, a guarda de tais trabalhos exige cuidados especiais. A segunda constatação revela uma preocupação com o mercado nacional, que não é a preocupação da maioria das galerias do período estudado.

Quanto aos colecionadores sistemáticos, estes existiriam em número reduzido – já que, pela necessidade de amplitude de formação e grande poder aquisitivo, tais colecionadores possuem nomes importantes nacionais e até internacionais, embora boa parte das coleções tenha sido constituída com bom número de nomes gaúchos. Para o colecionador Luis Carlos Matte, a arte regional seria a mais valorizada, pois poderia ser adquirida e vendida mais facilmente²⁴².

²⁴⁰ CATTANI, dez. 1992: 72.

²⁴¹ Apud CATTANI, 1995: 172.

²⁴² CATTANI, dez. 1992: 72.

Cattani divide em dois os grupos de colecionadores que, de modo geral, comprariam de forma assistemática: há aqueles que procuram a arte tradicional, figurativa, acadêmica; e há o grupo mais jovem, formado por colecionadores de poder aquisitivo médio, que investe em artistas jovens, de linguagens mais contemporâneas e de preço relativamente mais baixo - com uma baixa representatividade no mercado. Complementa que os colecionadores mais jovens também não aceitam as produções mais radicais. Conclui, apoiada nas informações de artistas, marchands e colecionadores, a existência de um número restrito de compradores, menor ainda que o número de compradores sistemáticos, e a predominância pelo gosto conservador²⁴³.

A criação da Arte e Fato, em 1985, sob este ponto de vista, pode ser encarada como uma ousadia: a galeria se propôs a trabalhar com nomes jovens, a maioria sem reconhecimento profissional. Ocupando-se de uma faixa de risco, dinamizou o circuito artístico "descobrimo novos talentos". Seu público consumidor era formado na maioria por jovens em início de carreira²⁴⁴. Contrariando as expectativas apontadas por Cattani, de um mercado consumidor conservador e voltado para o artista consagrado, a Galeria Arte e Fato desenvolve seu trabalho ao longo de duas décadas e meia apostando no segmento dos iniciantes. O paradoxo é resolvido na medida em que uma nova tendência entre colecionadores é apontada - com uma supervalorização dos objetos artísticos acontecendo, a arte passa a ser recomendada como um dos melhores investimentos. Para Bernardi²⁴⁵, esse fato tornou difícil a vida do colecionador. Alguns artistas subiram tanto, que se tornaram inacessíveis. A solução, nesse caso, foi a procura por artistas novos.

²⁴³ Ibidem: 73.

²⁴⁴ BRITES, 1991: 219.

²⁴⁵ CATTANI, dez. 1992: 73.

Já em 1981 este fenômeno se fazia sentir nos Estados Unidos através do crescente consumo e valorização de obras de arte nas galerias de Nova Iorque. Tal acontecimento acabou por provocar a reunião de um grupo de economistas e marchands para estudar o significado desse aumento constante dos preços e da procura por obras de arte. Dentre as conclusões, a primeira é a que indica que a procura que se configurava iria ampliar-se cada vez mais, pois, durante um período de processo inflacionário, as artes plásticas são um investimento seguro, garantindo a valorização do capital e, muitas vezes, rendendo um bom lucro. Metais e pedras preciosas, bens de consumo duráveis e imóveis sempre foram os objetos de valor mais procurados. Investidores procurando novas formas de acumulação voltam-se para as obras de arte. Em conseqüência, ocorre uma acelerada valorização de certas peças. O professor Stanislaw Welliz, da Universidade de Columbia, EUA, postulava que essa tendência da valorização se manteria constante enquanto a inflação (no caso, americana) não tivesse sido debelada.

O economista da Universidade de Washington, Charles Levin, pondera, em artigo, que não há espaço para obras novas. Levin vê a especulação com obras de arte como um fenômeno de "pânico dos consumidores", que se entregam à especulação nesta área por falta de outras perspectivas econômicas. Cita, como sintoma semelhante, a mania de plantações de tulipas no século XVII e da papoula no XVIII²⁴⁶. Ainda para o economista, artistas vivos sempre representam um risco maior, para o investidor e colecionador, que os mortos. Vivos, poderiam mudar todo o seu estilo, negarem determinadas fases e abandonarem suas características principais.

Para o marchand nova iorquino Bob Schonfeld, um aumento considerável do número de colecionadores garantiria um crescimento do mercado de arte nos

²⁴⁶ Apud GRANT, 10 fev. 1981: 15.

anos vindouros, mesmo no caso da inflação ser controlada (na época, falava-se em 15% ao ano nos EUA²⁴⁷ e 95,2% no Brasil²⁴⁸). Elizabeth Show, vice-presidente da Christie's House, discorda dos economistas e aponta outros motivos, além da inflação, para o novo panorama que se vislumbra em termos de investimentos – somas altíssimas na época. Para Show, além dos novos ricos quererem adquirir de maneira rápida um acervo cultural, para ganhar ares de aristocracia, há o desejo de várias personalidades – pensando em suas imagens públicas – estarem comprando quadros que um dia serão doados aos museus, perpetuando suas memórias, ou mesmo, obtendo reduções no imposto de renda²⁴⁹.

Transpondo tais raciocínios para o Brasil, e constatando-se que a década de 80 foi assolada por sucessivos planos econômicos e hiperinflação, observa-se que as mudanças econômicas de nosso país atingiram, por conseqüência, o mercado de arte. O ano de 1987 foi, para Tina Presser, um dos mais duros, desde que começou a trabalhar com arte, em 1974. Como conseqüência, cortou gastos de forma a reduzir o número de exposições programadas e cancelou aquelas agendadas que exigiam gastos maiores, como as de fora do estado. Para a galerista, o mercado fechou-se em torno da classe alta, afastando os segmentos médios da sociedade do acesso à obra de arte²⁵⁰.

O mesmo ponto de vista tinha o galerista Egon Kroeff, então proprietário da Bolsa de Arte, descrevendo um mercado inconstante (como as taxas de juros no mercado financeiro): "só os pintores consagrados e as peças de valores mais alto circularam no mercado, exatamente pela liquidez e cotação alta"²⁵¹.

Na opinião de Milton Couto, da Galeria Arte & Fato, artistas jovens e suportes não duráveis ficaram sem mercado, já que as pessoas não estariam

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ GREMAUD, 1999: 271.

²⁴⁹ Apud GRANT, 10 fev. 1981: 15.

²⁵⁰ LISBOA, 31 dez. 1987: 15.

apostando em arte não consolidada. A elevação de preços causada pelo Plano Cruzado (1986) influenciou diretamente na infra-estrutura da galeria, elevando energia elétrica, telefone e custos gráficos e reduzindo em um quinto a lista de exposições²⁵². No entanto, Décio Presser e Milton Couto, no início de 1987, contabilizaram um grande sucesso de público ao promover a inauguração de três exposições no Projeto Verão, mesmo contrariando as expectativas de que aberturas no verão não dariam certo. Dentre as atrações, a escola de samba Mocidade Independente, com a ala Filhos da Terra, para a abertura da coletiva **Tudo Azul**. Entre o público, colunistas sociais, câmaras de televisão, artistas plásticos, galeristas e até os tradicionais "ratos de vernissage". Para Milton Couto, "provincianismo é o pensamento dos produtores culturais, que paralisam as atividades no verão. Não o espectador"²⁵³. As instituições governamentais foram consideradas, no período, muito fechadas, fomentando um regionalismo artificial²⁵⁴.

Outro ponto a ser lembrado é o da atuação da crítica de arte em Porto Alegre, na década de 80. Aldo Obino, jornalista que fazia, pelo menos, desde 1960 o mapeamento da vida artística de Porto Alegre, traça seu acompanhamento de forma exaustiva até o ano de 1982. Embora se tratasse de uma grande lista de eventos ocorridos, com características pessoais impressas no modo de descrição dos mesmos, e ainda que não desempenhando o papel da crítica de arte especializada, apontava artistas e galerias, servindo de referência para o público leitor – dentre eles possíveis amadores de arte e consumidores – de um jornal importante como o **Correio do Povo**. No outro jornal de grande circulação – **Zero Hora** – ocorrem atuações pontuais da jornalista Angélica Moraes, na seção de Artes, até transferir-se para São Paulo. No **Diário do Sul**, atua Luiz Carlos Merten, até o fechamento do jornal. Carlos Scarinci escreve, a

²⁵¹ Idem.

²⁵² Id.

²⁵³ LISBOA, 6 fev. 1987: 11.

partir do final de década, 1989, nas revistas **Galeria** e **Guia das Artes**, ajudando, de certa forma, a divulgar a produção gaúcha para fora do estado.

Maria Amélia Bulhões afirma que também a crônica social funciona como uma forma de legitimação, o que se expressa no fato de que dois dos mais importantes colunistas sociais da cidade têm ou tiveram relação com as artes plásticas²⁵⁵: Eduardo Conill, do **Correio do Povo**, foi marchand (Galeria Eucatexpo) e Paulo Gasparotto passou a leiloeiro oficial, atuante nos leilões de arte (a partir de 1983), sendo também dono de um escritório de arte.

Progressivamente, serão abordados assuntos ligados a artistas consagrados ou em princípio de carreira nas colunas: serão narrados o interesse por um nome ou outro, disputas, cotações e valorizações. Notas no **Segundo Caderno**, caderno cultural de **Zero Hora**, por exemplo, mantêm informado o público do movimento dos leilões no Rio e em São Paulo, onde se destacam os artistas mais importantes. Também aparecem notas na editoria **Variedades** do **Correio do Povo**, onde são divulgados alguns leilões. No entanto, com maiores detalhes, inclusive informações de países do Mercosul, como o Uruguai, são as informações do jornalista e leiloeiro Paulo Gasparotto. O jornalista inclui entre suas notas, por exemplo:

O pintor Leopoldo Gotuzzo faleceu há pouco mais de um ano e o mercado de arte assinala uma alta dos preços de seus trabalhos. A expectativa a respeito resultou numa doação da totalidade de seu acervo pessoal à Universidade de Pelotas, sua terra natal. A primeira mostra póstuma foi realizada em Porto Alegre e agora serão apresentados alguns de seus desenhos em Torres, nos salões do Continental Hotel. Foram relacionados diversos nus, mostrando o melhor estilo de sua técnica. O vernissage será na entrada da noite de 2 de março²⁵⁶.

²⁵⁴ CATTANI, 1995: 174.

²⁵⁵ 1993: 180.

²⁵⁶ 29 fev. 1984: 8.

Prestigiando a comercialização de arte como atividade social, Gasparotto incluía notas sobre as presenças de convidados inclusive em leilões da concorrência, como o acontecido em Atlântida, em 1987, organizado pela Agência de Arte²⁵⁷.

A Tela de Torres Garcia disputada por Colecionadores é outra chamada para um leilão acontecido na casa Gomensoro e Castells, Uruguai²⁵⁸. Assim, surge com mais freqüência referência aos leilões de arte nas páginas sociais. O jornalista Eduardo Conill²⁵⁹, comenta, em outro exemplo, o coquetel e a apresentação da Orquestra de Câmara no Leilão de Artes e Antigüidades que aconteceria no Country Club, no ano de 1986. No entanto, acontece uma imprecisão muito grande em relação às informações veiculadas, principalmente referentes ao número de lotes.

Para analisarmos mais detidamente como se configura o mercado em termos de exposições nesta década, verificamos que no ano de 1980 ocorreram 188 mostras²⁶⁰ e em 1985, 311. Ao tabularmos as incidências relativas às mostras de arte, podemos dividir os espaços entre instituições públicas, galerias de arte comercial, escolas, associações, clubes. Identificamos, então, que a alta incidência de espaços de exposições em bancos – comum na década de 70 – desaparece; em contrapartida, galerias profissionais aparecem ao lado das associações e clubes²⁶¹.

²⁵⁷ 27 fev. 1987: 9.

²⁵⁸ GASPAROTTO, 3 jul. 1987: 13.

²⁵⁹ 13 out. 1986: 23.

²⁶⁰ O ROTEIRO ARTÍSTICO..., 10 jan. 1981: 15. Listagem constante do Anexo V.

²⁶¹ Em 1980 encontram-se mais ativos os seguintes espaços culturais, galerias e museus: MARGS, Instituto de Artes da UFRGS, Centro Municipal de Cultura, Associação dos Professores Católicos, Colégio Americano, Colégio Militar, UFRGS, CCPA, EPATUR, Galeria Kraft, Galeria Guignard, Bolsa de Arte, Galeria Salamandra, Galeria Ornatus, Singular Galeria, Galeria Vision, Galeria Independência, Do Beco, Espaço NO, Galeria Opus, Galeria do Clube do Comércio, Galeria Centro Comercial Azenha, Galeria GBOEX, Galeria Associação Leopoldina Juvenil, Galeria do Artesanato, SOGIPA, Pinacoteca da APLUB, Clube de Cultura, Hotel Embaixador, Livraria Coletânea, SESI, SENAC, Ateliers de artistas/professores.

Das técnicas artísticas, a mais freqüente a aparecer é a pintura, seguida do desenho, gravura, fotografia, escultura, cerâmica, aquarela, tapeçaria, técnica mista, objetos, serigrafia, cartazes, xerox a cores e ambiente. A origem dos artistas continua, em sua maioria, sendo formada por gaúchos ou que aqui residem; no entanto, amplia-se a origem de artistas de outros estados: São Paulo em primeiro lugar, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Sergipe, Pará, Santa Catarina, Minas Gerais, Paraná e Goiás. Nas mostras estrangeiras, apresentam-se artistas dos Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, França e Espanha.

Os anos de 1981, 1982 e 1983 batem recordes sucessivos no número de mostras. Em 1981 bateu-se o recorde dos últimos quinze anos, em termos de movimento nas artes plásticas, igualando o crescimento com o do Rio de Janeiro e de São Paulo²⁶², mas, diferenciando-se pelo predomínio das coletivas – com quase uma centena de trabalhos cada uma – polarizadas entre mostras profissionais e escolares. Em 1983 as mostras superaram o número de 300, o mesmo se confirmando no ano de 1985, com 311 mostras de arte²⁶³. Como pode-se observar, a partir dos dados, o número de mostras aumenta a cada década, chegando aos patamares de 100 exposições nos anos 60, 200 na década de 70 e 300 nos 80.

Comprova-se que há uma migração das galerias do centro da cidade para bairros de classe média-alta, como o Moinhos de Vento e Rio Branco, já em meados da década de 70, tendo sido iniciado o movimento pela Esphera Galeria de Arte (1971) na rua Florêncio Ygartua, 349, e, mais tarde, pela instalação da Oficina de Arte (1976) na rua Quintino Bocaiúva, 914, consolidando-se essa mudança nos anos 80 e 90²⁶⁴.

²⁶² OBINO, 17 dez. 1981: 15.

²⁶³ Relacionadas no Anexo VI.

²⁶⁴ CARVALHO, 1994: 149-150.

O ano de 1985 não apresenta substancial modificação no panorama do mercado em relação às exposições, que proliferam indiscriminadamente entre 82 locais de exposição: galerias profissionais, espaços públicos estaduais e federais, universidades, bancos, colégios, shopping center e hotéis. Das técnicas expostas, como sempre, a pintura esteve em primeiro lugar, seguida do desenho, fotografia, gravura, escultura, tapeçaria, aquarela, cerâmica, têxtil, cartazes, objetos, instalação, guache e jóias. Também a origem dos artistas que expõem em Porto Alegre não se altera – a maioria continua sendo de artistas gaúchos (nascidos ou que vivem e trabalham no estado), em detrimento de alguns brasileiros e estrangeiros. A seguir podemos visualizar o número de mostras durante a década, quando identificamos um crescimento de número de mostras em cinco anos²⁶⁵.

Tabela 5 – Número anual de mostras de artes plásticas em Porto Alegre (1980 e 1985)		
ANO	1980	1985
Mostras	188	311

²⁶⁵ Levantamento realizado a partir da reportagem de final de ano de Aldo Obino no jornal **Correio do Povo** para o ano de 1980. Os dados correspondentes a 1985 foram computados a partir de um levantamento das exposições divulgadas na seção programação do Segundo Caderno de **Zero Hora** nos meses de janeiro a dezembro.

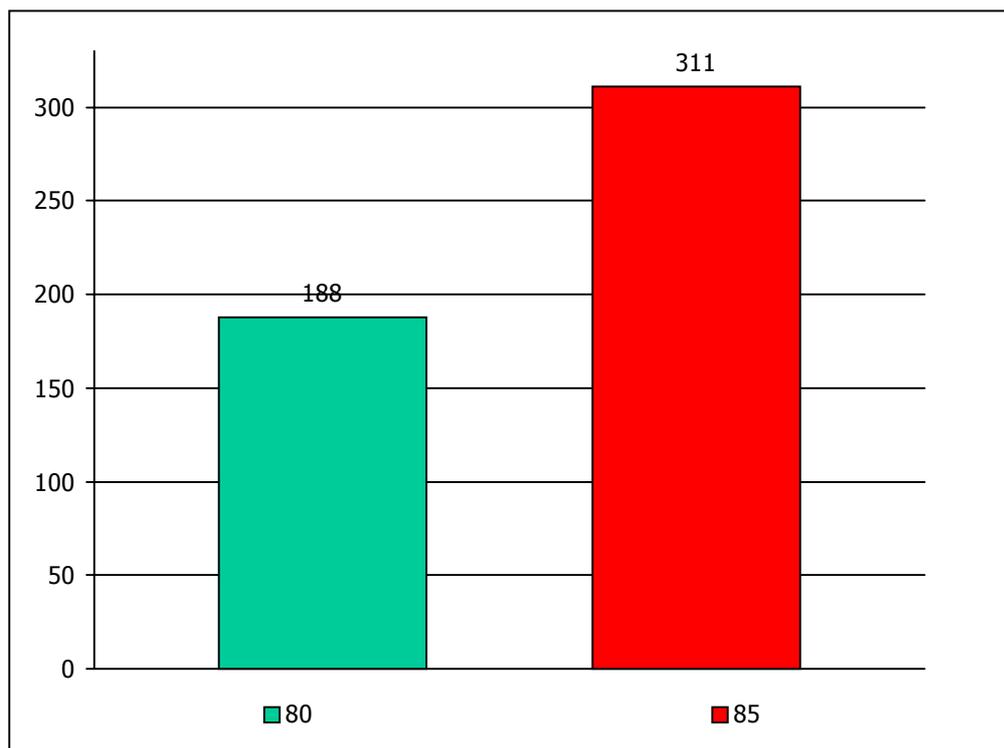


Figura 3 – Gráfico das Mostras de Arte em 1980 e 1985.

3 OS LEILÕES TÊM SUA HISTÓRIA: DEFININDO RELAÇÕES

Em São Paulo, o mercado de arte e antigüidades inicia-se nos anos 30, em estreita relação com a Segunda Guerra Mundial, quando os decoradores profissionais já não podiam mais importar bens de luxo e as circunstâncias eram favoráveis à venda de antigüidades²⁶⁶. Nas décadas de 30 e 40 o termo “velho” ainda não havia sido substituído pelo termo “antigo”²⁶⁷, o qual passou a ser empregado efetivamente a partir do final da guerra.

O primeiro contemplado com uma carta de leiloeiro em São Paulo, no ano de 1939, foi José Florestano Felice, fundidor de bronze de origem italiana, radicado naquela cidade. Até o ano de 1965, Felice foi ativo marchand, leiloeiro e antiqüário.

Embora sem a carta, os leiloeiros públicos têm atuado desde o início desse século e sua função inicialmente era o comércio de bens em geral, judicial ou extra-judicialmente. Encontramos em Porto Alegre, no jornal **Correio do Povo** de 14 de setembro de 1920, anúncios de leilões de “mobília, louças e miudezas, guarda-louças” pelo “agente leiloeiro mais procurado” Romeo Silva. O mesmo

²⁶⁶ DURAND, 1989: 189.

leiloeiro avisa à sua “estimada e numerosa freguezia” do leilão de “joias e objectos de valor”. Antonio Baptista Pereira, “autorizado pelo Sr. Homero Salazar, que com sua exma. familia segue para o Rio de Janeiro, venderá ao maior preço, todos os finos móveis e mais objectos que guarnecem a sua residencia...”. Já o leiloeiro Olinto Lopes avisa para “Novo predio em leilão. Recentemente construido à rua Esmeralda sob o nº 25, bem perto da linha do bonde, que passa na estrada do mato grosso.”²⁶⁸ Dos leilões residenciais divulgados, aparecia a descrição pormenorizada dos objetos leiloados, conforme sua localização na residência: sala de visitas, quartos de dormir e de vestir, varanda, saleta, “passadiço”, quarto de banho, “cosinha”, entrada e corredor.

Maria Izabel Ribeiro²⁶⁹ relata que os periódicos dos quinze primeiros anos do século XX apresentavam, em média, cinco anúncios de leilões residenciais por dia, na cidade de São Paulo. Neles havia informações sobre os vendedores, suas ocupações, moradias e possíveis motivos da venda. Alguns dos anúncios eram acompanhados por “catálogos” detalhados dos objetos leiloados, agrupados segundo sua disposição nos diversos cômodos da casa, no quintal e no jardim. É clara a semelhança entre os anúncios encontrados em São Paulo com os de Porto Alegre, no ano de 1920. A denominação “catálogo” é utilizada para mesma função e a descrição das peças se dá de igual maneira. Ribeiro percebe uma clara diferenciação entre os objetos meramente utilitários e os simbólicos, que, além de uma possível função, confeririam prestígio ao seu proprietário. Para a pesquisadora, a preocupação em reunir tais conjuntos de objetos era:

...a criação de um ambiente de acordo com os padrões do gosto parisiense *fin-de-siècle*, em que objetos de luxo e obras de arte (ou o que era assim considerado) desempenhavam um papel próximo. Na maioria das residências tais conjuntos estavam concentrados na sala de jantar (centro funcional da

²⁶⁷ Ibidem: 190.

²⁶⁸ **Correio do Povo**, 14 set. 1920: 12.

²⁶⁹ 1991: 36-37.

moradia) e na sala de visitas (pequeno museu familiar sacralizado)²⁷⁰.

Deve-se considerar a dependência econômica, política e cultural que o modelo oligárquico, vigente da época até a Primeira Guerra Mundial, viabilizava: matérias-primas eram exportadas, e eram importados os produtos manufaturados, que determinavam comportamentos e valores estéticos. O consumo da louça inglesa seria um exemplo – impunha um determinado “gosto” por formas e cores.

O mercado de antigüidades, quando se constituiu em São Paulo, resgatou os bens suntuários importados pela oligarquia do império e pelos senhores do café, entre mais ou menos 1850-1930.

Louça brasonada, prataria, tapetes Aubusson, mobiliário francês e inglês, abajures *art-noveuau*, vasos de Sèvres, e muitos outros objetos que atestaram elegância e modernidade ao tempo do Segundo Império e da Primeira República, reapareceram, a partir dos anos quarenta convertidos em antigüidades²⁷¹.

Em Porto Alegre, uma década após, no **Correio do Povo** de 24 de abril de 1934, Baptista Pereira anunciava outro leilão residencial: “Excellent Leilão de Mobiliario fino e moderno” e o catálogo era publicado com as descrições dos diversos ambientes da casa, em seus respectivos andares; sob o nome do leiloeiro, “habilitado pelo decreto 21.981”. Na mesma página, Lourenço Borges de Mello também publicava seu reclame: “Submetterá a franco leilão o acima descripto” diversos bens “devidamente autorizado por distincto amigo e committente”. Assim como Manoel Paiva, com “Mais de 20 annos de pratica”, informava que havia sido “autorizado por alvara assignado pelo Exmo. Dr. Juiz da Comarca da 3ª Vara” para Leilão Judicial.

²⁷⁰ Ibidem: 37.

Da mesma forma como ocorreu em São Paulo, durante e após a Segunda Guerra Mundial, também aqui os bens que antes eram comprados em leilão passaram de “velhos” a “antigos” e transformaram-se, simbolicamente, em bens culturalmente distintos. Dentro deste contexto, o leiloeiro Batista Pereira abriu, na década de 40, no centro de Porto Alegre, uma casa que comercializava peças antigas na rua dos Andradas, mudando-se, mais tarde, para a av. Independência, onde permaneceu até o seu falecimento. Sua viúva, Marina Baptista Pereira, transferiu a loja para o bairro Moinhos de Vento, na década de 60, instalando-a em uma casa localizada onde hoje encontra-se o 5ª Avenida Center, na rua Miguel Tostes, 41 – antiga residência do casal, transformada em casa de comércio de peças antigas – que tornou-se o único antiqüário do bairro e de Porto Alegre, por alguns anos.

Baptista Pereira, em 8 de setembro de 1960, conta a história dos leilões – já que era considerado o decano da classe, com 45 anos de profissão no Rio Grande do Sul. Discorre sobre as formalidades da profissão, que tem força de lei desde os tempos do Império, e cuja regulamentação mais recente, então, era a lei de n.º 21.981, promulgada pelo Presidente Getúlio Vargas em 29 de outubro de 1932 – lei que continua vigendo até nossos dias. Na época, havia oito vagas para leiloeiros, porém, sempre duas não eram preenchidas. O leiloeiro também comenta que mais um novo colega começava a atuar: Mário Syrpa²⁷².

O filho de Baptista Pereira, Jorge Dexheimer Baptista Pereira, também leiloeiro, relatou²⁷³ que os leilões particulares surgiram por que as pessoas mudavam-se de cidade – por exemplo, para o Rio de Janeiro – ou “faziam uma viagem à Europa e vendiam os móveis todos e compravam tudo novo lá. As mansões da Independência, todas colocavam os móveis em leilão”. Naquela

²⁷¹ Idem.

²⁷² 45 ANOS..., 8 set. 1960: 7.

²⁷³ PEREIRA, jun. 1998.

época o intuito dos licitantes era “para usar, não para coleção. A classe pobre que comparecia a leilão (não a classe rica, que pouco participava dos leilões) comprava, pois saía mais barato do que (os móveis) no Bom Fim”²⁷⁴. Por outro lado, Baptista Pereira (o pai) relatou o episódio de um leilão de “móveis, quadros, tapetes, alfaias de alto preço que faziam parte de um espólio”²⁷⁵ na década de 30, quando os lances elevavam-se rapidamente, pois o número de interessados (bastante ricos) não era pouco – tratavam-se de verdadeiros duelos. Embora paradoxal, os dois depoimentos identificam as diferenças da aquisição entre duas classes de licitantes: os pobres buscavam melhores preços; os ricos saboreavam bens e artigos de luxo.

3.1 Os Leilões de Arte – anos 60: privilegiando a benemerência

A estratégia dos leilões configura-se, no mercado de arte brasileiro, a partir de 1967, segundo Maria Lúcia Bueno de Paula, quando estrutura-se um comércio de bens de luxo, em torno de artigos raros e, por conseguinte, caros²⁷⁶. Embora os primeiros leilões comerciais de arte moderna tenham sido realizados para levantar fundos para a construção do Hospital Albert Einstein, logo percebeu-se que era uma estratégia a ser seguida comercialmente.

Vários leilões de Arte com finalidade benemerente foram promovidos no início dos anos 60, quando do surgimento das galerias de arte, especialmente das de arte “moderna” em São Paulo. Nesta cidade, um dos primeiros eventos foi o Primeiro Grande Leilão Beneficente, de 21 a 23 de novembro de 1961, promovido pelo Departamento Feminino da Comissão Pró-Edificação do Hospital

²⁷⁴ (Bom Fim é um bairro de Porto Alegre que até nossos dias têm grande número de lojas de móveis.) PEREIRA, 7 jun. 1998.

²⁷⁵ 45 ANOS..., 8 set. 1960: 7.

Albert Einstein, empreendimento da comunidade judaica de São Paulo²⁷⁷. Há outros exemplos, como o da Federação das Mulheres de São Paulo, que organizou um leilão no Teatro Maria Della Costa, com obras doadas por artistas, em junho de 1963. Em dezembro desse mesmo ano foi promovido o segundo Leilão Beneficente, chamado de II Leilão de Arte Contemporânea.

Em 1964, dezembro, outra entidade benemerente, a Associação de Amparo à Criança Defeituosa, organizou um pregão com quadros de autoria de pintores amadores, de gente “de sociedade” e de doações de pintores profissionais. Em dezembro de 1966 também ocorreu um leilão beneficente – que reuniu, no Clube Paulistano, telas de autoria de “personalidades do mundanismo social, da política, do alto clero etc.”²⁷⁸.

No Rio de Janeiro, o mesmo ocorreu, mas em benefício da campanha “Ajude uma criança a estudar”, quando 80 obras foram ofertadas – o leilão foi patrocinado por Stela Marinho. O marchand Franco Terranova, da Petite Galerie, organizou um leilão em benefício de um pool de instituições de caridade no Copacabana Palace, tendo reunido duas mil pessoas e inaugurado a venda de pintura a crédito, financiada por bancos²⁷⁹.

Um dos conceitos trabalhados por Cattani em sua pesquisa sobre Identidade Cultural e Arte Contemporânea na década de 80 no Rio Grande do Sul é sobre as relações de poder que ocorrem no sistema capitalista: centro e periferia. Num primeiro momento, haveria um fluxo unidirecional de informações, comportamentos econômicos e culturais que passariam de Nova Iorque para São Paulo, de São Paulo para Porto Alegre, de Porto Alegre para

²⁷⁶ 1990: 276

²⁷⁷ Segundo o jornal **O Estado de São Paulo** de 17 de novembro de 1961, o evento foi considerado como o maior em artes plásticas desde a Bienal Internacional ocorrida naquele ano: foi constituído por 280 peças, 180 doadas por artistas em graus variáveis de reconhecimento cultural. Teve por local o Museu de Arte de São Paulo, à rua Sete de Abril (apud DURAND, 1989: 193).

²⁷⁸ Ibidem: 194.

Santa Maria, e assim por diante. As referências circulariam sempre pela urbe, da maior à menor. “E os modelos sociais e culturais repetem-se, imitados algumas vezes, mas também subvertidos, modificados, enriquecidos de novos sentidos. E, às vezes, os modelos impostos são totalmente desprezados, e algo radicalmente novo aparece”²⁸⁰. Assim, não é de se espantar que os primeiros leilões porto-alegrenses, como veremos adiante, fossem benemerentes.

O mercado de arte de Porto Alegre, em formação à época, acompanhava de perto as transações internacionais dos leilões já na década de 60. Duas matérias publicadas em jornal local sintetizam a idéia de que comprar em leilão era uma disputa por um bem raro, muito valorizado. Na primeira, ficava-se sabendo que um texano do ramo do petróleo havia comprado um Goya por 120 milhões de dólares, depois de “90 minutos de luta”²⁸¹, adquirindo o retrato do Duque de Wellington. A obra foi descrita como uma das melhores do pintor espanhol e disputada por colecionadores e museus ingleses, dentre os quais, a Galeria Nacional de Londres. O texano pretendia “pendurar o quadro, entre outras preciosidades, na sua residência, em Nova Iorque”²⁸². A segunda matéria, do ano de 1965, foi acerca de uma coleção de pinturas vendidas em leilão pela Casa Christie’s, de Londres. Quarenta e dois quadros – pertencentes a artistas como Alfred Sisley, Camille Pissarro, Claude Monet, Utrillo – foram comprados por um padre (já falecido, quando da publicação da matéria) entre os anos de 1922 e 1930, durante visitas a Paris, conservando os recibos de compra da maioria das obras. Após quarenta anos, o preço havia se elevado 38 vezes, ou 3.800%. Começam as estatísticas de supervalorizações dos impressionistas. As supervalorizações na arte brasileira começam acontecer a partir dos anos 70,

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ CATTANI, dez. 1992: 54.

²⁸¹ TEXANO COMPRA..., 20 jul. 1961: 8.

²⁸² Idem.

tendo os modernistas brasileiros batido recordes mais para o fim da década e nos anos 80.

Mas, Porto Alegre encontrava-se numa fase anterior. O exemplo a ser copiado era, ainda, o dos leilões benemerentes. Em 1963, a Associação Francisco Lisbôa, com o apoio de artistas plásticos, realizou um Leilão de Arte em benefício do pintor Joel Amaral, acometido de um derrame cerebral. O artista havia sido colaborador da associação por três anos, como secretário executivo. Assim, a iniciativa de um grupo de artistas, que doaram suas obras, havia despertado muito interesse. O leiloeiro, especialmente convidado por uma comissão de artistas – formada por Susana Mentz, presidente, Ado Malagoli e Rubens Cabral – para a ocasião, chamava-se Luiz Augusto²⁸³. Marcado para o dia 13 de dezembro de 1963, contou com a doação de artistas gaúchos²⁸⁴. O acontecimento teve palco em 11 de dezembro, às 20h, na residência do jornalista e vereador Saí Marques²⁸⁵. Outros exemplos, ao longo dos 30 anos estudados, irão caracterizar este tipo de promoção. Inclusive intitulando-se benemerente, mas com apenas uma pequena parcela realmente revertida para uma instituição de caridade, como veremos nos anos 80.

Em São Paulo, Giuseppe Baccaro, responsável pela Galeria Selearte²⁸⁶, percebeu o potencial dos leilões em 1965 e convidou Florestano Felice para realizá-los, sem a desculpa de benemerência. Baccaro percebeu justamente que alguns segmentos da burguesia paulista, especialmente a judaica, começava a se interessar por pintura moderna brasileira. Sucédidos de 1965 a 1970, de três

²⁸³ LEILÃO DE ARTE, 20 out. 1963: 9.

²⁸⁴ Alice Brueggmann, Zorávia Bettiol, Vera Chaves Barcellos, Eduardo Cruz, Waldeni Elias, Antônio Gutierrez, Danúbio Gonçalves, Ênio Lippmann, José Carlos Marques, Ado Malagoli, Susana Mentz, Marcos Noronha, Carlos Alberto Petrucci, Paulo Porcella, Maria Presteffelipe, Vasco Prado, Alice Soares, Regina Silveira, Francisco Stockinger, Carlos Tenius, Ledir Vergara. LEILÃO DE ARTE, 7 dez. 1963: 12.

²⁸⁵ HOJE, LEILÃO..., 11 dez. 1963: 8.

a quatro vezes por ano, apenas 10 a 15% dos lotes foram arrematados. Obras como óleos, gravuras e desenhos de Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, Gomide, Guignard, Volpi, Rebolo, Graciano, ligados ao modernismo, e Pedro Américo, Batista da Costa, Visconti, Décio Villares, acadêmicos, não receberam ofertas nesses pregões, porém, a partir de 1971, passaram a ser valorizadíssimos.

Na capital gaúcha, neste mesmo ano, mais um evento benemerente acontece no dia 14 de junho: a Espaço Galeria de Arte organizaria um leilão em favor do Hospital da Criança Santo Antônio, com uma coletiva de arte gaúcha²⁸⁷. Alguns desses artistas passaram a ser presenças constantes nos leilões, a partir de então. O resultado final, embora de grande ajuda, "não foi bem entendido pelo grande público que poderia ter feito dobrar ou triplicar a ajuda conseguida na ocasião. Os trabalhos leiloados foram adquiridos em sua grande maioria pelo preço normal ou mesmo abaixo do valor"²⁸⁸. Ficou registrado que os grandes colaboradores foram os organizadores e os artistas – a maneira com que estes últimos se portaram foi irreparável, uma vez que doaram todo o lucro para a promoção. Este comportamento era comparado com aquele observado no Rio de Janeiro ou em São Paulo, onde o comum era os artistas receberem uma pequena percentagem do lucro obtido no leilão.

Em 1966, a jornalista de **Zero Hora** Gilda Marinho já mencionava, em sua coluna, como se desenvolviam os leilões de arte no Rio e São Paulo. No ato, o arrematante, ou seja, o comprador, pagava um sinal de 20% do preço da obra e

²⁸⁶ Constituída em 1962, quando Biágio Motta, ex-secretário do MAM/SP, associou-se a Baccaro, ex-tesoureiro e contato do MAM/SP. A galeria contava com bar e música ambiente – inovações para a época (apud DURAND, 1989: 191-194).

²⁸⁷ Ado Malagoli, Alice Brueggmann, Alice Soares, Avatar Morais, Carlos Alberto Petrucci, Carlos Augusto Tenius, Elizabeth Weingärtner, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz, Francisco Stockinger, Iberê Camargo, Joel Amaral, Liane Czarmark, Miriam Purper, Nelson Wigert, Oscar Crusius, Paulo Porcella, Regina Silveira, Rose Lutzenberger, Rubem Cabral, Trindade Leal, Vasco Prado, Vera Chaves Barcellos, Zorávia Bettiol, Zuleica Nunes da Silva. HOJE MOSTRA..., 13 jun. 1965: 14.

mais a comissão de 5% para o leiloeiro. O restante seria pago com financiamento bancário. Gilda se refere mais especificamente a um leilão ocorrido na Galeria Barcinski, realizado nos dias 15 e 16 de junho, quando surpreendeu, críticos e colecionadores, o baixo preço alcançado pelos quadros postos à venda. Relata que três desenhos de Di Cavalcanti atingiram, respectivamente, o “preço de CR\$100, 120, 160.000,00, enquanto um óleo de Pancetti, datado de 1945, chegou a apenas 900 mil”²⁸⁹. Vários dos trabalhos apregoados na ocasião foram arrematados por preço abaixo do mercado. Entre as obras, trabalhos de Djanira, Portinari e Picasso²⁹⁰. Essa matéria ratifica o pouco interesse ainda apresentado pelos modernistas brasileiros, na segunda metade dos anos 60, embora a jornalista gaúcha reconheça a importância desses nomes na pintura nacional e internacional.

Maria Amélia Bulhões Garcia identifica a expansão promovida no mercado de arte a partir de 1969, com uma série de leilões, dentre os quais se destacavam os das galerias Petite Galerie (RJ), Bolsa de Arte (RJ) e Collectio (SP). Estes leilões introduziram novas práticas comerciais para as obras de arte. Em sua maioria, foram comercializados artistas contemporâneos, ao contrário de quando os leilões privilegiavam antigüidades e artistas acadêmicos europeus e brasileiros. Também eram orientados por marchands especializados, como José Paulo Domingues, da galeria de arte Collectio, que selecionavam obras e esclareciam o público durante os leilões – além de orientar a compra, preocupavam-se com a formação de um público específico: “Cada peça levada ao pregão era descrita, classificada; eram fornecidos dados técnicos sobre o artista e a obra, que constituíam verdadeiras aulas de história da arte”²⁹¹. Setores sociais que estavam no processo de acumulação de capitais, como os

²⁸⁸ PÚBLICO IMPÕE..., 16 jun. 1965: 10.

²⁸⁹ 23 jun. 1966: 31.

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ GARCIA, 1990: 199.

setores médios, puderam adquirir capital cultural, tornando-se público consumidor do mercado de arte local.

O papel desempenhado por esses leilões, segundo Bulhões Garcia, foi muito importante para a estruturação do mercado de arte brasileiro.

Eles eram realizados em espaços sofisticados, na própria galeria, em salões de hotéis ou outros locais de *status*; os convites eram destinados a um público selecionado, as obras eram relacionadas em catálogos sofisticados, com reprodução a cores das obras mais importantes dos lotes e havia durante o leilão, o oferecimento de coquetel²⁹².

Retomando o conceito de Bourdieu de distinção social, esses leilões distinguiam àqueles que recebiam convites e participavam – dar lances também era fonte de distinção, uma vez que os destaques da noite, eram, geralmente, noticiados nas crônicas sociais. Essa distinção social era importante para a nova elite, que se impunha economicamente. Sua presença foi importante, em detrimento da ausência dos setores da elite tradicional.

Foram comercializadas a maior parte das obras do modernismo brasileiro e uma produção mais atual – havia uma presença dominante de artistas modernistas e abstratos nos leilões de arte. Tais obras modernistas já eram históricas – anos 20, 30 e 40. Eram também consideradas como investimentos de altos lucros, pois essa produção era datada e limitada (em sua maioria, provinha de artistas falecidos), contando com o fator escassez, que lhes garantia valor. A compra desta arte “histórica” demonstra a necessidade da elite recém formada de adquirir capital cultural de alguma forma; nesse caso, pela disputa por uma história cultural. Colaboraram com o fenômeno da retomada dos modernistas grandes mostras retrospectivas, como a das obras de Lasar Segall, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.

“O que caracteriza o marchand moderno, é de um lado, o seu interesse por uma arte que ainda não tem demanda, de outro, o fato de acumular um estoque em cima do qual assegura o seu sucesso final”²⁹³. Maria Lúcia Bueno de Paula afirma que os dois tipos de galeristas enfocados em seu trabalho preenchem com o consumo de arte a necessidade de decoração e ostentação demandada pela clientela: os primeiros, marchands paulistas, reuniram em torno de si os nomes mais procurados; os segundos, assim como Baccaro, adotaram uma estratégia comercial, qual seja, localizaram uma produção antiga e esquecida – a obra dos modernistas, no caso – que era possível de adquirir por preços muito baixos, e a estocaram; num segundo momento, construíram uma história da pintura brasileira em torno do material que manipulavam.

Com esta operação, transformaram um produto sem valor comercial em artigo de alto luxo. Neste movimento, se serviram da infra-estrutura institucional moderna, para legitimar culturalmente a sua estratégia, e do sistema de leilões para viabilizá-la comercialmente²⁹⁴.

Um dos grandes eventos da Collectio Galeria foi a mostra, acompanhada da publicação do livro **Arte Brasil Hoje – 50 Anos Depois**, sob a coordenação de Roberto Pontual. Destacaram-se obras e artistas da semana de 22 até 72. O crítico de arte também foi o responsável pela seleção das peças compradas pela galeria²⁹⁵.

Com essa dinamização provocada no mercado, a arte passou a ser olhada como fonte de investimento. “Os valores da arte passaram a ser determinados pelo mercado, através de fortes e organizadas empresas especializadas em

²⁹² Ibidem: 200.

²⁹³ MOULIN apud PAULA, 1990: 277 (MOULIN, Raymonde. **Le marche de peinture en France**. Paris: Minuit, 1967).

²⁹⁴ PAULA, ibidem: 278.

²⁹⁵ GARCIA, op. cit.: 203.

exposições e leilões responsáveis por vendas em grande escala²⁹⁶. Os bancos Real e Nacional estiveram ligados aos leilões, responsabilizando-se pelos financiamentos das obras de arte.

Assim como houve a compra de grandes nomes do modernismo brasileiro, também foram negociadas obras de segundo escalão. Para Maria Amélia Bulhões, um exemplo é Orlando Teruz, cujos quadros alcançaram cifras exorbitantes – o artista, embora tivesse uma enorme produção, não conseguia dar conta das encomendas.

De volta à Porto Alegre, em 1969, uma Feira-leilão aconteceu na Galeria Sete Povos. Em atividade a partir 1965 até 1976, esta galeria promoveu individuais de artistas emergentes e serviu de sede para os salões de Arte Universitária²⁹⁷. Pelas características da galeria, provavelmente os artistas leiloados ainda são, em sua maioria, gaúchos.

3.2 Os Leilões de Arte – Anos 70: tentativas sem continuidade

Em Porto Alegre, no início dos anos 70, coexistem dois tipos de leilões: aquele da velha tradição das residências e espólios, onde misturam-se objetos domésticos, antigüidades e, com sorte, arte; e aquele do novo mercado que se expande através de leilões específicos de arte, onde encontraremos pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. Um exemplo do primeiro tipo a que nos referimos é o Leilão de Móveis²⁹⁸, apregoado pelo leiloeiro Jorge Batista Pereira, especializado em objetos e móveis antigos. Para ele, a procura por peças

²⁹⁶ Ibidem: 201.

²⁹⁷ ROSA, op.cit.: 364.

²⁹⁸ LEILÕES DE..., 14 ago. 1970: 21.

antigas era bastante grande, pois estava na moda utilizá-las em contraste com decorações modernas, sendo que os jovens eram seus maiores clientes.

Os anos de 1970 a 1975 compreendem a etapa de maior expansão no mercado de arte em São Paulo. Um dos sinais dessa expansão foi a intensa ocorrência de leilões específica ou predominantemente de quadros, junto à vasta publicidade. Dentre os personagens mais celebrados, então, encontrava-se José Paulo Domingues da Silva, da Galeria Collectio, que teve forte atuação entre os anos de 69 a 73. O marchand soube sensibilizar o sistema bancário, abrindo linhas de financiamento para aquisições e atraindo para objetos de arte parte do capital especulativo que abandonava, às carreiras, a Bolsa de Valores – cuja crise avolumou-se a partir de julho de 1971. José Paulo seria o responsável pelo boom do mercado de arte até sua inesperada morte, em 1973²⁹⁹.

A associação hoje consensual entre a crise da Bolsa de Valores e o êxito da Collectio e outras galerias não pode ser avaliada com mais precisão tendo em vista as reservas quanto ao perfil social, ao patrimônio e às experiências prévias de investimento da clientela que passou a lotar as salas de leilão. Todavia, quando se tem em conta que a grande maioria dos investidores pessoais da Bolsa comprou ações por um período de tempo muito curto (de 1969 a 1971), que os *experts* em investimentos começaram a insistir em objetos de arte, como alternativa a ações e imóveis, e que parte também predominante dos compradores de leilão fazia suas primeiras aquisições em pregão a partir de 1971, não há como negar que ambos os públicos em algum ponto se sobrepusessem...³⁰⁰

Assim, a obra de arte passou a ser tratada como investimento, semelhante ao que vinha ocorrendo no mercado internacional.

Em 1970 leilões de arte em Porto Alegre são divulgados pela imprensa; é a época das reportagens sobre as altas cifras transacionadas e de surpreendentes valorizações de obras artísticas. Já em 1971 acontece, com sucesso, um grande

²⁹⁹ DURAND, 1989: 196.

leilão: organizado conjuntamente pela Esphera Galeria de Porto Alegre e Collectio Galeria de Arte de São Paulo, no Cottillon Club³⁰¹, houve a exposição de mais de 200 trabalhos, em três noites de pregão – dias 30 de junho, 1.º e 02 de julho. Entre as atrações, música de câmara, rondas de cafés e chás, além de um coquetel completo, servido durante grande parte da noite, para o grande público que compareceu ao evento. Com isso, práticas utilizadas nos leilões do centro do país estavam sendo introduzidas na capital gaúcha. Na primeira noite, um conjunto de iluminação de “ótimo bom gosto”³⁰² e acompanhando a apresentação das obras, uma projeção de *slides* sobre arte moderna brasileira, feita pelo leiloeiro oficial de São Paulo, Irineu Ângulo. O leilão, contando com os nomes de 22 artistas nacionais, permitia aquisições com o financiamento direto ao comprador – havia um convênio com a Bansilvest – Finasul. “Comprar obras de arte – quadros, esculturas e outros, não é ‘artigo’ para a grande maioria das pessoas. Mas há ocasiões em que se pode realizar esse desejo”³⁰³. Assim era anunciado o leilão por Paulo Becon, que também enumerava a valorização alcançada em poucos anos, período de 1964 e 1966 até 1970, por um óleo de Portinari e um guache de Di Cavalcanti, respectivamente, corroborando a tese de que esses leilões estavam trazendo à tona a produção modernista brasileira. Para as galerias do centro do país envolvidas em leilões, Porto Alegre foi mais uma oportunidade para sua comercialização. Para o mercado de Porto Alegre, foi uma oportunidade de entrar em contato com as obras de artistas brasileiros, num primeiro momento – pois ainda havia pouco intercâmbio com artistas de outros estados –, com a obra de modernistas, e, ainda, foi a chance de adquiri-las.

³⁰⁰ Ibidem: 197.

³⁰¹ Localizava-se no edifício do antigo Cinema Cacique, na rua dos Andradas, no centro de Porto Alegre.

³⁰² LEILÃO DE SUCESSO, 2 jul. 1971: 10.

³⁰³ BECCON, 1.º jul. 1971: 40.

No final do ano seguinte, Luis Carlos Lisboa, na matéria **Quem é Quem na Esphera**, afirma que Porto Alegre teve uma grande evolução no mercado de arte e, entre os acontecimentos, destacava a inauguração de novas galerias e um leilão da Collectio, que colocou a cidade como terceiro mercado de arte do Brasil – segundo José Paulo Domingues – comentário também registrado pelos jornais do Rio de Janeiro³⁰⁴.

A evolução provocada fez com que caíssem das paredes das residências as gravuras sem valor e “as florzinhas”, prossegue Luis Carlos Lisboa em seu artigo e complementa: “Possuir quadros (com boas assinaturas) faz parte do *status* e as artes plásticas se transformaram em assunto de moda, comentado em todas as rodas e ganhando muitas colunas nos jornais”³⁰⁵. Tornam-se evidentes as mudanças pelas quais passa o campo das artes no Rio Grande do Sul a partir de então.

O marchand Sonilton Alves, ao comunicar o fechamento da Esphera Galeria de Arte³⁰⁶, o faz convidando, em carta aberta a toda a comunidade, para um leilão. A Galeria estava “disposta a colher e plantar os frutos de um mercado de arte em nascimento (...) Mas as dificuldades foram muito grandes. Mais do que isso, impossíveis de superar”³⁰⁷. Em sua carta afirma que, apesar da galeria estar cheia de pessoas que gostavam de arte, em dias de vernissage, dos jornais abrirem espaço em suas colunas e dos veículos de comunicação haverem prestado seu apoio:

...a esmagadora maioria da comunidade não se comoveu. Parece que as pessoas que podem comprar arte ainda preferem os bens de consumo mais prosaicos. Não acreditam na arte

³⁰⁴ Em nossos acervos (Museu Hipólito José da Costa, MARGS e **Zero Hora**) não foi possível localizar nem as reportagens do centro do país, nem a entrevista com João Paulo Domingues.

³⁰⁵ LISBOA, 18 dez. 1971: 18.

³⁰⁶ O leilão final da Esphera aconteceu no dia 26 de julho de 1973.

³⁰⁷ **Correio do Povo**, 22 jul. 1973: 34.

como investimento, nem como manifestação de cultura e bom gosto. As casas emolduradoras trabalham arduamente para clientes que levam reproduções baratas de paisagens, para pendurar nas paredes das casas de centenas de milhares de cruzeiros. Banqueiros negam-se a conceder financiamentos para galerias adquirirem obras de arte que podem valorizar 200% ou 300% em um ano. Preferem financiar carros, motocicletas e TV's coloridas³⁰⁸.

Quanto aos compradores atesta que "o número de pessoas que compra arte com regularidade é tristemente pequeno. Pode ser contado nos dedos de duas mãos". Em relação ao leilão final da Esphera, Alves disse:

Assim, haverá mais um leilão. Desejamos que ele seja mais do que uma despedida melancólica. Ou seja, um brado de raiva e impotência contra uma situação que não podemos mudar (...) Com um leilão festivo e alegre. Mas que esconde a tristeza de um empreendimento no qual demos tudo e onde tudo não foi suficiente³⁰⁹.

Um leilão benemerente, com renda revertida para a Sociedade dos Surdos-Mudos de Porto Alegre, foi agendado para o dia 22 de março de 1971, na Galeria do Círculo Social Israelita (CSI – hoje, Hebraica). Coordenado pelo escultor Francisco Stockinger, ocorreram doações de artistas gaúchos, cariocas e paulistas, e a colaboração da Galeria Documenta, de São Paulo. A promoção foi realizada pela Organização das Pioneiras do Círculo Social Israelita e contou com o Banco Cidade de São Paulo³¹⁰ para aquisição dos trabalhos. Essas promoções, das Pioneiras do CSI, aconteceram eventualmente ao longo das três últimas décadas, sempre com caráter benemerente. Mais uma vez, nomes brasileiros encontravam-se a disposição do público gaúcho.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ Id.

³¹⁰ Dentre as doações, obras de Stockinger, uma tapeçaria de Mabe, um óleo de Wakabayashi, dois outros de Manabu Mabe, um de Aldemir Martins e outro de Di Cavalcanti. Dois desenhos de Guilherme de Faria, um de Flávio de Carvalho, duas gravuras de Darel, três de Marcelo Grassmann e mais um óleo de Volpi. Também trabalhos de Nicola, Douchez, Fukushima, Sachiko, Tomie Ohtake, Piza, Grudinzski, Ianelli, Di Prete e Bonadei. LISBOA, 21 dez. 1970: 39.

O Cottillon Clube foi novamente o lugar para o leilão da Petite Galerie, do Rio de Janeiro, em 1971. Na ocasião, o leiloeiro Horácio Ernani de Mello Neto, do Rio de Janeiro, fazia seu debute³¹¹. E o marchand Renato Rosa, que vinha de um estágio desta galeria, propriedade de Franco Terranova, realizou a seleção das obras. Entre outros, Volpi, Bandeira, Ismael Nery, Djanira, Portinari, Krajcberg, Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Milton Dacosta e Carlos Scliar. Uma grande equipe deslocou-se do Rio de Janeiro para Porto Alegre, na ocasião, entre eles, Max Perlingeiro (hoje marchand e editor no Rio de Janeiro), Jorge Colaço (filho da famosa tapeceira), Denise Mattar (foi curadora do MAM/Rio de Janeiro)³¹².

Embora não se tenha a lista completa de nomes de todos os artistas, conhecendo-se as estratégias adotadas por estas galerias que trabalhavam com leilões no Rio de Janeiro e em São Paulo, e ratificando os nomes dos modernistas brasileiros que estiveram em pregão, podemos concluir que foi uma incursão de sondagem no mercado gaúcho. Não temos notícia de que esses eventos tenham se repetido. Nem a Collectio e nem a Petite Galerie voltaram a realizar leilões – embora alardeada como terceiro mercado do país, Porto Alegre não mostrava-se madura para os modernistas brasileiros – pois só a escassez de vendas pode justificar a falta de novos investimentos na cidade. Basta lembrarmos a despedida de Sonilton Alves.

O Cotillon Club realizou, em 1972, seu 3º Leilão de Arte e, em 1973, a gaúcha Galeria Guignard fez seu primeiro leilão. Aos poucos os leilões de arte tornam-se foco de interesse. Evelyn Berg e Carla Irigaray, em matéria para o **Correio do Povo**, descreveram as várias faces do leilão, após assistirem o acontecimento da Guignard. Dentre seus entrevistados, Marcus Antonio Marcondes, da Casa dos Leilões (que, junto à Collectio, organizava leilões pelo

³¹¹ GASPAROTTO, 21 maio 1984: 9.

país), e as formadoras de opinião Léa Guarisse, na área social, e Eva Sopher, na área cultural. Na pauta, questões como a profissão do Marchand *de Tableaux*, os leiloeiros e o público-comprador (mercado); o que seria um preço justo; as falsificações; e o mercado nacional e internacional. Nota-se uma preocupação das articulistas em descreverem detalhes dos procedimentos de um leilão de arte para o público leitor que não o conhece – já que tratava-se de uma novidade. Assim, o Marchand *de Tableaux* seria o grande responsável por tudo que acontece no leilão, o empresário que lida com grandes somas – pessoa muito importante no cenário das artes, de um lado seria responsável por suprir o mercado; de outro, os artistas, “cuja sorte está condicionada, muitas vezes, às decisões destes leiloeiros”³¹³.

Pairando acima do marchand, o ser abstrato: o mercado consumidor – que decide quem é bom e quem não é; quem vale muito e quem não vale nada. Em vista dele, os leiloeiros contam com a possibilidade de oferecer trabalhos em lance livre, o que significa que as obras assim oferecidas poderiam ser arrematadas por lances ínfimos. Como a prática se perpetuava, as articulistas acreditavam que o mercado respondia positivamente a ela e que tinha condições de avaliar corretamente uma obra.

Quanto ao preço justo, acreditavam que o conhecedor de arte sabia que o marchand havia estipulado o preço um pouco abaixo do que gostaria de obter. Portanto, quando uma obra atinge o dobro de seu preço seria a hora de esfriar os ânimos e parar de dar lances. Na opinião de Marcus Marcondes, o leilão seria o lugar onde o mercado se expressa acerca do valor dos artistas e a prática de freqüentar leilões seria educativa; o leilão seria o local para se ver um amplo

³¹² ROSA, jun. 2000.

³¹³ BERG; IRIGARAY, 17 jun. 1973: 32.

painel de arte, com grande quantidade de artistas, técnicas, épocas e estilos sob o mesmo teto, e, ainda, com possibilidade de aquisições³¹⁴.

Para Eva Sopher, os leilões são “muitíssimos interessantes”; serviriam para reunir as pessoas em torno do tema arte. O público, na sua opinião, deveria comparecer não só para comprar, mas também para entrar em contato com os artistas: “Isso nos oferece uma visão didática da arte e um conhecimento profundo das tendências atuais e mais conservadoras. Para o jovem, isto é ótimo”³¹⁵.

Na visão de Léa Guarisse, seria formidável Porto Alegre ter leilões de arte à semelhança dos que ocorrem no Rio de Janeiro e São Paulo, onde seriam freqüentes e onde os lances atingiriam níveis muito bons. No entanto, não acreditava que em Porto Alegre uma promoção desse gênero atingisse o mesmo sucesso – apesar do poder aquisitivo do porto-alegrense, este preferiria investir em outros empreendimentos. Porém, tinha esperanças que essa atitude apática se modificasse com a continuidade dos pregões, e que o nosso estado se tornasse um centro de arte.

O crítico Frederico Moraes, após assistir a um leilão na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1975, descreve ironicamente os assistentes, em uma imagem diferente da que temos dos leilões no sul: “jovens bem vestidos com suas respectivas namoradas e noivas, crianças, alguns hippies, davam um ar geral de pic-nic ou festinha doméstica. A qualquer momento aguardava-se não o início do leilão, mas a distribuição de docinhos e sanduíches”³¹⁶. Mais adiante descreve o interesse do público por alguns artistas, acrescentando: “artistas mais jovens, não necessariamente vinculados à vanguarda, merecem o desprezo

³¹⁴ Apud BERG; IRIGARAY, 17 jun. 1973: 32.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ MORAIS, 9 jul. 1975.

do público, mesmo dos jovens bem vestidos, com aquele ar de novos executivos³¹⁷. E conclui, ao fim de mais alguns parágrafos de crítica:

Depois de três horas, a conclusão não pode ser mais melancólica: estes leilões não têm a ver com arte. Tal como são realizados em nada contribuem para mudar o panorama de nossa criação plástica. De um modo geral, os quadros apresentados para leilão são ruins, e no caso de apenas alguns poucos, eram medianamente bons. Da parte da galeria ou do leiloeiro, nenhuma preocupação em dar à sua atuação um sentido cultural, dar um tratamento mais sério e inteligente às obras apregoadas, de tal maneira que, contribua para o enriquecimento estético do público. Na verdade, o público ali presente, mesmo o jovem, parecia estar pessimamente preparado. Só se emocionava (se é que revelavam alguma emoção verdadeira) com assinaturas, desconhecendo totalmente o que, de novo, existe na arte brasileira. Se têm dinheiro, como parecem, por que não arriscam um pouco, contribuindo, assim, para que haja alguma renovação, pelo menos, por enquanto, nos leilões³¹⁸?

É de 1975 também a entrevista **Arte e Paranóia**, feita com Giuseppe Baccaro, o marchand da Selearte que, junto a Florestano Felice, realizou leilões de pintura moderna brasileira de 1965 até 1970. Então com 45 anos, o italiano radicado no Brasil havia 22 anos, considerado um dos pioneiros do mercado de arte, manifesta-se sobre o colecionismo. Longe do mercado de arte e morando em Pernambuco desde 1970, reflete sobre o colecionismo particular e declara:

...apenas segue fantasiado de refinamento – as mesmas leis do colecionismo de dinheiro, de terras, de fábricas. Tirada a máscara dos “detentores de especial sensibilidade”, eles são apenas caçadores de beleza para um uso egoísta, possessivo e masturbatório. Se realmente entendessem e gostassem de arte, a devolveriam à liberdade³¹⁹.

Para Baccaro, o investidor era uma pessoa paranóica, que estava transferindo para a arte sua paranóia pelo dinheiro. “Para mim, que eles se

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Id.

³¹⁹ ARTE E PARANÓIA, 22 fev. 1975: capa.

estrepem. Que se estrepem, porque estão aviltando a arte, ao tratá-la como objeto de investimento”³²⁰.

Paralelo ao movimento comercial, os leilões benemerentes fizeram-se presentes. Em setembro de 1976, declarado o Ano do Menor, foi programado um Leilão de Arte (antigüidades e artes) nos Salões do Palácio Piratini, em prol das obras assistenciais de D. Ecléa Guazelli, Primeira-dama do Rio Grande do Sul, à época. O leilão (evento que se repetirá também em 77) estaria inserido dentro da programação do Projeto Cult-Tur, uma aproximação entre das Secretarias de Educação e Cultura e Secretaria de Turismo, para que atividades culturais incrementassem o turismo no estado.

Para lançar a idéia, a Primeira-dama chamou para uma reunião na redação de **Zero Hora** as artistas plásticas Zorávia Bettiol, Maria Inês Kliemann e Anico Herzkovitz e as jornalistas Célia Ribeiro, Cláudia Lindner e Evelyn Berg (na época assessora de D. Ecléa). Após a apresentação da situação do menor carente no estado, a Primeira-dama chamava a comunidade artística a colaborar com o leilão – que seria uma primeira iniciativa junto à classe, a fim de mobilizar outras classes e toda a comunidade em prol da questão do menor carente. Dentre as várias intervenções, sugestões e perguntas colocadas durante o encontro, Anico Herzkovitz questionava a tomada de consciência de quem participa dos leilões e dos próprios artistas. “Porque o artista não precisa mais ser atingido, o artista reflete o que vive, a gente está vendo o que acontece todos os dias. Quem vai mesmo participar do leilão é a alta sociedade de Porto Alegre, vai ser um acontecimento social...”³²¹. Mais adiante pergunta: “o que me preocupa é o fato do leilão, da exposição não ser uma promoção muito aberta. Será que nos vamos atingir uma população de classe B para C?” Como resposta, D. Ecléa afirmava estar preocupada com este aspecto, tendo planejado que a exposição

³²⁰ Idem.

seria aberta ao público, inclusive sendo convidadas as escolas de Porto Alegre para visitarem-na, mediante monitoria dos alunos do Instituto de Artes. Zorávia se manifestou dizendo que era a primeira vez que os artistas estavam sendo solicitados para uma campanha social, reunindo artistas, público e o Palácio Piratini. Ecléa Guazelli acreditava que o leilão seria noticiado em todo o país, havendo uma grande repercussão em torno das atividades dos artistas³²².

Como forma de conseguir os lotes para os leilões, não só os artistas foram convocados, mas também colecionadores de objetos antigos. Luis Carlos Lisboa informava que, para a ocasião, estariam presentes os maiores nomes das artes plásticas do Rio Grande do Sul, segundo uma exclusivíssima lista de artistas que estaria sendo elaborada³²³. Artistas que moravam fora do Estado, como Cleber Machado, foi um dos primeiros a aderir ao evento; e houve, inclusive, artistas convidados de fora do país. Jovens, como João Luiz Roth, segundo lugar no II Salão do Jovem Artista, também estariam presentes.

Colecionadores particulares foram convidados a participar e, através das prefeituras do interior, esperava-se que os residentes dessas cidades enviassem doações de suas obras (famosas) para o leilão, considerando-se que a causa – a recuperação do menor carente – fosse das mais importantes³²⁴. Museus e outras instituições também foram mobilizadas. No total, foram recebidas aproximadamente 600 peças. Estas foram avaliadas por uma comissão. Aqueles que consignaram as peças tinham que se manifestar sobre o valor das avaliações.

³²¹ MENOR É ASSUNTO..., 22 ago. 1976.

³²² Idem.

³²³ ROTH EXPÕE EM..., 17 maio 1976: 3.

³²⁴ OSÓRIO, maio 1976: 6.

O acervo ficou exposto de 2 a 6 de setembro, no Salão Negrinho do Pastoreio, e recebeu 4.000 visitantes³²⁵. No primeiro dia de exposição, apresentou-se o Conjunto de Câmara da OSPA. No local houve venda dos catálogos e ingressos para o Leilão, que ocorreria nos dias 8, 9, 10, 11 e 12 de setembro. A Primeira-dama escreveu para o catálogo – dentro do texto, suas expectativas de que “a mensagem do belo contida neste precioso acervo exposto e leiloado no Palácio Piratini, seja uma via que fale diretamente à sua sensibilidade”³²⁶.

Na abertura do leilão, um conjunto de música barroca fez uma apresentação inicial. Dentre os comunicadores e personalidades que estiveram colaborando encontravam-se Ernani Behs (jornalista), Tatata Pimentel (jornalista), Ieda Maria Vargas Athanásio (ex-miss Universo), Maria do Carmo Bueno (jornalista), Sérgio Schuller (jornalista) e Rui Strelow. O leiloeiro convidado para o primeiro dia do evento foi Lourenço Borges de Melo, representado por seu preposto, Norton Fernandes, e, para o segundo dia, Mário Syrpa.

A Comissão Organizadora do leilão foi composta por Ado Malagoli (artista), Fernando Corona (artista), Luiz Inácio Medeiros (diretor do MARGS), Luiz Carlos Lisboa (jornalista), Antônio Hohlfeldt (jornalista), Juan Kern de Elisondo (coleccionador e restaurador), Patrícia Bins (artista), Paulo Raymundo Gasparotto (jornalista), Jorge Hermann, Anelise Thofern Abrantes, Lourdes Noronha Pinto e Leandro Teles. Também foi constituída uma comissão de avaliadores, composta por marchands de arte e comerciantes de antigüidades. Vinte por cento (20%) do preço de cada peça, paga no ato da arrematação, era deduzível de imposto de renda. Os lances iniciais foram colocados um pouco abaixo da avaliação,

³²⁵ RESULTADOS DO..., 2 out. 1976.

³²⁶ QUARTA-FEIRA, A ABERTURA..., 5 set. 1976.

para incentivar a aquisição³²⁷. O Banco do Estado do Rio Grande do Sul financiou a compra de peças. A renda líquida do leilão ultrapassou Cr\$1 milhão. As obras do leilão dividiam-se entre antigüidades (mais de 300 peças) e arte (mais de 200 trabalhos)³²⁸.

Na mesma época, críticos, galeristas e artistas preocupavam-se com a quantidade de leilões que estava ocorrendo no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Porto Alegre. O deslocamento de marchands por todo o Brasil e a monopolização, em ritmo crescente, do mercado em alta transformavam a arte em mercadoria. Como já referimos, a arte passou a configurar-se refúgio seguro para os investimentos, em época inflacionária. "Sem orientação, confiando no leiloeiro, o brasileiro compra sem parar: quadros ruins, na maioria das vezes. Obras caríssimas de nomes famosos, carros-chefes de leilões. E impingem-se nomes que, supostamente, significam lucro imediato"³²⁹.

Luiz Buarque de Holanda, galerista, encontra uma explicação simples para a melhora no mercado: a inflação – a obra de arte torna-se investimento seguro. O galerista estudava a possibilidade de também trabalhar com os leilões, pois, com isto, estaria atingindo públicos diferentes. Dentre eles, estariam o novo-rico – que procura a assinatura famosa –, os que compram o "decorativo" e aqueles que compram o "sério". O público novo seria levado pela disputa, pela vaidade, pelo jogo: "Vê no leilão a oportunidade de comprar uma obra rara ou de obter uma pechincha. É óbvio que ainda não existe uma formação no comprador brasileiro". E prossegue: "É muito condicionado a fatores emocionais. Tanto na Europa, como nos Estados Unidos, o leilão dá o piso do mercado. Aqui,

³²⁷ Idem.

³²⁸ Listagem no Anexo VII.

³²⁹ ARTE EM ALTA..., 4 set. 1976.

apesar de estar melhorando, a coisa é ainda uma loucura. Quadros são vendidos por um valor muito acima do real, e vice-versa³³⁰.

Para o crítico Roberto Pontual, através do leilão o marchand adquire maior chance de manipular preços, determinados artistas e o gosto do comprador. “Numa exposição, isso é mais difícil, pois exposição implica diálogo mais direto com o artista, e há ainda a barreira do crítico, porque uma mostra é passível de avaliação crítica. No leilão, a única preocupação é o problema de compra e venda³³¹. Pontual acrescenta que, além de vender, os leilões também podiam ensinar. Exemplificou com a Bolsa de Arte (Rio de Janeiro), que tentava dar um ar qualitativo ao conjunto de obras apresentadas – o que tornaria o leilão uma aula sobre boa arte. “Mas ainda isso é pouco, porque se deveria melhorar os conhecimentos e as informações das pessoas que o freqüentam, e não tentar apenas vender cada vez mais³³².

Já para Evandro Carneiro, diretor da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro – casa que, desde seu início, se propôs a trabalhar com leilões –, no período de 1972 a 1973 havia dificuldades para conseguir bons quadros – quem os tinha, não queria vender, criando-se uma euforia igual à da Bolsa de Valores. Em 1976, os quadros voltaram a aparecer. “Esta volta talvez se tenha devido ao fato de estar havendo um equilíbrio nos preços. Há quatro anos, o mercado era muito emocional. Quem ganhava dinheiro na Bolsa, fazia as compras mais inseqüentes e imprevisíveis³³³.

Outro crítico da época, Jaime Maurício, lembra-se do período da Collectio e do boom artificial, quando as obras eram compradas sem serem vistas. “Apareceu o dinheiro malandro (não o do novo-rico, mas o lucro ilícito, que não

³³⁰ Idem.

³³¹ Id.

³³² Id.

poderia aparecer). Não podendo colocá-lo no banco ou debaixo do colchão, o investidor aplica-o nos leilões. E compra alhos por bugalhos. Vai no entusiasmo do leiloeiro, no ouvi dizer”³³⁴.

Para o pintor Roberto Magalhães, o leilão é um apelo à vaidade do comprador e a comercialização degenera a qualidade da obra de arte. E mais: “Enquanto todos ganham com a valorização da obra, o artista não participa do processo. Os preços excessivamente altos acabam afetando todo mundo, pois são inteiramente irreais”³³⁵. Outro ponto abordado por Magalhães refere-se à situação do artista jovem, para o qual a sobrevivência estaria sendo muito difícil. Roberto Magalhães concorda que só entra em leilão o artista jovem que tem público garantido. Em contrapartida, este mesmo artista não teria a menor dificuldade para expor em galerias.

A Galeria Oficina de Arte, dirigida por Max Berg e Yara Pascal de Kraft, tendo como principal atividade o comércio de arte, foi uma das mais dinâmicas a partir da segunda metade dos anos 70. Conseguindo trabalhar exclusivamente com a quase totalidade dos artistas gaúchos, teve uma atuação muito forte nos leilões, no tempo em que esteve em atividade. Foi a galeria que, naquela década, mais repercussão causou na mídia, com seus leilões. Inclusive, após seu fechamento, em 1977, seus bens iriam a leilão, movimentando imensamente o mercado de arte no início dos anos 80.

Nos dias 23 e 24 em novembro de 1976, veio ao sul do país um dos mais respeitados leiloeiros daquela década, Irineu Ângulo³³⁶, convidado especialmente

³³³ Id.

³³⁴ Id.

³³⁵ Id.

³³⁶ Foi a segunda vez que este leiloeiro realizou pregão em Porto Alegre; a primeira havia sido com a Collectio e a Esphera Galeria de Arte, no ano de 1971. Em 1976, com 70 anos de idade e 40 de profissão, possuía uma coleção de 400 desenhos, que havia reunido ao longo dos anos. Essa coleção, de incalculável valor comercial, já

para a ocasião: o primeiro leilão de arte da Oficina Galeria. Lourenço Júnior foi o leiloeiro oficial. Foi anunciado como o maior leilão de quadros, até aquele momento, já realizado em Porto Alegre, sendo constituído por 160 lotes com obras de artistas gaúchos, nacionais e estrangeiros³³⁷ – pinturas a óleo, miniaturas, bronzes, esculturas, tapeçarias e gravuras. Era possível financiar as obras pelo Banco de Boston em até 24 meses. Os valores tinham uma grande faixa de variação, de acordo “com poderes aquisitivos de várias categorias”³³⁸. Fatores como raridade, falecimento dos artistas, dificuldade da obtenção da peça foram levados em consideração para a formulação dos lances iniciais.

Dentre os elogios para o leilão, um especial para os organizadores do evento, Jorge Berg e Yara Pascal de Kraft, que pensavam em repetir o feito duas vezes ao ano, no inverno e no verão. A intenção de realizar leilões periódicos foi sendo amadurecida desde o criação da galeria, o que também deveria amadurecer mais o mercado de arte gaúcho³³⁹. Para Luis Carlos Lisboa, Porto Alegre “está em pleno boom das artes, necessita de um leilão para a plena

havia sido doada, por antecipação, para uma instituição de caridade (MAIS DE 160..., 23 nov. 1976).

³³⁷ Abelardo Zaluar, Antônio Henrique do Amaral, Antônio Maia, Alfredo Volpi, Alice Soares, Ado Malagoli, Alice Brueggmann, Ana Letycia, Antônio Carlos Maciel, Antonio Gutierrez, Alcides Santos, Aldemir Martins, Anestor Tavares, Augusto Rodrigues, Babinsky, Barrio, Bajado, Carlos Scliar, Cândido Portinari, Carybê, Clóvis Graciano, Cusquenho anônimo do séc. XVIII, Dejaci, Djanira, Darel Valença Lins, Fernando Lopes, Francisco Stockinger, Francisco Rebolo, Farnese de Andrade, Frank Schaeffer, Fernando Lopes, Fernando Odriozola, Flávio de Carvalho, Francisco Goya y Lucientes, Fayga Ostrower, Georges Braque, Glauco Rodrigues, Guilherme de Faria, Gregório Correa, Guignard, Henrique Fuhro, Hans Bellmer, Isolda, Diprete, Emiliano Di Cavalcanti, Elsa O. S., Ênio Lippmann, Elizabeth Turquenicz, Eugênio Sigaud, Eduardo Cruz, Flávio de Carvalho, Iberê Camargo, Ivan Serpa, João Henrique, José Cláudio, João Câmara Filho, José Zuloaga, Janner Augusto, João Fahrion, José Cláudio, José Lutzemberger, José Zuloaga, Lívio Abramo, Luis A. Solari, Lourenço Jr., Marcelo Grassmann, Magliani, Manabu Mabe, Messias, Marlene Hori, Mário Gruber, Maria Luiza Leão, Milton Dacosta, Maria Leontina, Michael Barbault, Mimina Roveda, Noêmia Mourão, Nicolas Vlavianos, Osmar Dillon, Octávio Araújo, Osvaldo Goeldi, Plínio Bernhardt, Pietrina Ceccachi, Pedro Weingärtner, Piza, Paulo Porcella, Roberto de Magalhães, Roberto Feitosa, Rembrandt, Siron Franco, Salvador Dali, Sônio Ebling, Tomie Ohtake, Toulouse Lautrec, Trindade Leal, Vera Chaves Barcellos, Vasco Prado, Wesley Duck Lee, Waldeny Elias, Wellington Virgolino, Xitiano Gomes, Zorávia Bettiol (LEILÃO DE ARTE..., 24 nov. 1976, e outros dois recortes, sem identificação, da pasta de Leilões encontradas no Núcleo de Pesquisa e Documentação do MARGS).

³³⁸ MAIS DE 160..., 23 nov. 1976.

avaliação do seu nascente e sempre crescente mercado de arte”. Mais adiante complementa:

Quando a Collectio fêz (sic) o primeiro Leilão em Porto Alegre foi comentado que nossa capital era o terceiro mercado de arte do Brasil e naquele tempo, ainda incipiente. Com esse Leilão (...) fica provada a afirmativa: somos mesmo o terceiro mercado e, o que é muito bom, com tendência para crescer cada vez mais³⁴⁰.

O jornalista também ratifica a importância de se ter no living uma pintura levando a assinatura de um Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Carlos Scliar, Djanira, Volpi ou Manabu Mabe, considerados monstros sagrados. E de ter gaúchos como Xico Stockinger, Ado Malagoli, Alice Brueggmann, Iberê Camargo, Glauco Rodrigues, Vera Chaves Barcellos, Alice Soares, Elizabeth Turkieniez (talento novo, sangue renovador) e Antonio Carlos Maciel. No entanto, dizia, o público estava atento para não dar lances acima do preço de mercado, o que demonstraria o conhecimento dos preços dos artistas no Rio de Janeiro e São Paulo e das galerias gaúchas.

Dos 100 artistas comercializados no pregão, 87% dos lotes foram arrematados. Compradores de outros estados vieram exclusivamente ao sul para participar do leilão³⁴¹. Os preços mais altos obtidos foram, respectivamente, uma pintura de Portinari (vendida a um comprador do Rio de Janeiro³⁴²), um Guignard (1933), um óleo de Vicente do Rêgo Monteiro, uma litografia de Georges Braque e um óleo de Milton Dacosta³⁴³ – o que demonstra que não há uma relação direta entre os artistas que os jornalistas destacam pontualmente como grandes nomes e a intenção de compra dos consumidores.

³³⁹ LEILÃO MOSTROU..., 8 dez. 1976.

³⁴⁰ LISBOA, 26 nov. 1976.

³⁴¹ LEILÃO DA OFICINA..., 8 maio 1977.

³⁴² LISBOA, 1º. dez. 1976: 3.

³⁴³ LEILÃO MOSTROU..., 8 dez. 1976.

Esses leilões ganham grande destaque na imprensa, como podemos verificar pela grande quantidade de matérias³⁴⁴ nos jornais diários porto-alegrenses nos dias que o antecederam, bem como nos posteriores. O trabalho de divulgação feito pelos marchands estava sendo bem executado. No dia seguinte à realização do leilão, circula informação dando conta de que a galeria Oficina de Arte já teria planos para um próximo leilão, a ser realizado nos moldes de Kornfeld und Klipstein, da Suíça. A cifra “UM MILHÃO e MEIO DE VENDAS” aparece em letras maiúsculas em duas matérias³⁴⁵. Em seus conteúdos, a informação de que havia sido batido o recorde de qualquer outro leilão em Porto Alegre e que o fato teria sido notícia nacional, inclusive numa boa matéria do **Jornal do Brasil**. O terceiro mercado de arte do país interessava novamente aos grandes centros.

Décio Presser, em matéria sobre o **Mercado de Arte**³⁴⁶, em 1977, relata que o local foi atingido pela inflação, podendo se observar uma elevação nos preços nas exposições recentes (à época). Mas que, apesar da alta, as galerias estavam promovendo exposições quinzenalmente, e contavam com o prestígio de colecionadores – que continuavam achando que arte era um excelente investimento.

³⁴⁴ Nos jornais **Correio do Povo** e **Folha da Manhã** o grande destaque foi dado ao trabalho de Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Roberto Magalhães, Mário Gruber, todos com matéria e foto, além de matérias com comentários sobre a vida, obra e exposições recentes de Carlos Scliar, Darel Valença Lins, Djanira, Milton Dacosta e Farnese de Andrade. Frank Schaeffer, Guignard, Di Prete são os destaques, com foto, do **Diário de Notícias**, sendo, também, citados em matéria. Na chamada, Marcelo Grassmann, Xico Stockinger, Carlos Scliar e Clóvis Graciano. No corpo da matéria, os artistas considerados “mais expressivos” foram: Volpi, Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti, Rembrandt, Toulouse-Lautrec, Georges Braque, Rebolo, Manabu Mabe, Iberê Camargo, Aldemir Martins. Ainda, há menções aos nomes de Cícero Soares, Sonia Grassmann, Frank Schaeffer, Danilo Di Prete, Virgolino e Darel. E, em **Zero Hora**, foram publicadas as “fichas” de alguns artistas; na ordem: Rembrandt, Goya (foto), Portinari, Di Cavalcanti (foto), Rebolo (foto), Djanira, Stockinger (foto), Volpi, Virgolino, Antonio Maia, Ado Malagoli, Henrique Fuhro, Farnese de Andrade, Pedro Weingärtner e Carlos Scliar (foto); com fotos dos trabalhos dos artistas: Toulouse-Lautrec, Braque, Allemand, Gutierrez, Iberê Camargo.

³⁴⁵ Respectivamente nas matérias de Luis Carlos Lisboa dos dias 2 e 22 dez. 1976, no jornal **Zero Hora**.

³⁴⁶ 9 maio 1977: 66.

Buscando o amadurecimento do mercado de arte gaúcho, a Galeria Oficina de Arte realizou, em maio de 1977, seu primeiro leilão do ano, nos dias 25, 26 e 27, na Associação Leopoldina Juvenil. Das 240 obras previstas, de 105³⁴⁷ artistas, as mais importantes seriam apresentadas pelo crítico de arte Jacob Klintowitz³⁴⁸ – o discurso sobre a obra, além de favorecer a apreensão e compreensão, neste caso seria mais um momento de produção da obra, de seu sentido e de seu valor. A prática de ter o crítico de arte em leilões passou a ser freqüente, como podemos comprovar observando os leilões seguintes. Sobre os artistas que iriam a leilão, o crítico via nelas uma parte da arte brasileira, representativa de uma realidade profundamente alterada após o impressionismo. Em matéria no jornal **Correio do Povo**, Klintowitz enumera seus pensamentos sobre algumas figuras da arte brasileira, catalogadas no leilão³⁴⁹.

³⁴⁷ Dos artistas apresentados: Abelardo Zaluar, Ado Malagoli, Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei, Alcides Santos, Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Alice Brueggmann, Alice Soares, Alfredo Volpi, Ana Letycia, Anestor, Anita Malfatti, Antonio Bandeira, Antonio Carlos Maciel, Antonio Henrique do Amaral, Antonio Maia, Augusto Rodrigues, Barrio, Carybé, Carlos Carrion de Britto Velho, Carlos Scliar, Carlos Tenius, Cláudia Stern, Clóvis Graciano, Darel Valença Lins, Dejaci, Djanira, Edith Behring, Eduardo Cruz, Elsa O.S., Eliseu Visconti, Elizabeth Turkieniez, Manuel Araújo, Emiliano Di Cavalcanti, Ênio Lippmann, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Fernando Lopes, Flávio de Carvalho, Frank Schaeffer, Francisco Stockinger, Francisco Rebolo, Georges Braque, Glauco Rodrigues, Glauco Pinto de Moraes, Glênio Bianchetti, Graciano, Guma, Guilherme de Faria, Heitor dos Prazeres, Hilda Motta, Iberê Camargo, Ismael Neri, Isolda, João Câmara Filho, João Fahrion, João Henrique, José Lourenço Júnior, José Lutzenberger, José Paulo Moreira da Fonseca, Léo Dexheimer, Luis Solari, Manabu Mabe, Marcelo Grassmann, Maria Luiza Leão, Mario Campello, Mario Gruber, Marlene Hori, Martinho de Haro, Mestre Nosa, Mercier, Milton Dacosta, Minina Roveda, Newton Rezende, Ninita Moutinho, Olegário (Triunfo), Osmar Villon, Otávio de Araújo, (Paulo) Porcella, Pietrina Checcacci, Plínio Bernhardt, Raimundo de Oliveira, Rembrandt, Renina Katz, Roberto de Magalhães, Rodrigo de Haro, Rose Lutzenberger, Rosina Becker do Valle, Roth, Romanita Martins, Rubem Valentim, Sônia Grassmann, Siron Franco, Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake, Toulouse Lautrec, Trindade Leal, Vasco Prado, Victor Vasarely, Wellington Virgulino, Visconti, Wilma Martins, Zorávia Bettiol, e outros (OFICINA VAI OFERECER..., 10 maio 1977; LEILÃO DE ARTE..., 25 maio 1977: 24; OBRAS DE 105..., 25 maio 1977; SEGUE O LEILÃO..., 26 maio 1977; OFICINA DE ARTE..., 27 maio 1977; LEILÃO DE ARTE..., 27 maio 1977; LEILÃO DE ARTE, 28 maio 1977; AO BATER DO MARTELO..., 25 maio 1977).

³⁴⁸ Crítico de arte que iniciou em 1973 sua atividade junto ao jornal paulista **Jornal da Tarde**, com contribuições crescentes e maciças até o final da década. Na época deste leilão, também era professor no Museu de Arte Moderna (apud CASTRO, 25 maio 1977: 24).

³⁴⁹ Iberê Camargo, Heitor dos Prazeres, Rosina Becker do Valle, Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Aldo Bonadei e Di Cavalcanti, Tomie Ohtake, Abelardo Zaluar, João Câmara Filho, Siron Franco, Pietrina Checcacci, Nilton Rezende, Anita Malfatti, Antonio Bandeira e Ismael Neri. LEILÃO VAI..., 10 maio 1977.

Os artistas vivos teriam lances livres e os falecidos, cotações básicas, já que as "obras se convertem, naturalmente, em pontos de grande atração por sua crescente raridade no mercado de artes brasileiro"³⁵⁰. Considerado um dos pontos altos da temporada por reunir peças dessa "envergadura" no sul do país, bem como pelas proporções desse leilão.

Calculou-se que cerca de 2.500 pessoas estiveram presentes nas três noites do leilão. Entre as obras mais importantes arrematadas, um óleo sobre tela de Aldo Bonadei – **Paisagem de Parati** – e um óleo sobre tela de Anita Malfatti – **Retrato de Baby** –, confirmado por um colecionador de São Paulo. Outro artista procurado foi Ado Malagoli. Entre os que não tiveram interessados, Guignard, Antonio Bandeira, Raimundo de Oliveira, Bonadei, Eliseu Visconti, João Fahrion, Hans Bellmer³⁵¹. Perguntamos o porquê de tais obras não saírem. Dentre as possíveis respostas, podemos supor um público comprador sem o habitus da compra de nomes nacionais - excetuando João Fahrion; obras com preços superiores ao de mercado. Também verificou-se uma ampla cobertura da imprensa nos dias que sucederam o leilão³⁵².

Em pleno movimento dos leilões de arte, ocorre uma promoção destinada apenas às antiguidades – embora nela encontrássemos quadros de mestres europeus e de brasileiros como Carlos Reis, Guignard, Cícero Dias e Di

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ LEILÃO DE ARTE..., 27 maio 1977.

³⁵² No primeiro dia do leilão, 25 de maio, foi veiculada ampla matéria no jornal **Folha da Tarde** sobre os principais nomes que iriam ser vendidos a partir daquela noite. Foram resumidos os currículos de José Lourenço Júnior, Dejaci, Carybé, Francisco Rebolo, Alberto da Veiga Guignard, Mário Gruber, Wellington Virgulino, Manabu Mabe, Darel Valença Lins, Georges Braques, Luis Solari, Siron Franco, Anita Malfatti, Eliseu Visconti, Carlos Scliar, Ana Leticia, Tarsila do Amaral (foto), Pietrina Checcacci (foto), Frank Schaeffer. No **Correio do Povo**, foto do trabalho de Ado Malagoli (desenho de Ouro Preto). Foto e texto sobre Alcides Santos no **Jornal do Comércio**. Foto e texto sobre Glauco Pinto de Moraes na **Folha da Manhã**. Destaque no mesmo jornal para as obras de Rodrigo de Haro, Mário Gruber, Georges Braque, Alfredo Volpi. No dia seguinte, a **Folha da Manhã** publicou a foto de uma gravura de Darel Valença Lins e matérias sobre Antonio Bandeira e Darel Valença Lins. E no dia 27, o mesmo jornal publicou a foto de um guache de Hilda Motta e comentários sobre o

Cavalcanti entre os lotes do pregão. Cerca de 900 peças³⁵³ de colecionadores do Rio de Janeiro foram colocadas à venda, no dia 22 de agosto de 1977, nos altos do Morro Santa Teresa, em colaboração com o Conselho de Entidades Assistenciais e contando com a participação de um grupo de antiquários gaúchos. Com visitação nos dias 20 e 21, e estendendo-se por quatro dias, 22, 23, 24 e 25, o pregão esteve sob o comando do leiloeiro Moisés Pedroso de Moraes, que trabalhou em convênio com Paulo Brame, do Rio de Janeiro. Fugindo do padrão dos leilões que estavam acontecendo mais sistematicamente, a venda só de antigüidades não era um fenômeno comum – mesmo nos leilões residenciais. Leilões de Arte e Antigüidades iriam passar a ser efetivamente realizados de forma sistemática a partir da década de 80, como veremos adiante.

Nos dias 11, 12 e 13 (visitação) e 14, 15 e 16 (leilão) de outubro de 1977, repete-se o Leilão de Arte promovido pelo Gabinete da Primeira-dama do Estado, D. Éclea Guazzelli, em favor das obras assistenciais do menor carente. A promoção também tinha a preocupação de “valorizar o artista plástico nacional, abrindo-lhe um campo de contato entre sua obra e o público ao qual se destina, através da ampla divulgação e do cotejamento de seu valor dentro do mercado das artes plásticas”³⁵⁴.

Neste ano, o leilão contou com o patrocínio da Sharp, empresa que abriu em suas lojas de todo o país espaços destinados a galeria de arte. A empresa se

trabalho desta artista e de Siron Franco. No **Correio do Povo** de 28 de maio, foto de um trabalho de Anita Malfatti.

³⁵³ Móveis brasileiros nos estilos D. Maria, D. José, D. João V e mobília estrangeira, proveniente da Inglaterra e França; pratarias brasileiras, inglesas e portuguesas dos séculos XVII e XVIII, inclusive com grande número de paliteiros; imagens brasileiras e portuguesas do século XVIII, onde se incluem três marfins de Goa e tapetes persas de variados tamanhos, igualmente antigos. Além disso, porcelanas chinesas, européias (Cia. das Índias), dos séculos XVIII e XIX; lustres de cristal (*baccarat*); quadros de mestres europeus e brasileiros como Carlos Reis, Guignard, Cícero Dias e Di Cavalcanti; bronzes europeus, relógios de mesa e de parede, em vários estilos e opalinas (MOBÍLIA, PRATARIA..., 13 ago. 1977: 13).

³⁵⁴ SONDERMANN, 8 out. 1977.

responsabilizou por todas as despesas, tais como as de transporte, seguro, serviços e recepção³⁵⁵. Também foi escolhida uma patronesse, a Sra. Rosa Machline, de 78 anos, mãe do Presidente da Sharp – por residir em Porto Alegre e se manifestar interessada em participar ativamente das obras assistenciais da Primeira-dama. A Comissão Organizadora foi composta por: presidente, Janeta Machline Castilhos; vice, Alberto Albiero; coordenador geral, Antônio Freitas Maia; e secretária executiva, Iria Martini (assessora de imprensa junto à D. Ecléa)³⁵⁶.

O leiloeiro foi Emídio Basilo Neto, nomeado pelo leiloeiro José M. Cruz, de São Paulo, e indicado pelo Centro Cultural ESPADE (São Paulo), que ofereceu 270 peças³⁵⁷ – 90 por noite – à assistência, mais os lotes extras. Destas, 90% foram adquiridas por preços médios de mercado, sendo que algumas foram adquiridas por preços abaixo dos estipulados pelos artistas. Para eles, foi dada percentagem sobre o preço da avaliação, conforme combinado pela organização do evento, e não sobre o valor arrematado. No entanto, Xico Stockinger, Alice Brueggmann, Alice Soares e Nelson Jungbluth doaram seus trabalhos às atividades sociais – foram os únicos que o fizeram. As obras de Xico Stockinger e de Sophia Tassinari, após sua compra, foram doadas para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

³⁵⁵ BINS, 6 ago. 1977.

³⁵⁶ Além de nomes de Maria Ighes Villela (esposa do prefeito da capital Guilherme Socias Villela); Luiz Inácio Medeiros (Diretor do MARGS), Emília Schneider Marvão e Lia Nunes Vieira (decoradoras); Ilka Babot Miranda (esposa do Secretário da Fazenda, Jorge Babot Miranda); Ivone Müller (esposa do Secretário de Planejamento, Cel. Maurel Müller); Paulo F. Gastal, Celia Ribeiro, Nélida Soares (esposa do Presidente da Assembléia Legislativa, Deputado Nivaldo Soares) e Roberto Pimentel (apud BINS, idem).

³⁵⁷ Na primeira noite, obras de: Angel San Martin, Anico Hercovitz, Bandeira, Clébio Sória, Clóvis Graciano, Darel Valença Lins, Di Cavalcanti, Fernando Moraes, Gomide, Guido Totoli, Guilherme de Faria, Iglésias, Rodrigo de Haro, Jair Dias, Mário Gruber, Nathaniel Guimarães, Norberto Stori, Omar Pellegatta, Rebolo, Sônia Grassmann, Walter Levy. Na segunda noite, obras de Astrid Hermann, Darcy Penteadó, Alice Brueggmann, Glauco Rodrigues, Volpi, Rodrigo de Haro, Mino Carta, Di Cavalcanti e Maria Bonomi. Na terceira noite, Guilherme de Farias, Nathaniel Guimarães, Eduardo Cruz, Carlos Alberto Petrucci, Jader de Siqueira, João Carlos Henz, Ilsa Monteiro, Vasco Prado, Tuluca, Glauco Rodrigues, Enrique Capurro (Uruguai), Zorávia Bettiol,

Dos artistas mais destacados no país e exterior, que estavam com um preço-base baixo, mas não em lance livre, como os demais, somente foi vendido um Rebolo. Di Cavalcanti e Pancetti, carros-chefe na maioria dos leilões brasileiros da época, não tiveram interessados. A preferência recaiu sobre nomes gaúchos³⁵⁸. Segundo o então diretor do MARGS, Luiz Inácio Medeiros, 50% das obras a serem leiloadas pertenciam a gaúchos, ressaltando "mais uma vez a importância dos mesmos, no panorama das artes brasileiras"³⁵⁹. Na realidade, essa preferência pode ser questionada. A importância dos gaúchos reside justamente no panorama sulino, e não no nacional – o público gaúcho está acostumado aos nomes gaúchos, revelando-se bairrista e com poucos conhecimentos sobre o mercado de arte nacional. Sendo metade dos artistas nacionais, há um claro movimento de centro-periferia, no sentido de divulgar os grandes nomes nacionais aqui no sul também. É através do leilão que grande quantidade de nomes vão efetivamente se fazer conhecer no sul. As matérias de jornais colaboram para essa divulgação³⁶⁰. Porém, o público comprador, permanece distante desses nomes.

No leilão assistencial de D. Éclea Guazzelli, o artista possuía as opções de participar diretamente com seu trabalhos, ou através de galerias que o representasse. Entre elas, estiveram no evento, com seus acervos, a Guignard (do Hotel Plaza São Rafael), a Oficina de Arte, a Galeria do IAB (Renato Rosa e

Rebolo, Tarsila do Amaral, Rubens Gerchman, Maria Tomaselli Cirne Lima e Pancetti (CERÂMICA DE ASTRID HERMANN..., 15 out. 1977: 34).

³⁵⁸ COM A MÉDIA..., 18 out. 1977.

³⁵⁹ BINS, 6 ago. 1977.

³⁶⁰ Destaque nos jornais para um óleo de Quissak Jr. (foto) e um óleo de Floriano Teixeira (foto), na **Folha da Manhã**. Aquarela de Gomide (foto) na **Folha da Manhã**. No mesmo jornal, em matéria, Eduardo Cruz, Rodrigo de Haro e Nathaniel Guimarães. Na **Folha da Tarde**, fotos dos trabalhos de Zorávia Bettiol, Manabu Mabe, Rebolo, e pequenas biografias dos seguintes artistas: Alfredo Volpi, Henrique Fuhro, Gonzales, Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Ado Malagoli, Alice Brueggmann, Ernesto Sérgio Silva Quissak, Carlos Scliar, Manabu Mabe, Claudio Tozzi, Aldemir Marrtins, José Antônio da Silva.

Tina Presser), a Eucatexpo (de Eduardo Conill), a Studiu's (do Hotel Embaixador, dirigida por Herthon de Léon) e a do Beco³⁶¹.

Ao contrário do leilão do ano anterior, foram somente oferecidas pinturas, gravuras, desenhos e esculturas, já que havia sido constatado que o interesse maior do público residia nas obras de arte, e não nas antigüidades. Assim, foram incluídos os maiores nomes das artes plásticas nacional pela justificativa de que "a maioria dos nomes consagrados atualmente só se consegue através de leilões espalhados pelo País, não sendo facilmente conseguidos, como os daqui do Estado, que o colecionador pode (...) dirigir a seu atelier sem haver muita necessidade de esperar promoções como esta"³⁶², declarou a presidente do evento, Janeta Machline Castilhos. E continuou sua declaração afirmando que o empresário gaúcho deveria se dar conta que a arte não era somente um objeto que se pode colocar na parede, mas, como havia sido levantado pelo Banco de Boston, a arte era o quarto investimento mais importante naquele momento no mundo. E esperava que nos anos seguintes fosse possível inserir somente nomes gaúchos no leilão. Quanto ao lado mais cultural e educativo do leilão, a presidente acreditava que este evento não era para crianças que desejavam aprender algo – algumas escolas haviam ido visitar o evento, porém, as crianças estavam desacompanhadas das professoras, o que pouco contribuiu para o aprendizado das mesmas. "Elas precisam é de outro tipo de envolvimento, que o caráter comercial de um leilão não proporciona"³⁶³. Através dessas palavras, nota-se que a visão utópica de que um leilão pode ensinar, ser educativo, começava a cair por terra.

Na primeira noite do leilão, o crítico Jacob Klintowitz fez uma palestra intitulada **A Arte Brasileira da Atualidade**, antecedendo o pregão. O catálogo

³⁶¹ LEILÃO DE ARTE..., 17 ago. 1977.

³⁶² LEILÃO INCENTIVA..., 17 out. 1977.

³⁶³ Idem.

estava à venda no Palácio Piratini e quem o adquirisse recebia o livro **A Arte Maior da Gravura**, de Orlando Silva, com ilustrações de Marcelo Grassmann.

Os interessados em adquirir lotes podiam se dirigir a qualquer colaborador da promoção, para saber os valores estimativos de mercado desses lotes. Os lances podiam ser feitos antecipadamente que, no momento oportuno, durante o pregão, estes seriam lançados pelo próprio leiloeiro ou por um coordenador do evento.

Os pagamentos e financiamentos seriam realizados de acordo com os critérios da Sharp – pelas novas leis estabelecidas, os financiamentos não poderiam ultrapassar 80% do valor arrematado, ficando os restantes 20% e a comissão do leiloeiro (5%) para serem pagos no ato. O leiloeiro Emidio Basilo Neto abriu mão de sua comissão, constando como mais uma doação para a campanha assistencial.

Ainda em outubro de 1977, dia 25, a Multiarte Galeria entrou para o mercado dos leilões, comercializando 120 obras de artistas brasileiros. Norton Fernandes foi o leiloeiro, preposto de Lourenço Borges de Mello. Inaugurada em fins de setembro deste ano, na sede da Cristalcar, mantinha em seu acervo exclusivamente múltiplos: xilos, litos, gravuras em metal, serigrafia. De certa forma, foi precursora dos futuros leilões sobre papel, que aparecem no Rio de Janeiro pela primeira vez em 1979, e em São Paulo em 1980. Em Porto Alegre, teremos a Noite do Papel em 1982, organizada pelo marchand Luiz Caetano Queiroz, e outro leilão em 1983, na Galeria do Clube do Comércio³⁶⁴.

Embora nos moldes tradicionais dos leilões até agora desenvolvidos, este último apresentou algumas peculiaridades, informadas através de matéria em

³⁶⁴ EM LEILÃO..., 9 nov. 1979; QUADRO DE PORTINARI..., 22 maio 1980; APENAS GRAVURAS..., 29 mar. 1982; **Zero Hora**, 10 nov. 1983: 9.

jornal³⁶⁵, a fim de esclarecer o público leitor e interessados. Os lances eram livres, o leilão iria acontecer em uma única noite, a entrada era franca para os interessados, haveria um permanente serviço de coquetel, e o leiloeiro tinha preparado uma série de *jokings* – brincadeiras que resultariam na posse de um quadro, sem qualquer ônus. Para o final da noite, estava anunciado o sorteio, entre os presentes, de uma tela a óleo de Ado Malagoli³⁶⁶.

Os leilões de arte, em 1977, estavam na ordem do dia nas principais capitais brasileiras. No Rio de Janeiro, tendo como cenário grandes hotéis, como o Copacabana Palace, Sherathon e Othon, as Galerias Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt e a Mini Gallery realizavam leilões. Em São Paulo, ocorria, em média, um leilão por mês. E no Rio Grande do Sul, após os leilões no Palácio Piratini, Porto Alegre engrena o segundo pregão do ano da Oficina de Arte, demonstrando o interesse e uma crescente estruturação e dinâmica no mercado gaúcho.

Neste clima, nos dias 7, 8 e 9 novembro de 1977, inicia-se um leilão de três noites da Galeria Oficina de Arte. Pontualmente às 20h30min, o leiloeiro Norton Fernandes iria colocar um desenho de Alice Soares, medindo 30x46cm, para a avaliação do público. Os trabalhos podiam ser financiados em até doze meses, mas, para isso os arrematantes precisavam assinar um compromisso de compra das obras adquiridas, indicando a forma de pagamento. No ato, seria pago um sinal de 20% e a comissão do leiloeiro de 5%. A ordem do catálogo poderia ser modificada sem aviso prévio, e não seriam aceitos cancelamentos de arremates, tampouco o desconhecimento das condições de venda. Esse

³⁶⁵ No **Correio do Povo** foi destacado um trabalho de José Lutzenberger (gaúcho lançando um bezerro).

³⁶⁶ Foram leiloadas obras dos seguintes artistas: Marcelo Grassmann, Ana Letícia, Danúbio Gonçalves, Volpi, Darci Penteado, Vera Chaves Barcellos, Anico Herzcovitz, Zorávia Bettiol, Plínio Bernhardt, Ênio Lippmann, Antonio Carlos Maciel, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Trindade Leal, Rose Lutzenberger, Xico Stockinger,

detalhamento dos procedimentos do leilão nos permite verificar que a prática corrente naqueles anos não se modificou substancialmente até os nossos dias. No entanto, hoje é cobrada 10% de comissão pelos leiloeiros. Também não são aceitos cancelamentos após o arremate do bem e nem desconhecimento das condições de venda, uma vez que procura-se descrever essas condições por escrito no catálogo do evento, que deve ser lido previamente – por isso a prática da exposição, um ou dois dias antes dos pregões, para o exame cuidadoso das peças.

O leilão contou com 226 trabalhos, e mais 50 como lotes extras, contabilizando um total de 276 obras³⁶⁷, sendo 80% pinturas e desenhos; também estavam loteadas gravuras, esculturas e tapeçarias, algumas antigüidades, objetos de arte e tapetes persas. Foram selecionados 134 artistas, no total, dos quais 36 eram gaúchos. Mas, o evento contava com “grandes nomes” do Rio, São Paulo, Bahia, Recife e Florianópolis³⁶⁸. A maior parte das peças nunca havia passado por qualquer leilão e nem mesmo por qualquer galeria de arte do Brasil, vindo diretamente do atelier dos artistas. E, pelo

Carlos Scliar, Rebolo, Guilherme de Faria, Inos Corradin, Renina Katz e Babinsky (GALERIA MULTIARTE..., 25 out. 1977).

³⁶⁷ Aparecem com destaque no jornal **Zero Hora**, com fotos, os seguintes trabalhos: **As Locomotivas**, de Glauco Pinto de Moraes (aparentemente com o trabalho trocado, pertencendo a foto a um outro artista); **Os Nus Femininos**, de Farnese de Andrade, **Os Panos**, de Ênio Lippmann, **As Mulheres (Renascença)**, de Sonia Grassmann, e **Toda a Ingenuidade**, de Rosina Becker do Valle (LEILÃO DOS GAÚCHOS..., 5 nov. 1977: 2).

³⁶⁸ Dentre os artistas leiloados: “grandes e valorizados nomes” de Ado Malagoli, Xico Stockinger; “novos e de excelente cotação no mercado”: Antonio Carlos Maciel e Elizabeth Turkieniez, Ênio Lippmann e Olegário Triunfo, Maria Inês Kliemann e Vasco Prado, Magliani, Zorávia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Alice Brueggmann, Glauco Pinto de Moraes e Cláudio Carriconde. Os gaúchos “que vivem longe da terra”: Scliar, Bianchetti, Sônia Ebling, Iberê Camargo, Glauco Rodrigues e Trindade Leal. Sem esquecer os “antigos valores”: J. Fahrion e José Lutzenberger. “Grandes nomes” do Rio, São Paulo, Bahia, Recife e Florianópolis, numa “verdadeira constelação de celebridades”: Cícero Dias, Clóvis Graciano, Djanira Isolda, Jenner Augusto, Pietrina Checcacci, Antonio Maia, Manabu Mabe, Rubem Valentim, Darcy Penteado, Guilherme de Faria, Eduardo Iglesias, Lívio Abramo, Bruno Giorgi, Sophia Tassinari, Sônia Grassmann, Osmar Dillon, Antônio Henrique Amaral, Abelardo Zaluar, Rosina Becker do Valle, Farnese Araújo; e “grandes nomes consagrados e já falecidos”: Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral, Eliseu Visconti, Anita Malfatti, Antonio Bandeira, Aldo Bonadei, Manezinho Araújo; e “celebridades estrangeiras

menos, 80% dos trabalhos eram peças únicas. Havia expectativa de que uma marinha de Alfredo Volpi, da década de 40, seria muito disputada por colecionadores, os óleos de Cícero Dias, de sua fase mais importante, e um óleo de Iberê Camargo de sua fase figurativa e de "alta qualidade"³⁶⁹.

O ponto alto da noite foi a apresentação das obras por Jacob Klintowitz, analisando muitas delas criticamente. Foi utilizada a figura de um reconhecido crítico de arte para assegurar a legitimidade do leilão e dos trabalhos apregoados.

Luis Carlos Lisboa, jornalista, adianta³⁷⁰ que na última noite, seria utilizada uma estratégia desse gênero de comércio – o leilão –, que era guardar uma boa série, das melhores obras, para o encerramento. Assim, seriam leiloados trabalhos de Xico Stockinger, Antônio Carlos Maciel, Rebolo, Ismael Nery, José De Dome, Jenner Augusto, José Lutzenberger, Bruno Giorgi, um cuzquenho, Emeric Mercier, Iglesias, Antônio Maria, Manezinho Araújo, Mario Campello, W. Elias, Volpi, Visconti, Iberê Camargo (dois óleos: um abstrato e um figurativo de 1943), Vicente do Rêgo Monteiro (desenho), Carlos Scliar e Ado Malagoli – o último trabalho a aparecer no leilão. Ao realizar esta lista, o jornalista enumerou nomes consagrados no momento como as "melhores obras". Identificamos nesta matéria alguns comentários críticos estéticos: ao se referir à obra de Emeric Mercier, diz que esta é uma bela figura de mulher; da mesma forma, ao citar Volpi, descreve particularmente um "óleo sobre tela, uma Marinha que participou de sua Retrospectiva no Museu de Arte Moderna" – o "currículo" da obra a valoriza. Assim como Jacob Klintowitz durante o pregão faria o papel de agente legitimador, o jornalista, em sua matéria, também as qualificou.

(vivas e mortas)": Dali, Toulouse, Vassarely, Braque; ou "os sul-americanos": Solari, Paulotsky, Marc Chagall, Nelson Ramos e "ainda" um cuzquenho (idem).

³⁶⁹ OFICINA FAZ..., 1º. nov. 1977.

³⁷⁰ LISBOA, 9 nov. 1977: 3.

Norton Fernandes, após o fechamento da Galeria Oficina de Arte, promoveu, em 1978, um leilão de arte no Centro Comercial de Porto Alegre. Conhecido pela realização de leilões, esperava levar este trabalho adiante e, para tal, contava com a ajuda de Roberto (Tatata) Pimentel, Paulo Gasparotto, Renato Rosa (marchand), Luis Inácio Medeiros (diretor do MARGS), Vitor Silveira e Tina Presser (marchands), além de marchands do Rio e São Paulo. O leiloeiro pretendia realizar uma "Bolsa de Arte" que movimentasse e solidificasse o mercado de compra e, também, que veiculasse livremente a arte, por um intermediário, em moldes novos. Foram apresentadas 170 obras, em sua maioria em lance livre e com possibilidade de financiamento através do Banco Real. Destacou-se o fato das obras estarem com a preços bem mais baixos que do mercado. Fizeram parte dos lotes tapetes persas e objetos antigos, além de obras de artistas gaúchos, nacionais e internacionais. Destacaram-se as obras de João Fahrion, Pedro Weingärtner, Darel Valença Lins, Iberê Camargo, Antonio Maia, Djanira, Guilherme de Faria, Frank Schaeffer, Carybé, Carlos Scliar, Vicente do Rêgo Monteiro, Eliseu Visconti, Marcelo Grassmann, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e outros nomes da "frente das artes no Brasil"³⁷¹. Novamente encontramos nomes de artistas regionais e nacionais destacados, pelas palavras do jornalista, que emite assim juízos consagratórios.

Analisamos um catálogo de leilão que se realizou no Centro Comercial de Porto Alegre, no ano de 1978, organizado por Renato Rosa e sob o martelo de Norton Fernandes. Não se tem a certeza de que se trata do mesmo leilão que acima descrevemos. Mas, de qualquer forma, procedemos à análise para um melhor entendimento das questões principais desta pesquisa, ligadas ao tipo de obra e artistas que encontramos nos leilões de arte a partir daí realizados.

³⁷¹ LEILÕES DE ARTE..., 30 ago. 1978.

Neste catálogo, com 173 peças, constituído unicamente de obras de arte, há uma divisão quase matemática entre artistas gaúchos e nacionais (72 do estado e 75 de outros estados). Estes últimos representados, em sua maioria, por artistas do Rio de Janeiro (30) e de São Paulo (29), seguidos por artistas de Santa Catarina (4), Minas Gerais (3), Bahia (02), Pernambuco (2), Paraná (1), Espírito Santo (1) e Goiás (1).

A maioria dos artistas trabalha com arte contemporânea, seguida dos modernos e acadêmicos³⁷². A pintura (73) aparece em primeiro lugar, como a técnica mais relacionada – há apenas uma escultura à venda. Em contrapartida, é grande o número de múltiplos (gravuras e serigrafias, perfazendo um total de 49). Os desenhos aparecem com 27 incidências e 13 de técnica mista. Sabendo-se da experiência de Renato Rosa com a Petite Galerie do Rio de Janeiro, é compreensível a escolha de grande quantidade de artistas de fora do estado.

Cerca de 11% dos nomes não foram possíveis de identificar, por estarem grafados pelo sobrenome ou primeiro nome; ou não foram encontrados nos dicionários de arte mais conhecidos. Porém, 89% dos artistas relacionados no catálogo eram conhecidos, o que atesta uma preferência por artistas com um certo grau de reconhecimento no mercado. O marchand, conhecendo o gosto dos consumidores, trabalha com nomes já classificados, obras-primas incontestáveis, como diria Bastide, patenteando seu gosto com toda segurança. No entanto, os artistas desconhecidos (os que não foram encontrados em publicações de arte) cumprem a função de serem lançados no mercado através dos leilões: se o público gosta, aparecerão mais vezes, em outros leilões.

³⁷² Ver nota de rodapé 114.

Observa-se que a elaboração deste catálogo foi realizada de forma cuidada, com fotos coloridas das principais obras, colocando em destaque, na capa, uma obra de Vicente do Rêgo Monteiro. As fotografias coloridas internas são de obras de Antônio Gutierrez, Eliseu Visconti, Campofiorito, Ângelo Guido, Glauco Pinto de Moraes, João Fahrion, Aldo Bonadei, Iberê Camargo, Eugênio Sigaud e Ado Malagoli. O destaque dado a esses artistas e não outros, demonstra uma forma de legitimá-los através da inclusão de suas obras no catálogo de forma privilegiada.

Renato Rosa, marchand da Galeria de Arte Independência, foi quem, novamente, selecionou as 200 obras que foram ao primeiro leilão do ano de 1979, em Porto Alegre, no Planetário, nos dias 29 e 30 de maio. O trabalho de seleção das obras tomou três meses, com viagens realizadas ao Rio e a São Paulo e visitas a galerias. Para ele³⁷³, práticas menos criteriosas, como a de colocar um quadro bom no meio de muitos ruins, não aconteciam em Porto Alegre. Pessoalmente muito criterioso na seleção dos artistas, sua experiência remonta ao leilão da Petite Galerie do Rio de Janeiro – um dos primeiros a acontecer na cidade. Quanto ao fato de uma obra aparecer repetidamente em leilões, Rosa acredita que não signifique que a obra é ruim, mas que, mesmo peças boas, não seriam compradas por não serem do gosto dos compradores.

Alguns colecionadores se manifestaram em relação a esse assunto, um deles, Manoel Pedro Leão dos Reis, afirmou que comprava porque gostava³⁷⁴. Ele, enquanto colecionador, “não compra arte como investimento, mas, para investir, o leilão é uma boa oportunidade, porque dá uma ‘visão global’ e os

³⁷³ ARTISTAS, MARCHANDS..., 30 maio 1979.

³⁷⁴ Idem.

gaúchos em alta, na época, eram `os veteranos como Xico Stockinger, Ado Malagoli, e recentes como Roth, Gutierrez, Dotto e Ivan Pinheiro Machado³⁷⁵.

Outro colecionador, Roberto Telles Ferreira, comprava arte porque gostava, acreditando que o público gaúcho sabia o que comprava: "O leilão é uma boa oportunidade de compra, porque dá acesso a obras que não existem em galerias. Os quadros podem ser adquiridos a preços acessíveis ou, à base de concorrência, acabam ultrapassando o valor real"³⁷⁶.

Uma das artimanhas utilizadas em leilões, enumeradas pela reportagem, era a da utilização de "obras-chamarisco": anunciando-se o quadro de algum artista renomado, atraía-se pessoas para o evento; sabendo-se que o lance prévio pela obra não seria superado, ela não seria vendida – mas causaria o efeito de estar lá. Para Renato Rosa, "tudo poderia acontecer num leilão" – tudo poderia ser vendido ou não. Mas acreditava que o público gaúcho era um dos mais preparados para assegurar o êxito de promoções culturais. Porém, quanto ao mercado, entendia que este "estava engatinhando", e que dois leilões por ano era o que a cidade comportava. Num leilão, exemplificou, "é o público que determina o valor de cada artista e o valor de cada obra: o leilão é, de certa forma, um julgamento público, capaz de glorificar ou de arrasar"³⁷⁷. Sua opinião – do marchand que realiza leilões –, distingue-se da de Tom Wolfe, ao dizer o público pode aceitar ou arrasar uma produção.

Para Wolfe, o público não teria o poder de rejeitar ou aceitar qualquer produção moderna, mas no leilão, se o público não gosta, não compra. Com relação a este leilão, a expectativa era atingir duas mil pessoas, mas Renato Rosa apenas comentou que "atinge mais público", sem concordar com o fato, já

³⁷⁵ Id.

³⁷⁶ Id.

³⁷⁷ Id.

questionado pela mídia local, de que o movimento comercial de dois dias de leilão equivaleria ao de dois anos de galeria.

Roberto (Tatata) Pimentel, responsável pela Galeria de Arte do Centro Comercial de Porto Alegre, apoiou a iniciativa de Renato Rosa. Para ele, o público de Porto Alegre se comportava como ocorria ao redor do mundo: procuravam obras raras. E havia a grande freqüência de pessoas da sociedade em busca de prestígio. Com relação ao lance livre, acreditava que era muito perigoso, pois podia causar o arremate de um quadro por preço inferior ao que ele valia, enquanto o lance mínimo não interessava às pessoas que sabiam os preços fixos existentes nas galerias de arte. “Muitos artistas foram supervalorizados em leilão, (...) como aconteceu com Alice Brueggmann no leilão do MARGS em 78”. Na sua opinião, os artistas temeriam os leilões. “No conceito dos artistas, a colocação de suas obras num leilão pode ser desprestigiada e 10 por cento deles temem o leilão. É por isso que as obras leiloadas sempre são conseguidas junto a proprietários e colocadas pelas galerias”³⁷⁸. Esse ponto de vista mostra uma mudança da origem dos trabalhos em dois anos. No leilão beneficente de 1977, a grande vantagem era a obtenção de obras que não se encontravam em galerias, saindo direto do atelier dos artistas para os leilões. Já em 1979, no mercado gaúcho, a procedência das obras apontam nova tendência: originam-se de particulares e galerias.

Organizado por Renato Rosa, foram levados a pregão tradicionais e consagrados nomes de artistas nacionais³⁷⁹. É interessante registrar o comentário do jornalista da **Folha da Manhã** sobre aspectos mercantis do leilão:

³⁷⁸ Id.

³⁷⁹ Djanira, Volpi, Rebolo, Di Cavalcanti, Maia. De artistas gaúchos: Glauco Pinto de Moraes, Alice Brueggmann, Ado Malagoli e Scliar. Colocadas em lance livre, as obras poderiam ser financiadas pelo Banco Maissonave.

Será mais uma grande ocasião para medir a “temperatura” do mercado de arte local, quando as obras de diferentes artistas (vários em estilo e qualidade) estarão expostas à avaliação pública e à concorrência dos poucos e grandes compradores (que freqüentemente inflacionam o mercado, arrematando por altíssimo valor uma obra de menor significância). Será o momento, ainda, de verificar se o público local tem referências suficientes a respeito do que vai comprar, se quem vende mais em leilão são os valores novos ou já estabelecidos (ou falecidos) e de confirmar o leilão como balcão paralelo à galeria (duas noites de leilão, provavelmente, equivalem a dois anos de exposição rotineira)³⁸⁰.

Entre as atividades de reestruturação da Associação Rio-grandense de Artes Francisco Lisboa, no ano de 1979, incluía-se o estabelecimento de uma sede própria, a reativação do Salão Câmara Municipal de Porto Alegre, uma visita a Rio Pardo, a organização de uma retrospectiva de João Faria Vianna e um leilão, com caráter beneficente, em prol da própria entidade - que ocorreu no dia 8 de agosto, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sendo presidido pelo leiloeiro Norton Fernandes. As obras foram doadas por mais de cem artistas plásticos, entre consagrados e novos talentos. Iberê Camargo, que esteve na cidade, realizou especialmente um desenho para a promoção - ao comemorar 41 anos de existência, a associação contava com a adesão da maioria dos artistas gaúchos em atividade naquele ano³⁸¹. Foi utilizada aqui mais uma estratégia dos leilões que é de se utilizar de um trabalho de um artista reconhecido para ganhar reconhecimento e solidariedade por parte da comunidade artística e do público consumidor.

Fechando o ano de 79, a Casa do Artista Rio-grandense promove um Leilão de Arte Brasileira, nos dias 26, 27 e 28 de novembro. Os últimos cem lotes do

³⁸⁰ PRIMEIRO LEILÃO..., 29 maio 1979.

³⁸¹ Dentre os artistas a serem apregoados, alguns nomes consagrados “há muito tempo” como Clébio Sória, Danúbio Gonçalves, De Curtis, Ênio Lippmann, Gastão Hofstetter, Glauco Pinto de Moraes, Fuhro, Léo Dexheimer, Malagoli, Nathaniel Guimarães, Olegário Triunfo, Petrucci, Plínio Bernhardt, Romanita Martins, Vasco Prado, Vera Chaves Barcellos e Wilbur Olmedo. Entre os novos talentos, “muitos deles já consagrados também”: Anico, Didonet, Eduardo Cruz, Graça Cerutti, João Luis Roth, Joyce Schleiniger, Liana Mahfuz Timm, Magliani, Marília Zenkner, Nelson Baibich, Péricles Gomide e Vagner Dotto. LEILÃO DA FRANCISCO..., 8 ago. 1979; ASSOCIAÇÃO CHICO..., 1º. ago. 1979.

pregão seriam vendidos por Norton Fernandes. A terceira noite tinha como destaques uma litografia de Picasso, óleos e litografias de Walter Lewy, Abelardo Zaluar, Masumi Tsuchimoto, João Henrique, Darcy Penteado e Juarez Machado. Dentre os gaúchos representados com trabalhos de novos e antigos³⁸².

No Rio e em São Paulo, neste mesmo ano, já se anunciava uma corrida aos leilões, com desdobramento em outros estados. Aparentemente, os tempos de crise reanimaram os investidores, que procuravam avidamente objetos de arte. Vários exemplos podem ser enumerados: um leilão em Sabará (Minas Gerais), que deslocou antiquários, dos pontos mais variados do país, em busca de objetos e móveis – muitos dos apregoados eram de procedência portuguesa; um de jóias, no Rio, que teve inesperado movimento e peças suntuosas sendo apresentadas; e, até, o preconceito contra obras em papel tinha sido quebrado, num leilão de Max Perlingeiro, da Galeria Rembrandt, no Rio, associada à Galeria Acervo³⁸³. Este último tinha por intuito atingir um público não só de colecionadores, mas também apreciadores de arte que não teriam como dispensar muito dinheiro na compra de óleos (sua organização previa atingir uma faixa bem maior de público, porque a de compradores de óleo era bem reduzida). Apesar do preconceito em relação ao suporte, os organizadores pretendiam quebrar o tabu em relação à arte sobre papel e mostrar que, por preços muito mais acessíveis, qualquer pessoa podia possuir os originais de artistas famosos.

³⁸² Mottini, Vera Chaves Barcellos, Iberê Camargo, Circe Saldanha, Astrid, José Antonio Vieira, Carlos Scliar, Alziro Azevedo, Olegário Triunfo, Stockinger, Glauco Pinto de Moraes, Péricles Gomide, Ney Fonseca, Ado Malagoli, Gastão Tesche, Gutê, Leda Flores, Moura, Nelson Ellwanger, Alice Soares, De Curtis, Nelson Jungbluth, Gastão Hoffstetter, Clébio Soria, Paulo Porcella, Arlinda Nunes, Waldeny Elias, Alice Brueggmann, Hilda Mattos e Ana Luiza Alegria (UMA LITOGRAFIA..., 28 nov. 1979: 39).

³⁸³ No catálogo, desenhos, guaches e aquarelas de pintores como Corot, Eugênio Budin, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Visconti, Alain Davie, André Lankoi, Milton Dacosta e Pancetti. Além de um desenho de Portinari, um guache de Gomide e um pastel de Anita Malfatti (EM LEILÃO..., 9 nov. 1979: 4).

Em oposição, Renato Magalhães Gouvêa preocupado com a elite em seus leilões, reuniu o que se chamou de "Golden Gotha" paulista, isto é, uma sólida lista de nomes colunáveis paulistas, para com a utilização de um recurso simples. Foi escolhido um lugar estratégico, a Sociedade Harmonia de Tênis (um equivalente ao Country Club Carioca e ao Country Club Porto-alegrense), que concordou com o leilão como promoção cultural do clube. Assim, além dos freqüentadores habituais e seus amigos, o público em geral disputava o privilégio de ir à Sociedade Harmonia. Houve especial cuidado na seleção das peças do catálogo: imagens sacras, objetos antigos, louça da Companhia das Índias e até uma tapeçaria de Flandres. Essa mistura agradou a "um público afeito ao bem-viver"³⁸⁴. Renato produziu um superespetáculo, com catálogo luxuoso e com grande volume de lotes. Novidade sua foi a inclusão de vinhos antigos.

Outra casa de leilão bastante divulgada foi a Tableau, de Luis Carlos Moreira, que trabalhava com o leiloeiro Roberto Castelli, em São Paulo. Em um grande salão, no elegante bairro de Pinheiros, onde realizava seus leilões mensais, apregoou, além das peças caras, de nomes famosos, gravuras, desenhos e aquarelas - o que possibilitou a presença de um colecionador em início de carreira, adquirindo trabalhos de menor valor no mercado. A grande pergunta que surgia era: como esses leilões estariam afetando o movimento normal das galerias? Em São Paulo, ao menos, elas não estavam preocupadas³⁸⁵.

Essa nova corrida aos leilões, no centro do país, e mais a intensificação dos leilões em Porto Alegre, desde 1976, permitiu uma estruturação de escritórios de arte voltados para os leilões, nos anos 80. E, também, os novos objetos que se mesclam com as obras de arte nos leilões - móveis, louças, cristais, luminárias,

³⁸⁴ MENDONÇA, 5 dez. 1979: 168-169.

³⁸⁵ Idem.

tapetes e objetos decorativos – passaram a ter importante incremento nesses anos.

3.3 Os Leilões de Arte – Anos 80: euforia no Mercado de Arte (fortalecimento, estruturação e interiorização dos Leilões)

3.3.1 Centro e Periferia: algumas tentativas isoladas

No primeiro ano da década, continuava sendo divulgado que a arte estava em alta e que, como investimento, sua aquisição possibilitava escapar da inflação e driblar até mesmo o imposto de renda. Segundo os manuais de investimentos da época, para se defender contra a corrosão do poder aquisitivo, poder-se-ia investir no mercado de arte, que, ao contrário de outras opções do mercado de capitais, sendo guiado por critérios de beleza, qualidade e raridade, atravessaria incólume economias adversas. Em 1980, com o limite aos juros e à correção monetária, mais a disparada das taxas de inflação, leilões, galerias e preços de quadros “voltaram a ocupar as colunas sociais”³⁸⁶.

Evandro Carneiro, então marchand da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, afirmou que o ano de 80 foi, “no mínimo, um ano de prata para o mercado de arte. De um modo geral, quadros e outros objetos tiveram seus preços aumentados em pelo menos 50% acima dos índices de inflação do período”³⁸⁷. Porém, no seu ponto de vista, a alta ocorrida naquele ano em nada tinha a ver com o boom do início dos 70, quando os leilões tinham até transmissão ao vivo pela televisão. “Naquela época buscava-se apenas *status*. Hoje, os investidores e os colecionadores aplicam na compra de bens de raiz e se defendem da

³⁸⁶ COSTA, 19 nov. 1980: 153-154.

³⁸⁷ Idem.

inflação e da instabilidade do mercado de ações”. Para o leiloeiro carioca Horácio Ernâni de Mello Neto – seu avô fundou, em 1905, a primeira casa de leilões de objetos de arte do país, a Ernâni Leiloeiros –, mesmo que acabasse a correção prefixada, nenhum papel do mercado financeiro iria render 300% em dois anos, como ocorreu no mercado de arte³⁸⁸.

Algumas obras, nesta época, são apontadas como *blue chips*: obras que, como as ações de grandes empresas, apresentavam garantia de lucro e liquidez. É o caso, no Brasil, de Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti e Guignard. No entanto, por serem artistas brasileiros, deve ser considerado que eles só apresentavam liquidez no Brasil – estaria fora de cogitação converter o valor de suas obras, em cruzeiro, para moeda forte (dólares). Como exemplo, um quadro de Portinari, avaliado em U\$45.000,00, não conseguiu atingir oferta superior a U\$35.000,00 num leilão de autores latino-americanos promovido pela Sotheby’s. Haveria mais uma semelhança, nesta comparação entre a *blue chips* e artistas de alta rentabilidade, relativa ao mercado de ações: a alta das *blue chips* serviriam de abre-alas para autores clássicos – ao que tudo indica, influenciaram a subida de preços de Castagneto, Visconti e Baptista da Costa.

Na opinião do marchand Ralph Camargo, uma maneira de driblar os preços fantasiosos que artistas brasileiros estavam alcançando era juntar dólares e adquirir obras no exterior, como, por exemplo, um Utrillo. No entanto, para vendê-lo seria difícil. Outra alternativa seria investir em obras sobre papel de grandes pintores, como desenhos de Cézanne ou guaches de Picasso. O risco seria menor, a liquidez maior e o lucro certo. Em resumo, o ideal seria comprar obras de autores conhecidos e de boa qualidade, boa e velha fórmula já testada. Quanto ao imposto de renda, quem incentivava a compra de obras de arte era

³⁸⁸ Id.

Leo Christiano, das publicações de arte – para driblá-lo “não precisa declarar o valor real e pode até mesmo alegar que o quadro é falso”³⁸⁹.

Um dos eventos que marcaram o mercado de artes local, no início da década, foram os sucessivos leilões judiciais, com quase quatrocentas obras de artistas gaúchos e nacionais da extinta galeria Oficina de Arte. Decorrente de um processo do Ministério Público contra o espólio de Jorge Max Berg (e outros), Domingos Mário Syrpa foi o encarregado dos pregões que ocorreram no Salão Nobre do Hotel Plaza São Rafael. Os avaliadores das peças foram Carlos Tenius e Rubens Costa Cabral. O primeiro leilão ocorreu nos dias 08 e 09 (exposição) e 10, 11 e 12 (leilão) de novembro de 1980. Em 1981, o segundo leilão foi nos dias 05 e 06 (exposição) e 07, 08 e 09 (leilão) de abril; o terceiro, dias 09 e 10 (exposição) e 11, 12 e 13 (leilão) de agosto; e o quarto leilão, dias 25 e 26 (exposição) e 27, 28 e 29 (leilão) de outubro.

O trágico falecimento de Jorge Max Berg, que resultou no fechamento da Galeria Oficina de Arte, em 1977, coincidiu com a falência da Townsen Valores Imobiliários Ltda., da qual Berg era sócio. Cerca de 1200 peças, entre pinturas, gravuras, esculturas e tapeçarias de propriedade da galeria de arte – um dos maiores acervos de arte de Porto Alegre, com nomes de prestígio internacional – constantes do espólio destinado da viúva, Marily Berg, ficaram sob a tutela do síndico da massa falida.

Sob o ponto de vista do leiloeiro oficial encarregado, Mário Syrpa, sua obrigação era elevar ao máximo o valor das peças apregoadas (ou seja, o ativo), para que o resultado do leilão pudesse satisfazer o valor do passivo no processo. Preocupados com um possível esvaziamento do mercado, no momento em que ocorressem os leilões – tendo em vista que entre as avaliações e o primeiro leilão passaram-se dois anos – e, por conseqüência, com a possibilidade de uma

³⁸⁹ Id.

desvalorização dos preços, os marchands locais participaram ativamente dos eventos. “Estas promoções têm deixado bastante temerosos os proprietários de galerias de Porto Alegre, pois certamente ocasionarão um certo retraimento de mercado, já que os tempos não são dos melhores, em vista da recessão econômica que o País enfrenta atualmente”³⁹⁰.

Para o segundo leilão do espólio de Jorge Max Berg, acontecido em abril de 1981, confirmou-se uma expectativa de mercado, conforme *experts* no assunto, já que, com os elevados níveis de inflação, os investimentos em obras de arte desceram a cotações inferiores à tabela do mercado para quase todos os artistas leiloados, representando um bom negócio para quem pretendia revender as obras ou deixá-las na parede para render³⁹¹.

Neste segundo leilão, o lance mais alto foi para uma via sacra de Antonio Maia e para os artistas gaúchos Xico Stockinger, Malagoli, Carlos Scliar, Vasco Prado e José Lutzenberger. Este último foi o único gaúcho que obteve confirmação acima da tabela da galeria. Os que tiveram suas obras aquém da tabela de preços de galerias foram Ênio Lippmann, Antônio Gutierrez e Antonio Carlos Maciel. Dos nacionais que tiveram preços aquém, Guignard, cujo trabalho valeria 30% a mais do que foi pago. Obra de Maria Leontina custou 65% menos que o de praxe, assim como trabalhos de Goeldi, Augusto Rodrigues, Vicente do Rêgo Monteiro, Eduardo Iglesias e Bruno Giorgi. Marcelo Grassmann, Cícero Dias, Clóvis Graciano e Martinho de Haro tiveram suas obras “praticamente

³⁹⁰ PRESSER, 7 abr. 1981: 1.

Entre a produção dos artistas gaúchos mais valorizados, nestes leilões, podiam ser encontradas obras de Lutzenberger, Ado Malagoli, Xico Stockinger, Carlos Scliar, Ênio Lippmann, Antonio Carlos Maciel, Vasco Prado e Glauco Pinto de Moraes. Além dos gaúchos consagrados, artistas brasileiros de prestígio, como Cícero Dias, Siron Franco, Bruno Giorgi, Marcelo Grassmann, Guignard, Jenner Augusto, Renina Katz, Aldemir Martins, Sigaud, Antonio Maia, Anita Malfatti, também possuíam obras apregoadas.

³⁹¹ GOULART, 14 abr. 1981: 9.

liquidadas”, sendo vendidas por preços bastante inferiores à tabela³⁹². Realmente, foi a grande oportunidade para aqueles que pretendiam investir em arte, adquirindo trabalhos por preços abaixo de qualquer galeria.

Sessenta dias após o segundo leilão do espólio de Max Berg, a Bolsa de Arte de Porto Alegre realizou seu primeiro evento, a partir do dia 9 de junho de 1981. Organizado por Ieda Maria Vargas Athanásio, Roberto Silveira e Maria Helena Lorenz, nos salões da Associação Leopoldina Juvenil, apresentou-se com características especiais, segundo os organizadores: a oferta, ao público porto-alegrense, de obras que não se encontravam com facilidade no mercado. Os duzentos trabalhos foram leiloados por Norton Fernandes, com avaliações iniciais e lances livres, havendo predominância de pinturas de artistas gaúchos contemporâneos, já falecidos, do eixo Rio-São Paulo e do exterior³⁹³. De Milton Dacosta, um óleo denominado “Vênus e Pássaro”, que deveria integrar a retrospectiva do artista naquele ano, no MASP.

Acompanhando o espírito de euforia do mercado, o marchand carioca Luiz Caetano Queiroz fez, com sucesso, seu primeiro leilão de artes em Porto Alegre. Convidado por Paulo Gasparotto e Elias da Rosa, veio experimentar o mercado. Embora alardeado como a primeira experiência de um marchand do centro do país no estado, verifica-se que tal fato é verídico apenas em parte. Como já referimos, a Collectio de São Paulo já havia realizado leilão na cidade, junto com a Esphera Galeria, assim como a Petite Galerie, do Rio de Janeiro, ambas em

³⁹² Idem.

³⁹³ Estavam incluídos no catálogo: Volpi, Ângelo Guido, Antonio Bandeira, Gutierrez, Arthur Piza, Malagoli, Antônio Maia, Antônio Gomide, Clóvis Graciano, Petrucci, Scliar, Tenius, Carlos Vergara, Caio Mourão, Caribé, Danilo Di Prete, Decio Villares, Daro, Darcy Penteadado, Becheroni, Lippmann, Eliseu Visconti, Di Cavalcanti, Pelicheck, Farnese, Bianchetti, Fernando Duval, Stockinger, Fuhro, Greta Sarfaty, Ivan Freitas, Iberê Camargo, Fahrion, Lutzenberger, João Faria Vianna, Jorge Mori, Lazlo Szodi, (Leopoldo) Gotuzzo, (Léo) Dexheimer, Marcelo Grassmann, Milton Dacosta, Maria Tomaselli Cirne Lima, Maria Leontina, Maria Bonomi, Nelson Fraedrick, Newton Mesquita, Oscar Boeira, Goeldi, Weingärtner, Houayeck, Halawell, Max Tresenreuter, Roberto Feitosa, Sérgio Axelrud, Samsom Flexor, Tarsila do Amaral, Regina Silveira, Rembrandt, Sonia Ebling e tapetes orientais (EM DOIS DIAS..., 9 jun. 1981).

1971. No deste ano, o leilão beneficente das Pioneiras do Círculo Social Israelita trabalhou em convênio com a Galeria Documenta, de São Paulo. Considerando que a organização, nos dois primeiros casos, ocorreu por marchands locais – Sonilton Alves e Renato Rosa, respectivamente – deve-se concluir que houve uma parceria estabelecida em termos de evento e de artistas comercializados, que envolviam as duas instituições. Portanto, já houve experiências realizadas com pessoas de fora do Rio Grande do Sul, não exatamente dos marchands, mas há de se supor 50% de parceria nessas realizações. Além do mais, fica demonstrado o interesse de comerciantes de fora no estado, desde os anos 70.

Outro marchand interessado no mercado gaúcho, à época de Queiroz, foi Renato Magalhães Gouvêa. Havendo este aquecimento anunciado nos mercados do Rio de Janeiro e de São Paulo, constatado através das reportagens do ano de 1980, marchands estariam expandindo seus negócios para o terceiro mercado do país. Pelo que foi pesquisado até agora, não há confirmação de que Gouvêa tenha realmente concretizado seus planos em Porto Alegre, apesar do êxito de sua casa ter sido amplamente divulgado, ao longo dos anos 80. No entanto, Luiz Caetano Queiroz parece ter conseguido se estabelecer estrategicamente na cidade, contando com a colaboração do jornalista e colunista social Paulo Gasparotto e de Elias da Rosa, que lhe permitiram acesso aos clientes³⁹⁴.

Luiz Caetano Queiroz, com escritório na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, vinha realizando leilões há 10 anos, em São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Brasília e em outras capitais do país, e pensava em programar dois leilões por ano em Porto Alegre. Este primeiro seria “um termômetro” para saber se esses planos se concretizariam efetivamente. Queiroz baseava seu trabalho no trinômio “proprietário, marchand, comprador”, que eram, no seu entender, os três sujeitos do leilão que deveriam ficar satisfeitos com os resultados. Dizia-se

³⁹⁴ QUEIROZ, 28 mar. 2000.

marchand quase exclusivo de Milton Dacosta, Teruz, Rescala, Jenner Augusto e Fernando Coelho.

Seu primeiro leilão, em setembro de 1980, foi realizado no Salão Nobre do Hotel Plaza São Rafael, com 270 obras de artistas nacionais – inclusive com artistas prestigiados do Nordeste – e tapetes orientais. Os trabalhos foram, mais uma vez, apregoados pelo leiloeiro Norton Fernandes. O grande destaque do leilão foi um óleo dos anos 40 de Lasar Segall, **Natureza Morta com Jarro de Aba**, 40 x 50cm, que participou de retrospectiva do pintor no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1967. Acompanhando este lote, uma expertise de Maurício Segall, diretor da associação que mantém o Museu Lasar Segall. Este quadro foi utilizado como chamariz no leilão, pois, ainda, em meados de 1980, a família do artista estocava grande parte de sua obra³⁹⁵, tornando-a escassa e muito atrativa. Relembrando as categorizações de Charles Smith, os objetos colecionáveis precisam, segundo sua opinião, da avaliação de um perito, como no caso desta obra, a expertise. Além disso, este apareceu com grande destaque nos jornais e no próprio catálogo – constituindo-se a única expertise identificada ao longo da nossa pesquisa. O mais comum, como vimos ao longo da década de 70, são apreciações críticas feitas por um perito presente ao leilão. Quanto ao catálogo, trazia em destaque, na capa, a obra de Lasar Segall em fotografia colorida. Também eram coloridas as fotos internas, destacando a obra de Milton Dacosta, Elena Nikitina e, novamente, a de Segall.

Para aquisição das peças, foi celebrado convênio com o Banco Econômico, para o financiamento total ou parcial do seu preço líquido (valor da peça menos o sinal obrigatório de 30%). A comissão do leiloeiro já aparecia em 10%, em oposição aos 5% que vigoraram ao longo dos anos 70 – até em termos de comissão o mercado mostra-se inflacionado.

³⁹⁵ COSTA, 19 nov. 1980: 153-154.

Dentre as “dicas” à disposição dos leitores do **Correio do Povo**, Cláudia Lindner incluía uma dirigida a quem não podia se dar ao luxo de adquirir obras de que gostasse: “Não há demérito em comprar, por exemplo, uma rotogravura de Orlando Teruz, mas é preciso estar consciente de que se trata de uma peça de valor econômico pouco significativo”³⁹⁶. Depois do pregão, novamente remete-se ao trabalho de Teruz, comentando: “o maior absurdo da noite foi o arremate de uma rotogravura de Orlando Teruz por Cr\$11.000,00: não vale a metade disso”³⁹⁷. Mas será que a jornalista não conhecia as regras do jogo? Para um comprador que freqüenta leilões há 20 anos, Humberto Francheschi, as leis do mercado e do valor da arte assim se definem:

Há uma procura ou a fabricação da procura? É uma loucura, sim. Como a Bolsa é uma loucura. A diferença é que não posso pendurar uma ação do Banco do Brasil na parede. Um quadro eu posso. As pessoas compram porque é investimento. Dá status. Coisa de quem não gosta de arte. Porque quem compra mesmo não vai a leilão. Nem a galerias. O marchand leva o quadro a sua casa. O mercado é pequenininho, se um comprador antigo souber que não foi consultado numa boa compra, muda-se de marchand. O leilão então é para os indecisos³⁹⁸.

Uma das vedetes daquele pregão foi um óleo de Milton Dacosta, **Vênus e Passaro**, que não teve compradores. A avaliação era de Cr\$800 mil, mas não houve interessados no lance inicial de Cr\$600mil.

Quanto às técnicas apresentadas no leilão³⁹⁹, verificou-se que as 270 obras estavam assim distribuídas: pinturas (óleos [189], aquarelas [6], gouache [2] e acrílico [1], totalizando 198 trabalhos), desenhos (3), esculturas (6), técnica mista (4), gravuras e rotogravuras (6), serigrafia (16) e tapeçarias (2). Ainda, havia 35 tapetes orientais. Nota-se, novamente, uma clara preferência por

³⁹⁶ LINDNER, 21 set. 1980.

³⁹⁷ LINDNER, 30 set. 1980.

³⁹⁸ COURI, 25 maio 1980: 7.

³⁹⁹ A reprodução do catálogo encontra-se no Anexo X.

pintura. E aparece a tapeçaria em leilão – uma técnica que vinha sendo bastante divulgada desde meados da década de 60 no mercado gaúcho.

Com relação à origem dos artistas, em sua maioria provinham do Rio de Janeiro (oriundos ou residentes) com 130 incidências, seguidos por artistas da Bahia (27). Compreende-se tais números, uma vez que o marchand é da Bahia, com escritório no Rio de Janeiro. Depois, seguem artistas de outros estados, como São Paulo (8), Sergipe (4), Santa Catarina (4), Minas Gerais (3), Pernambuco (1) e Rio Grande do Sul, com seis incidências. Realmente, são muito significativas essas informações, se pensarmos no mercado gaúcho da época, até então concentrado na exposição de nomes do próprio estado – os únicos gaúchos incluídos no catálogo deste leilão foram Azeredo Coutinho (com um trabalho) e Carlos Scliar (com cinco trabalhos). Há uma alta incidência de artistas modernos, em detrimento dos acadêmicos e dos contemporâneos.

Se o marchand pensava “tirar a temperatura do mercado”, o leilão de 1980 serviu para fazê-lo e, em 1981, Queiroz volta a Porto Alegre para repetir o feito. Reunindo obras de artistas nacionais e tapetes orientais, o Grande Leilão de Arte, ocorreu no Salão Nobre do Hotel Plaza São Rafael, novamente com 270 lotes. Em março de 1982, dias 29, 30 e 31, realiza mais três noites de leilão no Hotel Plaza São Rafael, com aproximadamente 300 peças. A primeira noite intitulou-se Noite do Papel, quando somente foram apregoadas gravuras e todos os lotes estavam em lance livre. Esse seria o segundo evento do gênero em Porto Alegre. O primeiro foi realizado pela Multiarte Galeria, em 1977, que mantinha em seu acervo exclusivamente múltiplos: xilos, litos, gravuras em metal e serigrafia. No Rio de Janeiro, este tipo de leilão apareceu pela primeira vez em 1979, quando também foram comercializados guaches, pastéis, aquarelas e desenhos, e em São Paulo surgiu em 1980 – também com aquarelas, desenhos, gravuras.

Nas demais noites do leilão de Luiz Caetano Queiroz, pinturas de Milton Dacosta, Orlando Teruz, Hernandez Monge (pintor chileno), Bustamante Sá, José Paulo Moreira da Fonseca, Darel, Guignard, Aldo Bonadei, Candido Portinari, Heitor dos Prazeres, Tarsila do Amaral, Ubirajara Ribeira, além dos gaúchos, Malagoli, Alice Brueggmann, Eduardo Cruz, Péricles Gomide e Carlos Scliar⁴⁰⁰.

Em um de seus catálogos (infelizmente sem ano), foi colocado o slogan "Leilão de Arte é Cultura, leve seu filho". A autoria da frase é reivindicada pelo leiloeiro Sebastião Barreto, que "encontrou novo apelo junto às crianças" – ele acreditava que os filhos induziam os pais à compra. Seu slogan era muito semelhante: "Leilão de Objeto de Arte é Cultura, Leve seu Filho"⁴⁰¹.

Vários leilões de arte ocorreram em Porto Alegre no ano de 1981, todos alcançando um bom movimento⁴⁰². A Galeria Guignard continuou a realizar leilões. Em 1982 organizou pregão com 120 peças, na última semana do ano, no Hotel Plaza São Rafael. Dentre os artistas: Henrique Fuhro, Glauco Rodrigues, Teruz, Guilherme Farias e Carlos Scliar.

Em comemoração aos 125 anos do Theatro São Pedro, no ano de 1983, foi programado leilão com obras⁴⁰³ doadas pelos artistas, pessoas físicas e empresas, com a finalidade de angariar fundos para auxiliar a conclusão da reconstrução da casa; este leilão acabou sendo o estopim para uma grande polêmica no mercado de arte: uma comissão organizadora – que incluía Tina Presser, Maria Helena Webster, Renato Rosa, Roberto Silveira, Ieda Goldztein,

⁴⁰⁰ APENAS GRAVURAS..., 20 mar. 1982.

⁴⁰¹ O MARTELO BATE..., MARGS.

⁴⁰² LEILÃO REUNIRÁ..., 4 out. 1981: 10.

⁴⁰³ Dentre elas, trabalhos de: Ado Malagoli, Alice Brueggmann, Ieddo Tietze, Liciê Hunsche, Valdir Bem, Ênio Lippmann, uma pintura acrílica de Nelson Jungbluth de 1982, três esculturas em bronze Sônia Ebling, duas esculturas em aço inox de Viavianos, artista grego residente em São Paulo, Cícero Dias, óleo do gaúcho Jacintho Moraes (LEILÃO DE ARTES..., 19 jul. 1983: 15; TELA DE WEINGARTNER..., 20 jul. 1983: 15).

Mariza Soilbemmann, Fábio Coutinho, Elias da Rosa e Carlos Mancuso – relacionou os nomes dos artistas convidados a participar; se algum artista, de fora da lista, quisesse fazer uma doação, deveria, obrigatoriamente, passar por uma comissão de seleção, formada pelos organizadores da mostra. Outros marchands também estiveram envolvidos.

As doações superaram todas as expectativas, recebendo mais de duzentos trabalhos. A primeira doação veio de Renato Rosa, uma serigrafia de Danúbio Gonçalves. Carlos Mancuso realizou uma aquarela especialmente para o evento, que deveria ser utilizada na capa do catálogo e nas demais peças de divulgação, e também faria parte da mostra, sendo um dos carros-chefe da promoção.

Através das doações, seria montado um painel das artes plásticas brasileiras, com evidente ênfase na produção gaúcha. No entanto, começou aí umas das polêmicas que envolveu o leilão: Walmir Ayala⁴⁰⁴, crítico de arte, escreveu um artigo ácido sobre a iniciativa de Dona Eva Sopher, como a chamou – sob o título **Doação de Obras de Arte: Tema em Debate**. No artigo, coloca o dedo em riste e avisa: “saiba dona Eva Sopher que não basta prestígio pessoal e aura de mito. É preciso arregaçar as mangas e consultar antes de agir, para não enveredar pelo caminho errado. Assim, a situação, em vez de melhorar, afunda de vez”⁴⁰⁵. Trata-se de uma crítica à falta da iniciativa pública para terminar as obras de restauração do Theatro São Pedro e à iniciativa particular de Eva Sopher de não procurar, em outros estados, auxílio junto a empresas fortes, que quisessem apoiar financeiramente este projeto. Perguntava-se “onde fica o empresariado gaúcho, nesse jogo?”.

No Rio de Janeiro, o panorama tem sido outro, e deveria servir de espelho aos projetos estaduais. Recentemente, a João

⁴⁰⁴ Escrevia, à época, no **Jornal do Comércio** do Rio de Janeiro; autor do **Dicionário de Pintores Brasileiros**.

⁴⁰⁵ AYALA, 14 abr. 1983.

Fortes Engenharia restaurou uma série valiosa do Museu Nacional de Belas Artes, ao mesmo tempo em que patrocinou a abertura de um centro cultural muito bem coordenado. A atuação de empresas como a Sul América, a Souza Cruz, a Odebrecht, e City Bank, a Philips Morris, a Rodhia, o Banco Sudameris, a Volkswagen, para citar apenas algumas indústrias do eixo Rio-São Paulo, tem sido definitiva na realização de eventos que revitalizam permanentemente ação da cultura⁴⁰⁶.

O crítico argumentava que, se as empresas gaúchas não ajudavam, esta deveria ser pedida para o centro do país, onde o dinheiro era mais farto. Mas, especificamente em relação às doações, Ayala condenou a atitude de formar uma comissão de organização composta por marchands, pois os "artistas é que deveriam ser prestigiados na concretização do projeto. Entre os marchands, o assunto ficou nebuloso, pouco inteligente e até deselegante, em relação aos artistas locais (e eles sabem de todas as etapas da discussão em torno)". Diante disso, concluiu que os artistas passariam a se unir no sentido de não apoiar o pedido de doação, e a idéia "esvaziada de suas armas preciosas".

No dia seguinte ao artigo de Ayala, 15 de abril, a Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisbôa encaminhou carta aberta aos jornais posicionando-se sobre o assunto, pois havia sido procurada por artistas no dia 7 daquele mês, tendo realizado reunião sobre o tema, com Eva Sopher, no dia 13. Um dos pontos levantados era o questionamento sobre por que os artistas não tinham sido chamados para articularem as doações; outro ponto, por que os artistas eram sempre chamados a doarem trabalhos e não dinheiro, como os outros profissionais – os artistas diziam-se lembrados somente nessas circunstâncias, pois se tornaram elemento fundamental para "badalação social" e obras beneficentes e caritativas. "É em torno desta manipulação do artista e de sua obra que quisemos concentrar nossa posição: defendendo nosso trabalho da

⁴⁰⁶ Idem.

constante desvalorização e deformação que o circuito de arte impinge”⁴⁰⁷, declarou Liana Timm. Na reunião com Eva Sopher, esta demonstrou entender a questão, que seria mais profunda e que extrapolaria o leilão.

No mesmo dia, Susana Espindola, no artigo **De Mangas Arregaçadas**, rebate as acusações de Walmir Ayala, afirmando que “algumas das empresas que Ayala gentilmente menciona já são, inclusive, doadoras do Teatro, através da compra de camarotes e poltronas”. E prossegue:

Que os tempos estão difíceis ninguém duvida. Que o governo não pode arcar sozinho com o ônus da cultura é fato sabido. Que as empresas têm um compromisso social, que é beneficiar a comunidade em seus anseios culturais, artísticos e principalmente sociais também não é novo. O fato é que, para bem da própria comunidade, todos precisam, de alguma forma, prestar sua parcela de colaboração⁴⁰⁸.

A Associação Chico Lisboa remete aos jornais sua **Carta Aberta à Comunidade do Rio Grande do Sul**, que vinha assinada pelos artistas presentes à reunião de 19 de abril de 1983, mantendo suas críticas à realização do leilão⁴⁰⁹. Na carta, a Associação confessava-se surpreendida com a forma pela qual o leilão foi organizado e divulgado (“nota numa coluna social”), pois “desvirtua o papel cultural da arte, transformando-a em mero objeto de troca e motivo de badalação social”⁴¹⁰. Os signatários lamentavam que a diretora do teatro não tivesse recorrido a instituições como o MARGS, o Instituto de Artes e à própria Chico Lisboa, entre outras, para “assessorá-la na realização do leilão”. Enumeraram, ainda, as decisões que os artistas associados haviam tomado – na verdade, condições para participarem do leilão⁴¹¹. Aldemir Martins, presidente

⁴⁰⁷ TIMM, 15 abr. 1983: 14.

⁴⁰⁸ 15 abr. 1983: 14.

⁴⁰⁹ Assinavam a carta: Anico Herzkovitz, Diana Domingues, Liana Timm, Maria Tomazelli Cirne Lima e Zorávia Bettiol.

⁴¹⁰ LEILÃO DE ARTE..., 26 abr. 1983: 8.

⁴¹¹ A realização de uma mostra aberta, no próprio Teatro, de todos os artistas que quisessem participar, com as seguintes características: 1) sem seleção prévia;

da Associação Profissional dos Artistas Plásticos de São Paulo, enviou telegrama apoiando o movimento. Neste cabo de guerra pela legitimidade e pelo poder sobre a organização de um evento que reunia artistas plásticos, a associação acabou sendo vencida.

As doações acabaram se concretizando – foram 150⁴¹². Algumas raras e antigas, como uma paisagem rural em pastel oleoso de Pedro Weingärtner, pintado em Roma no ano de 1915. O fato ensejava dois, e não apenas um leilão. A visitação, que ocorria na parte da tarde, no andar térreo do teatro, superou, em muito, a estimativa. As obras ficaram expostas no *foyer*, platéia e nos próprios andaimes das obras. Eva Sopher enfatizava que o teatro vivia as mesmas necessidades de tempos passados, e, desde então, realizaram-se várias promoções culturais aproveitando seus espaços e aproximando o Theatro São Pedro da comunidade⁴¹³.

As Primeiras-damas do Estado e do Município prestigiaram a primeira noite de leilão, marcada para o dia 20 de julho. O próprio governador, Jair Soares, doou um trabalho de Joel Amaral. Leiloeiros, marchands, casas de molduras, decoradores e instituições vinculadas ao leilão trabalharam gratuitamente para que a soma atingida no fim, fosse a maior possível⁴¹⁴. Atuando pela primeira vez como leiloeiro, Paulo Gasparotto. Todas as obras foram oferecidas a lance livre. O evento, depois de acontecido, registrou importantes presenças – como a

2) com o preço das obras estabelecido pelo próprio artista (ao contrário do planejado para o leilão, onde estava previsto lance livre); 3) cabendo a cada artista estipular a porcentagem (sobre o preço da obra) que estaria disposto a entregar para colaborar com o Teatro; 4) oferecendo possibilidade às galerias de colaborarem através da doação de suas porcentagens nas vendas que conseguissem efetuar para seus clientes. O documento adverte, ainda, que “caso com todas essas ponderações o leilão venha a se realizar, os artistas plásticos que aderem a este movimento (o movimento liderado pela Chico Lisboa), amparados pela Lei do Direito Autoral no. 5.988, de 18/12/73, declaram que, se eventualmente suas obras participarem do leilão, será por doação de terceiros, contra a sua vontade e autorização” (CHICO LISBOA..., 26 abr. 1983).

⁴¹² 150 OBRAS NO LEILÃO..., 22 jul. 1983.

⁴¹³ LEILÃO NO TEATRO..., 10 abr. 1983: 3.

⁴¹⁴ LEILÃO DE ARTES..., 19 jul. 1983: 15.

do Governador, Jair Soares, e do Prefeito de Porto Alegre, João Dib – e ratificou a mobilização que os leilões de arte têm implementado, entre os gaúchos – seja pela participação dos artistas, seja pelo questionamento de sua participação.

O grande número de obras disponível propiciou um segundo leilão, denominado “de parede”, quando setenta obras ficaram expostas no teatro, dia 10 de agosto, a partir das 20h30min. As pessoas interessadas faziam seus lances por escrito, em envelope lacrado, podendo confirmar, superar ou oferecer lance abaixo do valor indicado. No dia 15 de agosto, o leiloeiro do evento, Paulo Gasparotto, abriria os envelopes, confirmando o lance mais elevado. O resultado final dos leilões permitiu que fossem comprados 521 metros de veludo para a forração das poltronas da platéia⁴¹⁵.

Passado esse evento mobilizador, continuam ocorrendo leilões de arte na Capital gaúcha, na década de 80. Mais uma galeria de arte que experimenta os leilões é a do Clube do Comércio, que realizou seu primeiro em outubro de 1983, com dois dias de exposição e uma noite única de pregão. O leiloeiro responsável foi Norton Fernandes. Mais de cem obras de “arte sobre papel” foram apregoadas⁴¹⁶, incluindo-se, nessa categoria, gravuras em metal, xilogravuras, pintura sobre papel, técnicas mistas, desenhos, aquarelas (e outros). No entanto, o leilão contou com frequência diminuta: “gaúcho não disfarça seu preconceito contra a arte sobre papel (...) Mas a tendência foi mesmo os lances baixos e a quase automática recusa das obras com lance inicial”⁴¹⁷.

⁴¹⁵ RESULTADOS DO LEILÃO..., 26 jul. 1983.

⁴¹⁶ Com trabalhos de Eduardo Cruz, Siron Franco, Carlos Scliar, Ado Malagoli, Pietrina Checcacci, Glauco Pinto de Moraes, Ângelo Guido, Antônio Henrique do Amaral, Flávio de Carvalho, Antônio Maia, Darel, Djanira, Darcy Penteado, Roth, Ivan Serpa, Miguel Petrucci, Cida e Wagner Dotto, Jorge Olavo Carvalho Leite, Affonso Saraiva de Moraes e outros (LEILÃO DE ARTE..., 15 out. 1983: 11; **Zero Hora**, 19 out. 1983: 9).

⁴¹⁷ MERCADO, 24 out. 1983: 5.

O ano de 1983 foi considerado curioso, no que se refere ao fenômeno econômico-cultural, já que, mesmo sendo o ano da "crise brasileira", configurou-se como o de maior desenvolvimento cultural até então. Isso se deve ao fato de a arte representar um investimento comparável aos outros encontrados no mercado – "E como se conhece a história das guerras, a arte é um bem de natureza universal, facilmente transportável"⁴¹⁸. Mas o bom resultado do mercado de arte também foi atribuído à confiança do público brasileiro nos artistas nacionais. Artistas como Pedro Américo, Visconti, Pancetti, Portinari, Gomide, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, tinham, cada vez mais, suas cotações elevadas. Entretanto, comparando-se os preços das obras desses artistas, com os das de americanos e europeus do mesmo período ou importância cultural, seu valor ainda era muito pequeno. Mas, tratava-se de um investimento certo, e de confiança na arte brasileira e nos seus principais artistas⁴¹⁹.

3.3.2 Pinturas contemporâneas brasileiras: diversidade para os gaúchos

a) Escritório de Arte Beatriz Telles Ferreira

O mercado de arte gaúcho recebeu, em 1984, o Escritório de Arte de Beatriz Telles Ferreira, que realizou naquele ano, dia 23 de abril, seu primeiro leilão em Porto Alegre – a cidade possuía, finalmente, uma empresa dedicada exclusivamente a este tipo de evento. Beatriz Telles Ferreira, uma gaúcha radicada em Florianópolis, realizava leilões desde 1982. Seu leiloeiro, em Porto Alegre, foi Norton Fernandes. O primeiro leilão seu, que se tem registro, aconteceu no Alfred Porto Alegre Hotel, quando foram apregoadas 120 obras de

⁴¹⁸ KLINTOWITZ, 4 out. 1983: 12.

⁴¹⁹ Idem.

artistas gaúchos e nacionais. Estas poderiam ser financiadas pelo Banco Noroeste.

Analisando-se o catálogo⁴²⁰ deste evento, encontramos maior número de artistas contemporâneos, em segundo lugar de modernos e depois de acadêmicos. A origem dos artistas, em sua maioria, é de outros estados que não o Rio Grande do Sul: em primeiro lugar estão artistas oriundos ou residentes no Rio de Janeiro (35); depois, Rio Grande do Sul (29), São Paulo (20), Santa Catarina (5), Paraná (3), Minas Gerais (1), Bahia (1) e Pará (1). Há, também, três artistas italianos. Observamos uma clara preferência por artistas gaúchos, e não pelos catarinenses, como seria possível esperar – estando localizado em Florianópolis seu escritório de arte; mas, mesmo possuindo sua base de trabalho fora do estado, a marchand preocupou-se em atender o mercado local, muito regionalizado. A maioria dos trabalhos eram pinturas (64), seguidas das gravuras (19), desenhos (9), esculturas (3) e técnica mista (3). Aparecem novamente tapetes orientais (5). A pintura continua mantendo seu lugar de destaque, seja no mercado local, em galerias e espaços de exposições, como nos leilões de arte. O catálogo do leilão é apresentado com simplicidade, datilografado e com apenas uma foto, em preto-e-branco, da obra de Eduardo Camões; não houve cuidados maiores com a diagramação do mesmo, nem com uma identidade visual própria. Muitos artistas estão identificados apenas pelo sobrenome.

Beatriz Telles Ferreira deu continuidade ao seu trabalho, ao longo dos anos, e, em março de 1987, realizou, em Porto Alegre, no Alfred Porto Alegre Hotel, outro leilão. Entre os 110 lotes, nomes importantes da arte nacional e gaúcha⁴²¹. Até aquele momento, o escritório já havia realizado 54 atividades,

⁴²⁰ Ver Anexo XII.

⁴²¹ Ado Malagoli, Albano Vizzoto, Alice Brueggmann, Antonio Carlos Maciel, Carlos Scliar, Eduardo Camões, Ênio Lippmann, João Luiz Roth, Lazzarini, Maria da Gloria Corbetta,

entre leilões, exposições individuais e coletivas, movimentando um total de 5.400 obras. Desde 1982, atuava em toda a região sul, abrangendo Curitiba, Itapema, Florianópolis, Criciúma, Passo Fundo e Caxias do Sul. Com mais seis leilões agendados até julho de 1987, sua proprietária esperava ver como o mercado reagiria durante aquele ano – já que, desde o fim de 86, com as medidas do governo, houve uma retração na compra de obras de arte, “um dos investimentos que se manteve em alta durante o reinado do cruzado”⁴²². Com essa informação, fica confirmada a alta dos investimentos em arte durante o Plano Cruzado.

O escritório de Beatriz realizou, novamente, mais leilões no ano de 1988. O primeiro, em 25 abril, levou ao pregão duzentas obras⁴²³, entre pinturas, esculturas, desenhos e gravuras, para o Alfred Porto Alegre Hotel. Cerca de 40% das peças estavam em lances livre. Neste evento, foi realizado o lançamento oficial, no circuito comercial, dos trabalhos da caxiense Vera Sehbe, radicada em Porto Alegre. Beatriz já havia introduzido, em seus leilões, objetos de desing, diferenciando-se dos realizados pelo Alto da Bronze, e este lançamento – de uma artista no circuito de arte através dos leilões, e não de galerias – foi mais uma novidade, que demonstrou que a leiloeira estava apostando no seu poder de consagração enquanto marchand. Esta foi a sétima promoção do ano. Quanto aos resultados, Beatriz, em entrevista, afirmou: “Todos acontecem com sucesso. A venda efetiva ficou entre 70 a 80% do total”. A marchand não se queixava da crise no mercado de arte e especulava: “Talvez pelo leilão ser uma promoção atraente. Na época do cruzado todo mundo pagava horrores por uma obra de arte. Hoje se voltou à normalidade, e a peça tem o seu preço real (...), as pessoas, mais que nunca, estão investindo. Uma

Manabu Mabe, Oscar Palacios, Pietrina Checcacci, Romanelli, Sami Mattar e muitos outros (LEILÃO VAI..., 30 mar. 1987: 19).

⁴²² Idem.

boa obra pode ser vendida a qualquer hora em qualquer leilão do país⁴²⁴. Nessa época, o escritório – que trabalhou com leilões até 1995 – já programava outro evento para o fim de 1988⁴²⁵.

b) Escritório de Arte Alto da Bronze

No mês de junho de 1984, foi anunciado mais um leilão, desta vez envolvendo Paulo Gasparotto, Elias da Rosa e Norton Fernandes. Realizado numa mansão da Bela Vista, contaria com obras⁴²⁶ e objetos arte e antigüidades, além de tapetes orientais. Com exposição nos dias 16 e 17 de junho, o pregão seria nos dias 18 e 19. O Escritório de Arte que o organizou foi o denominado Alto da Bronze, cujos sócios são até hoje Gasparotto e Elias da Rosa, marchands que contam com os serviços do leiloeiro Norton Fernandes desde então (em 1999 ocorreu a troca do nome fantasia do estabelecimento para Escritório de Arte Corte Real).

Nos moldes dos grandes leilões que se estabeleceram no Rio de Janeiro e em São Paulo, contando com o patrocínio de empresas – como, por exemplo, a Dockhorn –, foram realizados leilões em lugares estratégicos para atrair a sociedade local, como o Country Club ou mansões desocupadas. Nestes eram oferecidos coquetéis em grande estilo e seus catálogos eram impressos com grande qualidade, trazendo fotografias coloridas das peças em destaque. Assim, o mercado de artes local viu a estruturação de pelo menos uma casa de leilões para o distinto público consumidor de obras de arte. Esses leilões, acompanhando a tendência do centro do país, como aqueles realizados por

⁴²³ Ado Malagoli, Carlos Scliar, Iberê Camargo, Juarez Machado, Manabu Mabe, Magliani, Pietrina Checcacci, Romanelli, Xico Stockinger, entre outros (GOLIM, 25 abr. 1988: 19).

⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ GOLIM, 25 abr. 1988: 19.

⁴²⁶ Salvador Dali, Romanelli, Farnese de Andrade, Antônio Maia, Fuhro, Ado Malagoli, Pietrina Checcacci, Pedro Palacios e Scliar (DOS PAPOS..., 8 jun. 1984: 5).

Renato Magalhães Gouvêa em São Paulo, quando reunia a “Golden Gotha Paulista”, apresentava para seus convidados obras de arte, tapetes e objetos artísticos e antigüidades – uma mistura para o público acostumado ao “bem-viver”.

Angélica de Moraes comenta o leilão, constatando desinformação, por parte dos compradores, a respeito do que pagar para as diferentes técnicas e diferentes autores, embora a arte sobre papel “venha merecidamente cada vez mais ganhando mais apreciadores no Estado (...) Salvo exceções (e não era o caso), uma serigrafia não pode valer mais de três vezes o preço de uma gravura em metal”⁴²⁷. Comentários sobre a desinformação do comprador gaúcho não são novos, principalmente envolvendo arte sobre papel – múltiplos – como gravuras em suas diferentes técnicas.

No leilão da Alto da Bronze, os lances mais altos foram para um vaso de Emile Gallé, duas cópias litográficas de Salvador Dali, assinadas e autenticadas, e um óleo sobre cartão de Weingärtner, sem assinatura. Objetos considerados raros e “artísticos” vão começar a conviver com obras de artistas consagrados.

Embora pesquisas apontem que, na década de 80, a preferência do consumidor gaúcho recaía em pinturas, a galeria Delphus – Arte Sobre Papel, especializada nesse suporte, realizou pelo menos três leilões de arte com esses trabalhos, que não são necessariamente pinturas, sob a direção de Paulo Capelari. O segundo ocorreu em 06 de agosto de 1984, tendo como leiloeiros Norton Fernandes e Paulo Gasparotto, com cem obras sobre papel de artistas⁴²⁸

⁴²⁷ MORAIS, 25 jun. 1984: 5.

⁴²⁸ Dos trabalhos: xilogravuras de Axel Leskoschek, Picasso, desenhos de Aldo Locatelli – esboços para a concepção final da **Via Sacra**, da catedral de São Pelegrino, em Caxias do Sul -, xilos da série **Negrinho do Pastoreio**, de Vasco Prado, **Retirantes**, de Xico Stockinger, xilos de Lívio Abramo, desenhos de Marcelo Grassmann e de Glauco Pinto de Moraes, aquarelas de José Lutzenberger (ARTE SOBRE PAPEL..., 11 ago. 1984).

nacionais – desenhos, gravuras e aquarelas. Como destaque, um desenho de Tarsila do Amaral datado de 1966⁴²⁹, que foi a peça mais cara vendida.

Para os meses seguintes, falava-se que o mercado iria ficar saturado, com tantas promoções do gênero. Em Novo Hamburgo, acabara de ser realizado, no dia 9 de agosto, um leilão organizado pela Cambona Centro de Arte e Oswaldo Portella (Orquídea Decorações). E previa-se para setembro um outro, de Paulo Gasparotto, no Country Club de Porto Alegre. No final do ano, o Escritório de Arte Alto da Bronze realizaria leilão com 144 peças selecionadas pelo marchand Renato Rosa, no Continental Hotel. Com cerca de 150 pessoas na audiência, o público se manteve retraído, apostando apenas nas obras com lance livre que, ao fim da noite, contabilizaram 66 lotes vendidos. O leilão contou com patrocínio e financiamento do Banco Real⁴³⁰.

No início de 1985, o mesmo escritório realizaria, em maio, dias 14 e 15, nos salões do Country Club de Porto Alegre, leilão com parte da renda revertida para o Movimento Gaúcho pelo Menor. Considerado um evento importante para o mercado de arte local, teve 220 peças comercializadas e “índice de vendas expressivo”⁴³¹. Segundo Elias da Rosa, 90% dos lotes foram comercializados, atingindo cifras consideradas grandes para o mercado gaúcho⁴³². O valor mais alto foi pago por um Orlando Teruz, uma natureza morta com temática floral, pertencente a uma fase antiga do artista. Outros nomes comercializados foram Pedro Weingärtner, Manoel Santiago, Marcelo Grassmann, Malagoli, José Lutzenberger, Heitor dos Prazeres, Xico Stockinger, Glênio Bianchetti. Também estiveram bem cotadas as antigüidades e os tapetes orientais. Graças ao sucesso obtido, ao final da promoção seus organizadores já marcavam a próxima: no final de setembro, no mesmo local, e também com 220 obras.

⁴²⁹ FREITAS, 6 ago. 1984: 2.

⁴³⁰ LEILÃO VENDE..., 1º. e 3 dez. 1984: 1.

No mês seguinte, dias 24 e 25 de junho, a Bolsa de Arte voltou aos leilões, depois de quatro anos de ausência. O leiloeiro Norton Fernandes bateria o martelo, novamente, para duzentas obras⁴³³, no Salão Nobre do Hotel Plaza São Rafael. Segundo Roberto Silveira, diretor da galeria na época, o leilão era um indicador de mercado e a sua freqüência mostrava a recuperação do setor – pois esse seria o terceiro evento do tipo no ano, em Porto Alegre, fora os realizados no interior. Assinalava, naquele momento, a existência de um maior número de compradores e investidores, comprando maior quantidade e peças mais valorizadas. Esperava receber cerca de 2000 pessoas, mas não estimava os valores a serem alcançados. As obras pertenciam a coleções de particulares e de galerias – da cidade e do centro do país. O destaque do pregão era um óleo sobre eucatex de Aldo Bonadei, datado de 1940 (um vaso de flores). A maioria dos trabalhos corresponde a pinturas (105), seguida de desenhos (29) e gravuras (29). Há esculturas em maior número do que nos leilões analisados anteriormente (8); aparecem, também, duas tapeçarias – uma de Manabu Mabe e outra de Concessa Colaço. Divergindo das tendências do momento, foi colocado a venda um objeto em acrílico de Ivan Freitas. No total, a maior parte dos artistas continuava sendo de fora do estado: do Rio Grande do Sul contamos 63 artistas; de fora contabilizamos 93 – havia artistas do Rio de Janeiro (39), São Paulo (35), Minas Gerais (4), Paraíba (3), Pernambuco (2), Bahia (2), Espírito Santo (2), Goiás (2), Distrito Federal (1), Santa Catarina (1), Sergipe (1) e Alagoas (1). A maioria destes artistas eram contemporâneos, seguidos dos modernos e acadêmicos. O catálogo do leilão apresentou uma programação visual cuidadosa, certamente realizada por profissionais, destacando em sua página central quatro obras em cores, que são de Aldo Bonadei, Tikashi Fukushima, Danilo Di Prette e de Cândido Portinari. Os quatro não são gaúchos,

⁴³¹ LEILÃO NO COUNTRY..., 21 maio 1985: 31.

⁴³² BARBOSA, 14 set. 1985.

⁴³³ Ver Anexo XI.

reforçando o panorama que se apresenta, de maior número de artistas fora do estado.

Em agosto, dia 05, quase monopolizando os eventos do gênero em Porto Alegre, os leiloeiros Norton Fernandes e Paulo Gasparotto realizaram o Terceiro Leilão de Arte sobre Papel da Galeria Delphus. Com cem⁴³⁴ obras em gravura e desenho, Paulo Capelari, dono da galeria, estava otimista quanto às vendas, apostando no preço acessível das obras, por serem exclusivamente sobre papel – apesar de estarem cotadas em ORTN⁴³⁵. Na sua opinião, “o leilão marca a cotação das obras, funciona como referência ao comprador”⁴³⁶, o que não faria o leilão competir com a galeria; o leilão daria oportunidade para adquirir obras fora do mercado, como a do artista De Curtis – “obras como esta apresentam um bom jogo e sobem os lances”⁴³⁷. Destaque para a serigrafia de Ivald Granato. As obras podiam ser financiadas pelo Banco Real.

Em 1985, o Escritório Alto da Bronze realizou seu segundo leilão no Country Club, em setembro, com quadros, esculturas e objetos antigos, sendo que os artistas eram predominantemente nomes gaúchos ou radicados no estado. Apenas um artista de projeção internacional estaria representado: Salvador Dali. Contabilizado como o sexto leilão na cidade, desde o início do ano, a expectativa de seus organizadores era registrar a presença de oitocentas pessoas, considerando o coquetel de abertura. O Escritório continuava apresentando 220 lotes⁴³⁸, entre Artes e Antigüidades – uma experiência realizada, segundo Elias da Rosa, a partir de uma tendência do centro do país:

⁴³⁴ Ivald Granato, Djanira, Petrucci, Volpi, Ângelo Guido, Malagoli, Darel, Siron Franco, Grassmann, Milton Dacosta, Maria Bonomi, Cláudio Tozzi e De Curtis (BARBOSA, 5 ago. 1985).

⁴³⁵ Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional.

⁴³⁶ BARBOSA, 5 ago. 1985.

⁴³⁷ Idem.

⁴³⁸ Dentre as obras de arte: Ângelo Guido, João Fahrion, José Lutzenberger, Leopoldo Gotuzzo, Ado Malagoli, Glauco Pinto de Moraes, Antonio Maia, Pietrina Checcacci,

“Lá nota-se esta diversificação, inclusive móveis fazem parte dos leilões”⁴³⁹. Retomando o conceito de Baudrillard, quando um suburbano – aqui, a classe média em ascensão – aspira elevar-se à classe média alta e alta, compra objetos antigos, símbolo de antigas posições sociais, tornada acessível pela fortuna recente. Mas, Elias da Rosa sustenta que a variedade nos lotes estava sendo bem recebida por ser mais uma opção durante o pregão. Suas impressões haviam sido inspiradas na recente visita feita ao Rio de Janeiro, quando presenciou um leilão de cinco noites, que comercializou 1.400 peças. Comparando-se o número da média das peças colocadas à venda, verificamos que Porto Alegre, apesar do grande número de leilões neste ano – seis –, acanha-se no número de peças (entre 100 e 220), não se comparando aos números astronômicos do centro do país.

Este e outros eventos tiveram o patrocínio da Construtora Dockhorn e Lima Construções, que eram empresas “que se dirigem a um público de classe A e estão veiculando sua imagem através da arte”⁴⁴⁰. Verifica-se, mais uma vez, que o público ao qual se destina esses leilões, embora não declarado pelos organizadores, é a elite econômica da cidade, uma vez que têm como colaboradores também empresas dirigidas a este segmento de público.

Em maio de 1986, dias 2, 3 e 4 de junho, o Escritório de Arte Alto da Bronze programou leilão com 220 peças no Country Club de Porto Alegre, efetivando seu terceiro leilão de arte do ano. Para o dia 2, coquetel de abertura. Entre as peças a serem apregoadas, tapetes orientais, antiguidades, obras assinadas por artistas⁴⁴¹ nacionais e estrangeiros – pinturas, aquarelas e

Bruno Giorgi, Sigaud, Iberê Camargo, Vasco Prado, Francisco Stockinger e Salvador Dalí (BARBOSA, 14 set. 1985).

⁴³⁹ Idem.

⁴⁴⁰ Id.

⁴⁴¹ Di Cavalcanti, Orlando Teruz, Ado Malagoli, Gotuzzo, Pedro Weingärtner, José Lutzenberger, João Faria Viana, Aldo Locatelli (BARBOSA, 31 maio/2 jun. 1986).

desenhos. Foram incluídas, neste leilão, algumas peças de mobiliário antigo, conforme tendência apontada por Elias da Rosa em 1985. Foi estimada a presença de 660 pessoas nas duas noites. O coquetel de inauguração foi acompanhado de música erudita – um grupo de dezesseis músicos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre executou peças de Mozart, Verdi e Strauss. O recurso da música erudita também esteve presente em outro Leilão de Artes e Antigüidades no Country Club de Porto Alegre, em outubro do mesmo ano, no qual os 230⁴⁴² lotes – de quadros, peças de mobiliário, antigüidades e tapetes orientais – tiveram o pregão precedido de coquetel acompanhado pela música da Orquestra de Câmara de Porto Alegre.

Ainda no mesmo ano, o Alto da Bronze realizou seu último leilão do ano, em dezembro. Desta vez, em uma mansão na Avenida Coronel Lucas de Oliveira. O título da nota publicada no **Correio do Povo** já indicava o que seria comercializado: **Obras Raras Vendidas em Leilão**⁴⁴³. No catálogo, 180 peças⁴⁴⁴. Além de arte, também peças decorativas seriam leiloadas – como vidros assinados por Gallé, Charder, Daum Nancy, Legras, Dargentaul, Le Verre Françoise, peças chinesas “cloisonée”, marfins, mobiliário antigo e tapetes. Aos poucos, crescia o número de objetos de arte e antigüidades nos leilões do Escritório de Arte Alto da Bronze, em detrimento de obras de artistas gaúchos, nacionais ou mesmo estrangeiros.

Registre-se que os leilões, à época, obtinham bons resultados no centro da país. Segundo Renato Magalhães Gouvêa, no ano de 1986, “depois do plano cruzado, o interesse do investidor pelo mercado de arte redobrou. Praticamente

⁴⁴² 230 lotes foi o número informado por Eduardo Conill, em sua coluna no **Correio do Povo**; mas, conforme nota na seção de Variedades do mesmo jornal, de um dia antes, esta cifra seria 250 (CONILL, 13 out. 1986: 23; **Correio do Povo**, 12 out. 1986: 17).

⁴⁴³ **Correio do Povo**, 8 dez. 1986: 13.

⁴⁴⁴ De Pedro Weingärtner, José Lutzenberger, Leopoldo Gotuzzo, Ado Malagoli, Libindo Ferraz, Iberê Camargo, Jenner Augusto e Albano Vizotto, entre outros.

não há outra aplicação com resultados tão atraentes⁴⁴⁵. O marchand assegurava que obras boas, de grande liquidez, valorizavam-se mais de 80% no período de seis meses. Do ponto de vista das empresas financiadoras, foi muito procurado, no período, o financiamento de obras de arte. Por exemplo, o Banco Multiplic praticava esta modalidade de crédito direto ao consumidor em até quatro vezes. Cobrava 4,52% de juros ao mês, ou 70% ao ano. A garantia era a própria obra de arte. De acordo com Maria Cristina Carvalho, jornalista especializada da **Gazeta Mercantil**, “a valorização das obras tem compensado amplamente o custo do crédito⁴⁴⁶. A mesma opinião, sobre o excelente ano para investimentos no mercado de arte, tinha o pecuarista Eloi de Marco: “a valorização das aplicações em arte superam até o investimento em boi gordo⁴⁴⁷, afirmava. O colecionador assegurava que só se desfazia de alguma obra de seu acervo para melhorá-lo, em termos de qualidade. Mas já aparecia, nas manchetes, destaque para os preços dos tapetes orientais – mais um item a ser explorado com grande ênfase pelos leilões de artes e antigüidades, a partir de então.

Ainda em 1987, o ano, para o Alto da Bronze, começou com duas noites de exposição e venda de arte e antigüidades no Salão Itamaraty do Hotel Embaixador. “A abertura da mostra contou com colecionadores e nomes conhecidos de diversas áreas participando dos drinques com que recebia a equipe do Escritório de Arte Alto da Bronze⁴⁴⁸. Vários visitantes e compradores eram enumerados nominalmente em nota de coluna social, apreciando uma degustação de vinhos da Companhia Castelo. O destaque do leilão, foi um desenho de Leopoldo Gotuzzo, e o anúncio de uma mostra assinalando o

⁴⁴⁵ CARVALHO, 26 jun. 1986: 1.

⁴⁴⁶ 26 ago. 1986: 20.

⁴⁴⁷ Apud CARVALHO, 3 out. 1986: 20.

⁴⁴⁸ GASPAROTTO, 13 abr. 1987: 9.

centenário do artista em Porto Alegre. Luciana Renck dos Reis e Nelson Abbot Freitas fizeram palestras sobre o pintor.

A próxima promoção do escritório estava já marcada para junho, e os maiores preços nela atingidos o foram pelos objetos antigos, “especialmente as peças orientais”. Aqui nota-se uma reação positiva às antigüidades e objetos artísticos na década de 80, já que nos anos 70 estes não haviam sido bem recebidos nos leilões e a maior parte de peças era formada por obras de arte.

No mesmo ano, o Escritório de Arte de Gasparotto e Elias da Rosa realizou mais um leilão no Porto Alegre Country Club, nos dias 10, 11 e 12 de agosto. Procedemos à análise do seu catálogo, onde ratificamos a maciça presença de objetos de arte (137 lotes), em detrimento de obras de arte (93 lotes), cuja maioria continua procedendo de artistas de fora do estado (42), porém com certo equilíbrio em relação ao número de gaúchos (36) apregoados. Destacam-se artistas do Rio de Janeiro (24), São Paulo (9), Bahia (3), Goiás (2), Paraná (2) e Minas Gerais (2). Os contemporâneos também são maioria, seguidos dos modernos e acadêmicos. Das técnicas apregoadas, 65 são pinturas, 20 serigrafias, 20 gravuras, 3 desenhos e 3 esculturas. Dentre os objetos de arte, há o que podemos classificar de antigüidades e móveis e objetos ao estilo ou ao gosto de um determinado período, porém de fabricação mais recente, não do período original. Neste último caso, encontramos referências ao “Par de cadeiras ao estilo inglês” (do período *art deco*, origem Inglaterra), “Cômada ao estilo Luiz Felipe” (procedente da Bahia), “Cômada ao estilo Luiz XV (final do século XIX, de procedência francesa), “Cadeira de braço ao estilo D. Maria I (origem Portugal). Outra maneira de identificarmos objetos que não são originais é o emprego da palavra “ao gosto”: “Espelho em Prata. Trabalho artístico ao gosto colonial”, “Garrafa de Cristal São Luiz (...) ao gosto do estilo Luiz XV”, “Escrivaninha – armário ao estilo inglês. Ao gosto da Inglaterra no início do século XX”, “Louça

Inglesa século XIX - b) Prato com pé apresentando ornamentação ao gosto da louça da Companhia das Índias”.

Para Fábio Coutinho⁴⁴⁹, em Porto Alegre existiriam pouquíssimas peças da Companhia das Índias, enquanto que no Rio de Janeiro, nas grandes casas leiloeiras, existiriam talvez duzentas peças e até serviços de jantar completos da Companhia, numa mesma noite de pregão. Quanto ao emprego das palavras “ao gosto”, por exemplo, “francês”, o diretor do MARGS se pergunta o que seria: “É o gosto do francês? É do gosto do dono do antiqüário? É do colecionador?”. E prossegue: “Então, o que é isto, do gosto francês? Não me diz nada”⁴⁵⁰. Coutinho se refere ao fato do marchand realmente não assegurar ser um móvel autêntico, daquela época mencionada, deixando que o cliente faça seu julgamento a respeito do valor da antigüidade.

Nota-se um cuidado grande com algumas obras, no catálogo, que poderiam ser consideradas as mais importantes do leilão. Uma dessas obras é um estudo do quadro **O Rodeio**, atribuído a Pedro Weingärtner – pois, sem assinatura, traz documento de autenticação dos sobrinhos do artista, cujas firmas estavam reconhecidas em cartório, acompanhado também por um cartão postal do pintor ao sogro, fazendo menção ao estudo. No lote 113 deste mesmo catálogo encontramos uma pintura européia assinada por Humberto Coromaldi. Tratava-se de um artista italiano classificado no dicionário Benezit, nascido em Roma em 1870. Em comparação com os outros leilões analisados, observamos que pinturas de artistas estrangeiros mais antigos são pouco comuns.

Constatamos, ao longo do catálogo, o grande emprego das palavras “ao gosto”, como já descrito anteriormente, e da palavra “elegante”: “Jarra de metal para água. Elegante peça...”, “Cômoda ao estilo Luiz Felipe. Elegante peça...”,

⁴⁴⁹ Fev. 2000.

“Jóias Antigas. b) ...elegante design...”, “Mesa escrivantina ao estilo Luiz XV. (...) aplicações em bronze de elegante cinzelado”. Outras palavras também aparecem, para qualificar os lotes apregoados, como “original” – “Objetos de vitrine. a) Original jogo...” –, assim como “artística” – “Busto em mármore branco e bronze sobre mármore verde. Artística peça...”. “Ao gosto” também traz uma segunda interpretação que seria “das coisas do gosto”, assim como o emprego das palavras “elegante” e “original” designando objetos de bom gosto, raros ou diferentes. Quem compraria um objeto “elegante? Quem gostaria de ter certeza de uma compra já testada, designada como de bom gosto. Quem compraria algo “original”? Alguém que gostaria de se diferenciar dos demais.

O catálogo analisado apresenta dois trabalhos de Pedro Weingärtner na capa, a cores. No seu interior, mais páginas apresentando em fotos coloridas alguns lotes, como os de Ado Malagoli, Aldo Locatelli, Castagneto, Eliseu Visconti, Leopoldo Gotuzzo e Henrique Bernadelli.

Dos catálogos analisados ao longo deste capítulo, verificamos a presença constante de alguns nomes da arte gaúcha e brasileira⁴⁵¹, que são: Alfredo Volpi, Antônio Maia, Carlos Scliar, Carybé, Eduardo Camões, Francisco Oswaldo, Leopoldo Gotuzzo; Ado Malagoli, Alice Brueggmann, Farnese de Andrade, Francisco Stockinger, Marcelo Grassmann e Pedro Weingärtner. Estes últimos também expuseram com certa freqüência em Porto Alegre ao longo dos anos 60, 70 e 80⁴⁵².

Com relação aos estilos dos artistas, classificados como acadêmicos, modernos e contemporâneos, identificamos que apenas o leilão realizado por

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ Ver Anexo XIV.

⁴⁵² Ver Anexo VIII.

Luiz Queiroz possui um maior número de artistas modernos – em todos os outros quatro leilões analisados, predominam os artistas contemporâneos. No gráfico a seguir, que demonstra esta relação, foi definida a seguinte convenção:

- catálogo 1 – leilão realizado por Renato Rosa em 1978;
- catálogo 2 – leilão realizado por Luiz Queiroz em 1980;
- catálogo 3 – leilão realizado pela Bolsa de Arte em 1984;
- catálogo 4 – leilão realizado pelo Escritório de Arte Beatriz Telles Ferreira em 1984;
- catálogo 5 – leilão realizado pelo Escritório de Arte Alto da Bronze em 1987.

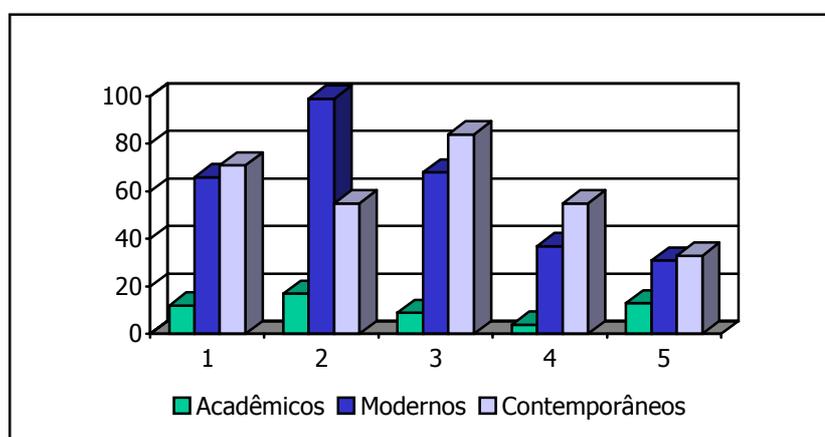


Figura 3 – Gráfico de ocorrência de estilo dos artistas analisados nos catálogos

Verificamos, também, que a pintura lidera, entre as técnicas apresentadas em leilão, assim como nas exposições ocorridas nas três décadas.

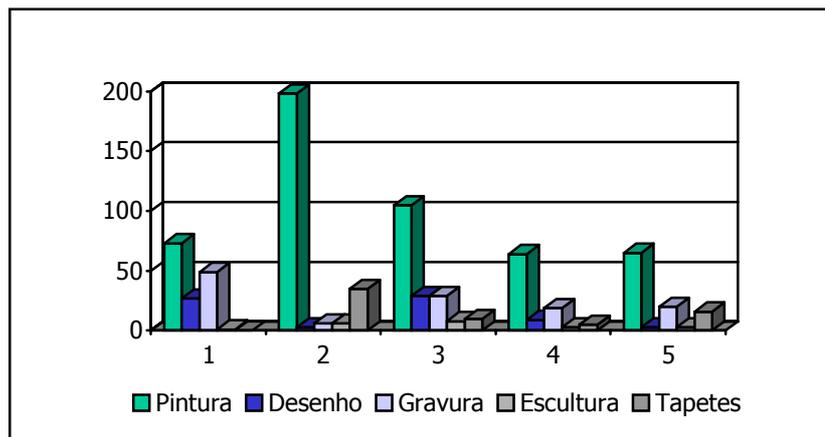


Figura 4 – Gráfico de ocorrência de técnicas nos leilões de arte analisados

Uma das categorias que diverge entre o que se apresenta no mercado de arte, através das exposições analisadas, em comparação com os leilões, é a origem dos artistas. Em sua maioria, os artistas que expuseram no período de tempo estudado são gaúchos, ao contrário dos que foram apresentados em leilão, permitindo, assim, ao consumidor gaúcho, um contato comercial forte com nomes do centro-oeste, nordeste e sudeste do país.

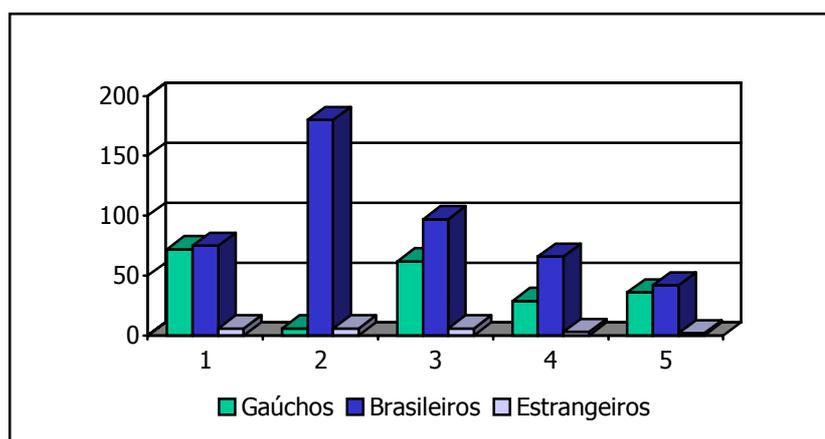


Figura 5 – Gráfico da origem dos artistas nos leilões de arte analisados

3.3.3 Interiorização dos Leilões

Em 1985 é noticiado o III Leilão de Arte, organizado para auxiliar o Teatro Sete de Abril, em Pelotas – o que indica que foram realizados, pelo menos, dois leilões, anteriormente. No entanto, não é possível precisar se tais leilões foram os primeiros a acontecerem no interior do estado do Rio Grande do Sul.

Várias notas na coluna social de autoria de Paulo Gasparotto informavam, por exemplo, da disputa, nos momentos finais do pregão, por peças de qualidade, como o nu feminino de Gotuzzo, um óleo da fase que estava sendo desenvolvida naquele momento por Iberê Camargo e um guerreiro de Xico Stockinger. Estas peças foram “os carros-chefes de uma coleção selecionada com especial cuidado para a mostra e venda de arte”⁴⁵³. Ainda sobre este leilão, o colunista comenta que “a coleção contava com número limitado de peças antigas, um tapete oriental, Hériz, e as escolhas da organização tiveram os elogios de quantos participaram da exposição, inaugurada com coquetel no *foyer*, cujas obras foram finalizadas para o acontecimento”⁴⁵⁴. Os leiloeiros do evento foram Norton Fernandes e o próprio jornalista. Paulo Gasparotto usa, por vezes, a primeira pessoa do singular, e, em outras ocasiões, a do plural, para descrever impressões pessoais do evento:

Conduzimos as vendas que, além dos lances dos colecionadores de Pelotas, contou com Josie e Carlos Geyer, ele agora assíduo na Princesa do Sul para acompanhar os trabalhos de sua empresa que refaz o estádio do Brasil, além de outros colecionadores de Porto Alegre que prestigiaram o acontecimento⁴⁵⁵.

Descrevendo, ainda, detalhes do leilão, prossegue:

⁴⁵³ GASPAROTTO, 28 out. 1985: 9.

⁴⁵⁴ Idem.

⁴⁵⁵ Id.

Ao apresentar a tela de Leopoldo Gotuzzo, que veio do Rio especialmente para o III Leilão de Arte no Teatro Sete de Abril, enfatizei a qualidade do trabalho,(...), duas especialidades do artista pelotense. A tela foi apresentada em lance livre e o engenheiro e a Sra. Amilton Pereira deram o maior lance pela pintura que fica em Pelotas, numa coleção particular⁴⁵⁶.

As citações nominais de pessoas presentes e principalmente dos que adquiriram peças durante o pregão tornou-se uma tradição em sua coluna. Assim, ao comprar uma peça, o colecionador estaria adquirindo distinção social. Aspiração de quem quer ascender de uma classe à outra, mas precisa mais do que dinheiro para isso. Outro exemplo, é esta narrativa da compra de um Ângelo Guido:

Ainda outras telas de importância da coleção, como a paisagem de Ângelo Guido, que foi um dos professores da escola de artes em Pelotas na década de 20, fica com colecionadores pelotenses. Aliás, a tela de Ângelo Guido, adquirida por Maria da Graça Rovere, possivelmente foi pintada lá, mostrando um dos recantos do extinto Parque Souza Soares⁴⁵⁷.

Podemos constatar que, além de exercer o seu poder legitimador de marchand, que avalia, atribui valor a uma peça, Paulo Gasparotto exerce um poder muito maior: o de converter, transformar um capital cultural (objeto adquirido em seu leilão) em capital social (notas na coluna social). Este poder de transformação, deste marchand específico, tem uma capacidade persuasiva enorme e pode determinar uma compra.

Por outro lado, a marchand Beatriz Telles Ferreira prosseguia com suas atividades de leilão no estado, repetindo o sucesso obtido no Alfred Porto Alegre Hotel (março de 1985), e buscando novos mercados, ao interiorizar suas promoções. Em 1986, realizou novamente leilão no Alfred Porto Alegre Hotel, com 110 obras, entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de consagrados

⁴⁵⁶ Id.

⁴⁵⁷ Id.

artistas contemporâneos brasileiros⁴⁵⁸. E, para comemorar os cinco anos de existência de seu escritório, realizou Leilão de Arte, dias 8 e 9 de dezembro de 1986, no Alfred Palace Hotel de Caxias do Sul. Com 115 lotes⁴⁵⁹, destacou-se o trabalho de Juarez Machado, que enviou especialmente de Paris uma obra para o leilão de aniversário do escritório. Também foi apresentada a linha **Design**, da artista plástica Checcacci – abridores, porta-retratos, cinzeiros, sacarrochas, blocos de papel, entre outros. Diferenciando-se da linha de produtos de Gasparotto e Elias da Rosa, Beatriz Ferreira investia em design.

A divulgação dada aos leilões, que se fazia de forma extensa, em matérias em todos os jornais, na década de 70, passou a notas tímidas no **Correio do Povo**, na editoria de Variedades, destinada a eventos culturais. Particularmente este último leilão, do Escritório de Beatriz Ferreira, no jornal **Zero Hora**, apareceu nas páginas gerais – não mais no Segundo Caderno, dedicado a informações sobre cultura e lazer. Mas, neste caso, pode-se compreender tal deslocamento de editorias – já que a coluna social de Paulo Gasparotto, que passou a divulgar esses eventos de forma assídua, encontra-se no Segundo Caderno e o escritório de Beatriz é concorrente direto de seus leilões. No entanto, para fazermos um levantamento rigoroso da presença dessas notas em uma ou outra editoria, seria necessário um estudo específico, que não é objeto desta pesquisa.

⁴⁵⁸ Dentre outros: Tarsila do Amaral, Carlos Scliar, Cláudio Tozzi, Farnese de Andrade, Romanelli, Laerpe Motta, José Paulo Moreira da Fonseca, Juarez Machado, Volpi, Djanira, Ivan Marquetti, Sami Mattar, Satyro Marques, Albano Vizotto, Alice Brueggmann e Ênio Lippmann (OBRAS DE ARTISTAS..., 24 mar. 1986: 8).

⁴⁵⁹ Dos artistas: Ado Malagoli, Albano Vizotto Filho, Augusto Marx, Carlos Scliar, Cheno Manoel Costa, Concessa Colaço, Cusquenho, Djanira, Eduardo Camões, Ênio Lippmann, Fang, Guilherme de Faria, Iberê Camargo, Juarez Machado, Henri Vitor, Manabu Mabe, Marcos Novaes, Newton Mesquita, Otoni Gali Rosa, Pietrina Checcacci, Paulo Marinho, Ricardo Saunders, Romanelli, Sansão Pereira, Sandro Moretti, Sami Mattar, Vera Sabino, entre outros (LEILÃO DE ARTE, 3 dez. 1986: 54; LEILÃO EM CAXIAS, 8 dez. 1986: 13).

Enquanto galerias, como a Arte e Fato, procuravam alternativas para o comércio em Porto Alegre, durante o verão de 1987, com a exposição Tudo Azul, a Agência de Arte, procurando diversificar, realiza um leilão de artes no litoral, incrementando a interiorização desses eventos. Na sede da Administradora Capão da Canoa foram apregoados 120 lotes⁴⁶⁰ pelo leiloeiro porto-alegrense Júlio César Pacheco. Registradas as presenças na coluna de Gasparotto, ir ao leilão traduzia-se em símbolo de *status* social, já que “teve afluência de colecionadores e muita gente conhecida”⁴⁶¹, dos quais, como de costume, alguns foram citados nominalmente.

O evento repetiu-se em Atlântida, em 1989, sob a organização de Renato Rosa. Gasparotto e Norton Fernandes também fizeram seu Leilão de Artes e Antigüidades em Atlântida, nos dias 9, 10 e 11 de fevereiro, na Sociedade Amigos do Balneário de Atlântida. O número de lotes foi 120, compreendidos entre obras de artistas nacionais e estrangeiros, antigüidades, tapetes orientais, mobiliários, desenhos e estampas. As peças de arte foram cotadas em dólares, mas foram oferecidas em cruzados novos. Os dirigentes do Escritório de Arte Alto da Bronze destacaram que essa era uma forma de contribuir com a proposta deflacionária do pacote econômico do Governo Federal. Os arrematantes também puderam contar com o “Carnê-arte”, forma de financiamento promovida pelo Banco Meridional. A renda deste leilão foi revertida para as obras assistenciais da Capela Nossa Senhora da Paz, em favor do Lar Santa Luzia.

Novos escritórios de leilões abriram de 1989 em diante, fazendo concorrência ao Alto da Bronze e a Beatriz Telles Ferreira. Os leilões em cidades do interior também foram realizados por esses novos concorrentes.

⁴⁶⁰ Dentre as peças, estavam obras de Aldemir Martins, Antônio Maia, Gotuzzo, Malagoli, Pietrina Checcacci e Stockinger. VIOLA, 18 fev. 1987: 3.

⁴⁶¹ GASPAROTTO, 27 fev. 1987: 9.

3.3.4 O fim da década de 80 em Porto Alegre: novos concorrentes

Nicholas Bublitz, marchand, após experiência de êxito em Santa Catarina – São Joaquim e Florianópolis –, realizou, a partir de 1988, leilões exclusivamente de arte, com o leiloeiro Luiz Carlos Nogari dos Santos, no Hotel Plaza São Rafael, em Porto Alegre. Seu trabalho de marchand consistia em colocar em leilão trabalhos de galerias de arte da Capital: Tina Zappolli, Expressão e Escritório de Arte⁴⁶². Estes leilões se caracterizavam por serem exclusivamente de artes, ainda. Mais tarde, com a Bublitz Decaedro, começariam os leilões com grande quantidades de tapetes persas, secundados por obras de arte e antigüidades – conforme tendência já apontada em 1986. Os primeiros ocorreram esporadicamente; mais tarde, sua galeria e emoldurações realizaria praticamente um leilão por semana, em sua sede, e uma vez por mês no Hotel Plaza São Rafael, já para o início dos anos 90. Bublitz realizou, durante a década de 90, muitos leilões pelo interior do estado e mais para os fins da década, o fez através da TV, hoje seu ponto forte de vendas. A leiloeira Marly Dischinger o acompanha neste último período. Ainda em 1989, Bublitz realizou leilão no Hotel Plaza São Rafael, com tapetes persas, arte contemporânea, objetos e tapetes brasileiros – todas as peças em lance livre. Na segunda noite, os lances foram dedicados totalmente à arte brasileira⁴⁶³. Seu ponto forte são os tapetes persas, até então difíceis de conseguir através de importação; as peças de arte leiloadas são garimpadas em sua própria ou em outras galerias, trabalhando, majoritariamente, com artistas gaúchos. Embora este marchand tenha atuação importante ao longo dos anos 90, na década de 80 resume-se aos

⁴⁶² Encontramos ao longo da pesquisa a mesma galerista assinando com dois sobrenomes diferentes em virtude da troca de estado civil.

⁴⁶³ Alfredo Volpi, Iberê Camargo, Siron Franco, Tomie Ohtake, Vasco Prado, Xico Stockinger, entre outros. Dentre os tapetes brasileiros, trabalhos de Maria Cláudia, Santa Teresa, Atibaia, Kilins, Monjolo e Tapeçarias de Concessa Colaço (LEILÕES DE ARTE..., 4 dez. 1989: 25).

anos de 88 e 89, de forma tímida, por isso não foi estudado em profundidade nesta pesquisa.

DOU-LHE UMA..., DOU-LHE DUAS..., DOU-LHE TRÊS: CONCLUSÕES

Desenvolvem-se tímidos leilões na década de 60 em Porto Alegre. Ocorrendo em paralelo aos acontecidos em São Paulo e no Rio de Janeiro, que apresentavam caráter benemerente, a capital gaúcha também realiza um leilão de arte beneficente (1963), distinguindo os artistas gaúchos, e mais particularmente os da Associação de Arte Francisco Lisboa; com o mesmo intuito, ocorre o leilão da Espaço Galeria (1965). Alguns anos mais tarde, em 1971, ocorre o Leilão em Benefício da Sociedade dos Surdos Mudos de Porto Alegre, organizado pelas Pioneiras do Círculo Social Israelita – já com a colaboração de uma galeria do centro do país, a Galeria Documenta, de São Paulo.

Estes leilões pouco mobilizaram o mercado em termos de vendas – apesar do interesse externado pelas notícias nos jornais, que davam conta dos preços e do desenrolar dessa atividade em outros estados. É claro o conhecimento dessa forma de comércio. O ocorrido em benefício ao Hospital da Criança Santo Antônio (realizado pela Espaço Galeria) demonstra um afinamento com o que vinha se desenvolvendo em termos de leilões no Rio e em São Paulo. Houve, no entanto, evidências de que, como forma nova de comércio e investimento, o

leilão ainda era encarado com certas reservas, devido aos preços – abaixo do mercado – atingidos.

Nas três experiências identificadas, percebe-se um mercado ainda voltado para os artistas gaúchos, e nenhuma preocupação com a obra de arte como investimento, como estratégia que envolveria todo o sistema das artes. A sucessão dos eventos ocorre temporalmente (alguns anos) deslocada, com certo atraso aqui no sul, porém, respeitando a dinâmica já acontecida nos mercados do centro do país. A colaboração de uma galeria de São Paulo indica que novos nomes estão sendo trazidos para o comércio da arte e dinamizando o setor com a vinda de nomes brasileiros, já que o mercado estava divulgando e consagrando nomes eminentemente gaúchos. No entanto, por serem poucos até o final da década, os leilões não são representativos economicamente, mas sim culturalmente. Há uma nova forma de comércio que está para se estabelecer, e numa dinâmica de centro-periferia.

São introduzidos, a partir de 1971, em Porto Alegre, os leilões especificamente de arte, embora ainda haja a existência daqueles de artes e antigüidades, que vinham se desenvolvendo em residências, pelo menos, desde o início do século. Das estratégias de distinção identificadas desde os primeiros leilões, temos a presença de algum agente legitimador, como o do crítico de arte ou de uma expertise que assegure a legitimidade dos trabalhos apregoados; a busca de locais apropriados – hotéis de categoria (à época) cinco estrelas ou equivalentes, associações e clubes de classe média alta e alta; coquetéis, apresentações de música erudita; palestras sobre arte; notas na coluna social; a inclusão de objetos de luxo e tapetes orientais nos leilões na década de 80. No entanto, todas essas estratégias são mera cópia dos padrões já testados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Afinal, originam desses centros os primeiros parceiros comerciais dos leilões gaúchos: Collectio e Petite Galerie.

Por mais de uma vez, ao longo da década de 70, o leiloeiro Irineu Ângulo, especializado nos leilões de arte, veio a Porto Alegre, assim como o crítico de arte Jacob Klintowitz, para executarem essa função educativa do leilão. A figura do crítico, personagem dos veredictos de consagração, teve o papel do interlocutor privilegiado entre obra e o público. Da mesma forma, a vinda de Irineu Ângulo, conhecido leiloeiro paulistano, foi personagem importante na legitimação desses acontecimentos.

A partir da década de 70 é que efetivamente acontecem os leilões voltados para um público apreciador de arte e colecionadores, com grande número de peças vindas diretamente dos *ateliers* dos artistas ou, mais tarde, de galerias e, novamente, de particulares (quando passam a se desfazer de algumas peças menos importantes de sua coleção). Há uma preocupação, por parte dos organizadores, de oferecer trabalhos com faixas de valores diferentes, para diferentes poderes aquisitivos.

Acreditava-se que poderia ser atingido um público apreciador de arte ampliado e heterogêneo em sua conta bancária, e que haveriam trabalhos para todos os bolsos. Assim, apostava-se que um comprador poderia começar sua coleção com artistas consagrados ou iniciantes – com boas perspectivas de valorização, com técnicas de valor monetário inferior, como os desenhos, gravuras ou aquarelas, ou de pequenas dimensões – e, à medida em que ocorre o aumento de sua coleção, esse colecionador iniciante passaria a adquirir pinturas e obras em dimensões maiores. Colaborando com essa hipótese, aparece em Porto Alegre, pela primeira vez no Brasil, um leilão de venda exclusiva de trabalhos sobre papel – embora o evento não tenha sido intitulado dessa forma, nem tenha sido divulgado para um público consumidor de menor poder aquisitivo. O ano era 1977, e a Galeria, a Multiarte. Eventos similares aconteceram oficialmente em 1979, no Rio de Janeiro, e em 1980 em São Paulo,

e na capital gaúcha em 1982 e 1983 novamente. Tal acontecimento demonstra o pioneirismo Porto-alegrense.

Por outro lado, um novo perfil de comprador se apresenta – o do novo rico – que procura a compra do artista famoso – levado pela vaidade, pela disputa e pelo jogo. Confiando nos marchands e leiloeiros, compram nomes consagrados, valorizadíssimos, acreditando em lucros imediatos, e grande quantidade de trabalhos de segunda linha. Verificamos nos leilões analisados grande quantidade de nomes contemporâneos, menos conhecidos e menos valorizados no mercado. Esse fenômeno se implanta no final dos anos 70 no Rio de Janeiro e em São Paulo, e no final dos 70 e início dos 80 em Porto Alegre.

Até a metade dos anos 80, os nomes arrolados nos leilões indicavam maior quantidades de não gaúchos, o que permitiu ao público riograndense o contato com a obra de artistas do centro-oeste, nordeste e sudeste do país. Como mérito, os leilões permitiram o acesso, ao longo dessas décadas, a grande quantidade de obras e de artistas, que pouco ou nada circulavam pelos meios tradicionais do mercado (haja vista a predominância dos gaúchos em galerias, salas de exposições e museus nos anos 60, 70 e 80). Extensas matérias de jornais publicadas na imprensa local, também tiveram seu papel. Tais jornalistas, mesmo não sendo “críticos de arte”, emitiram juízos consagratórios ao observarem “nomes de destaque” ou “nomes da frente das artes” em seus textos e divulgaram nomes de artistas nacionais para um grande público.

Com as exposições anteriores ao pregão, criou-se um amplo painel onde artistas de diferentes lugares, técnicas e temáticas poderiam ser apreciados e comprados. Dentre as características dos leilões nos anos 70, apontamos: vários dias de visitação às obras, com grande fluxo de pessoas; venda de grande número de peças (em torno 200 a 300 obras por leilão) produzidas por artistas dos cenários gaúcho, nacional e internacional. Assim respondem-se as perguntas

“qual público o leilão atinge”, e “se esse tipo de comércio configura-se como mais uma forma do sistema de manter a produção artística e sua circulação encerrada entre um número restrito de pessoas”. Questão essa levantada ao iniciarmos esta pesquisa. Ao longo dela confirma-se a hipótese de ser um comércio mais popular em relação à acessibilidade das obras. Tal característica já havia sido identificada também por Teixeira Coelho.

Galerias profissionais porto-alegrenses incursionam sozinhas pelos leilões, no entanto, sem continuidade. Enquanto na década de 70 estiveram envolvidas diretamente com leilões as galerias Esphera, Guignard, Oficina de Arte e Independência, nos anos 80, a Bolsa de Arte de Porto Alegre, a do Clube do Comércio, a Delphus (Arte sobre Papel) e a Agência de Arte, entram nesse mercado. Há o interesse pontual de galerias do Rio de Janeiro (Petite Galerie) e São Paulo (Collectio e Documenta), bem como de marchands (Luiz Caetano Queiroz) no mercado de arte gaúcho.

Com uma nova corrida aos leilões, no centro do país, que começa em 1979, e a intensificação dos leilões em Porto Alegre desde 1976, haverá, nos anos 80, uma estruturação de escritórios de arte voltados para os leilões. O Escritório de Arte Alto da Bronze realiza os leilões dentro dos moldes daqueles realizados para a elite das capitais do centro do país - copia-se o *modus operandi* dos melhores escritórios de leilão do Rio de Janeiro e de São Paulo. Primeiramente, há a escolha de lugares estratégicos, como mansões antigas ou o Country Club; depois, a realização de coquetéis, acompanhados de alguma atração musical de “bom gosto”. Seus catálogos são impressos e com fotos coloridas dos destaques da coleção apresentada. Legitima-se assim a produção de alguns artistas. Começam a ser leiloados também objetos de luxo e tapetes orientais, após a verificação da inclusão desses itens nos pregões de São Paulo e Rio de Janeiro. E o escritório também passa a realizar leilões no interior do

estado. Aproveitando a situação de cronista social do jornal **Zero Hora**, o sócio, e também leiloeiro, Paulo Gasparotto destaca, em sua coluna, a movimentação do mercado de arte em torno dos nomes de alguns artistas, bem como a movimentação dos leilões no Mercosul e no centro do país, e de seus próprios leilões e dos colecionadores que prestigiaram seus eventos. Sua estratégia de converter o capital cultural (objeto adquirido em seu leilão) em capital social (notas, relatando determinada compra, na coluna social da qual é o jornalista responsável) é uma de suas estratégias de venda.

O Escritório de Arte Beatriz Telles Ferreira, vindo de outro estado (Santa Catarina), investe no mercado de Porto Alegre a partir de 1984 e no de Caxias do Sul a partir de 1986. Trabalhando no Alfred Porto Alegre Hotel e no Alfred Palace Hotel de Caxias do Sul, realiza, paradoxalmente, leilões com o mesmo leiloeiro do escritório concorrente, Norton Fernandes. Porém, sem contar com o refinamento daquele ou com seu prestígio junto à elite.

Nos leilões analisados, verificamos uma grande quantidade de artistas contemporâneos, alguns mais consagrados que outros, em relação aos modernos e acadêmicos, o que dinamizaria o mercado. A predominância de nomes contemporâneos atesta justamente a falta de uma produção consagrada e valorizada, seja por escassez da mesma no mercado gaúcho, por pouca competência dos organizadores em oferecê-la ou a falta de um público consumidor apto cultural e economicamente para consumi-la.

Entre os nomes consagrados que mais apareceram nas décadas de 70 e 80, em leilões, estão os modernistas brasileiros (Anita Malfatti, Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Gomide, Rebolo, Pancetti, Farnese de Andrade), acadêmicos (Vicente do Rêgo Monteiro, Eliseu Visconti) e artistas contemporâneos (Milton Dacosta, Siron Franco, Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Jenner Augusto). Alguns gaúchos tornam-se constantes nesses leilões,

como Francisco Stockinger, Vasco Prado, José Lutzenberger, Ado Malagoli, Carlos Scliar, Ênio Lippmann, Alice Brueggmann, Leopoldo Gotuzzo e Pedro Weingärtner.

Quanto à circulação das obras verificamos, que a pintura lidera em quantidade de obras oferecidas, entre as técnicas apresentadas em leilão. Tal dado confirma resultados já obtidos nesta e em outras pesquisas, com relação a preferência por pintura no mercado local e refletem o mercado das galerias, ao comercializarem grande número de pinturas, seguidas de outras técnicas tradicionais, como o desenho, a gravura e a escultura. Os leilões não comercializam nenhuma categoria nova de arte, em contraponto aos salões.

BIBLIOGRAFIA

1 Livros e periódicos científicos

ACHA, Juan. **El consumo artístico y sus efectos**. México: Editorial Trillas, 1988.

AMARAL, Aracy. Meio artístico e mercado de arte. In: _____. **A arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Nobel, 1983.

AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 27- 34, nov. 1995.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3ª ed. São Paulo: Nacional/USP, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Edições 70, 1972. (col. Arte e Comunicação)

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Oficina das Artes; vol. 6)

BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

____. **Art worlds**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

____. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

____. **La distinción: criterio y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

____. **O poder simbólico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc. **Respuestas por una antropología reflexiva**. México: Grijalbo, 1995.

BRITTO, Ronaldo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: BRITTO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. **O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)...** Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980.

BRITES, Blanca. A década de 80 nas artes visuais no Rio Grande do Sul. In: BRITES, Blanca, CATTANI, Icleia Borsa, KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). **Modernidade: anais do IV congresso Brasileiro de história da arte**. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, FAPERGS, CNPQ, 1991, p. 217 - 223

____. Artista/crítico: dois indicadores do Rio Grande do Sul – Angelo Guido e Fernando Corona. **Cadernos da ANPAP**, São Paulo, a. 1, n. 1, p. 129-130, jan. 1991.

BRITES et alli. Posicionamentos dos anos 60 e 70. **Artis**. Porto Alegre, n. 3, p. 22-23, jan./fev. 1983.

____. Sintomas e caminhos. **Artis**. Porto Alegre, n. 4, p. 6-7, mar. 1983.

- BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no séc. XX: modernidade e globalização.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.
- BULHÕES, Maria Amélia. Artes plásticas no Brasil: vanguardas e internacionalização nos anos 60. **Porto Arte.** Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 53-64, maio 1993.
- _____(org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes.** Porto Alegre: Ed. Universidade, 1995.
- _____. **Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70.** São Paulo, 1990. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP.
- _____. Artes plásticas: participação e distinção. Brasil Anos 60/70. **Porto Arte.** Porto Alegre, v. 3, n.6, p. 34-41, dez. 1992.
- _____. Brasil século XX: modelo econômico e produção artístico cultural. **Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.** Porto Alegre, v. 13, p. 180-191, 1985.
- _____. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. **Porto Arte.** Porto Alegre, v. 2, n.3, p. 26-33, maio 1991.
- _____. O sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60/70. **Cadernos da ANPAP.** São Paulo, a. 1, n. 1, p. 59-61, jan. 1991.
- _____. Porto Alegre e as artes plásticas ou pensando sobre o impensável. In: BISSÓN, Carlos Augusto. **Sobre Porto Alegre.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993. P. 178 - 182
- _____. Revistando as Artes Plásticas: Arte em Revistas no Brasil - anos 60/70. **Cadernos da ANPAP.** São Paulo, n. 2, p. 67-69, fev. 1991.
- BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas.** 3ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (col. Perspectivas do Homem, vol. 133)

____. **A socialização da arte:** teoria e prática na América Latina. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Nervo Optico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico Porto-alegrense durante os anos 70.** Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, UFRGS.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990). **Porto Arte.** Porto Alegre, v. 3, n. 6, p. 51-78, dez. 1992.

____. Produção artística e identidades. **Cadernos da ANPAP.** São Paulo, a. 1, n. 3, p. 27-28, mar. 1991.

CHATEAU, Dominique. La définition de l'art: l'art comme fait social total. In: **La dimension artistique et la dimension esthétique.** Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, PPGAVi, jan./fev. 1999.

CICLO DE CONFERÊNCIAS: Avaliações de obras de arte. CEPA/UFRGS. Porto Alegre, jul. 1997.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais.** 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1995.

DICIONÁRIO Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo:** textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** 14ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FABRIS, Annateresa. A história da arte como prática interdisciplinar. **Porto Arte.** Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 7-13, nov. 1995.

____. Pesquisa em artes visuais. **Porto Arte.** Porto Alegre, v. 2, n. 4, p. 12-19, nov. 1991.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 199_.

- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1993.
- GREMAUD, Amaury Patrick (org.). **Economia Brasileira contemporânea**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1999.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade**. Lisboa: Presença, 1973.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. Parte 1
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- JIMENEZ, Marc. **Seminário Tópico Especial II: o que é a Estética?** Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, PPGAVi, maio 1998.
- _____. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard, 1997.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A crítica de arte no Rio Grande do Sul e o debate sobre tradição e modernidade. **Cadernos da ANPAP**. São Paulo, a. 1, n. 2, p. 45-47, fev. 1991.
- _____. (org.). **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1985. (Col. Visualidade, vol.1)
- _____. Fontes e problemas metodológicos em história da arte. **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 51-56, nov. 1993.
- _____. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia (org.). **A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. P. 46-54.
- KRAWCZYK, Flávio. **O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre - 1875/1995**. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, UFRGS.

- LEIRNER, Adolpho. Colecionar é uma busca. In: AMARAL, Aracy (coord.) **Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: Melhoramentos, 1998. P. 7-17
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MIELNICZUK, Luciana. **Jornalismo on-line e os espaços do leitor**: um estudo de caso do jornal O Estado de São Paulo na internet. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação - UFRGS.
- MOULIN, Raymonde. **De la valeur de l'art**. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. **L'artiste, l'institution et le marché**. Paris: Flammarion, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 199_.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição Brasileira**: cultura Brasileira e indústria cultural. 5ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____(org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983.
- OSBORNE, Harold. **A apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de. **Artes plásticas no Brasil**: modernidade, campo artístico e mercado (1917 a 1964). São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - PUC - SP.
- PASSÉRON, René. **Pour une philosophie de la création**. Paris: Klincksieck, 1989.
- PIETA, Marilene Burtet. **A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995.
- PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento: a dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1989.

- PINTO, José Pinto. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Editores, 1999.
- POLI, Francesco. **Producción artística y mercado**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- REIS, Sandra Albuquerque. **Arte e mercado**. Florianópolis, 1999. Monografia (Especialização em Artes) – CEART/UEDESC – SC.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meireles R.B. A obra de arte nos leilões paulistanos do começo do século. **Cadernos da ANPAP**. São Paulo, n. 2, p. 36-37, fev. 1991.
- ____. **O Museu Doméstico (São Paulo, 1820-1920)**. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) - ECA/USP - SP.
- RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- SA, Jose Luiz de. **Crítica de arte na imprensa do Rio Grande do Sul, década de 70**. Porto Alegre, 1995. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – FABICO/UFRGS - RS.
- SANTOS, João Carlos Lopes dos. **Manual do mercado de arte**. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1999.
- SELLTIZ et alli. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: E.P.U., 19__.
- SILVA, Edinice Mei. O consumo das artes. **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 6, n. 9, p.71-82, 1995.
- SMITH, Charles W. **Auctions: the social construction of value**. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- TIBURSKY, João Carlos e SUTIL, Gisele S. Colecionar: arte, obsessão ou investimento? **Boletim do MARGS**. Porto Alegre, n. 31, p. 03-07, out./nov./dez./ 1986.
- TIBURSKY, João Carlos. Arte e congelamento. **Boletim do MARGS**. Porto Alegre, n. 27, p. 02-05, jan./fev./mar./ 1986.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VALLS, Alvaro Luiz M. Os sedutores românticos: a força e o método. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A sedução e suas máscaras:** ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

WOLFE, Tom. **A palavra pintada.** 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ZIELINSKY, Mônica. **La critique d'art contemporaine au Bresil: parcours, enjeux et perspectives.** Paris, 1998. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universite de Paris I - Pantheon - Sorbonne.

2 Periódicos não científicos

2.1 Matérias de editorias

150 OBRAS NO leilão para auxiliar teatro. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 22 jul. 1983.

1963 - A ARTE em Pôrto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 dez. 1963. P. 12.

45 ANOS BATENDO martelo: Batista Pereira conta história dos leilões. **A Hora**, Porto Alegre, 8 set. 1960. P. 7.

A ABERTURA DO Leilão de Arte. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 5 set. 1976.

A BOLSA DE Arte do Rio está em Ipanema. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 maio 1971. P. 8.

AO BATER DO martelo, a Arte entra em leilão. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 25 maio 1977.

APENAS GRAVURAS NA 1ª noite do leilão. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 29 mar. 1982.

- ARTE E PARANÓIA. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 fev. 1975. Capa do Caderno Guia.
- ARTE EM ALTA e qualidade em baixa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 set. 1976.
- ARTE PARA LEILÃO em exposição. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 fev. 1989. Segundo Caderno, p. 2.
- ARTE SOBRE PAPEL em leilão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 ago. 1984. Segundo Caderno.
- ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS IRÃO a leilão dia 23. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 17 abr. 1984.
- ARTISTAS, MARCHANDS, COMPRADORES fazem o jogo. É um Leilão de Arte. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 30 maio 1979.
- ASSOCIAÇÃO CHICO LISBOA prepara um Leilão de Arte. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 1º ago. 1979.
- CERÂMICA DE ASTRID Hermann abre segunda noite do Leilão de Artes. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 15 out. 1977. P. 34.
- CHICO LISBOA MANTÉM posição contrária ao Leilão de Artes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 abr. 1983.
- COLEÇÃO DE PINTURAS vendida em Leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 dez. 1965. P. 8.
- COM A MÉDIA do mercado, leilão alcançou suas expectativas. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 18 out. 1977.
- COMEÇA AMANHÃ O Leilão de Artes no Palácio Piratini. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 set. 1976.
- Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 set. 1920. P. 12.
- Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 abr. 1934. Anuncios, p. 1.
- Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 fev. 1966. Seção Artes, Galerias e Museus, p. 16.

- D. ECLEA LANÇOU LEILÃO de Artes e Antigüidades. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 7 set. 1976. P. 45.
- DIAGRAMA ARTÍSTICO DE Porto Alegre em 1974. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º jan. 1975. P. 19.
- DIAGRAMA DA ARTE em Porto Alegre em temporada de 1972. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 dez. 1972. P. 39.
- DIAGRAMA DA VIDA artística de Pôrto Alegre em 1964. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 dez. 1964. P. 23.
- DOIS DIAS DE leilão esta semana. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 nov. 1976. Revista ZH, Seção Artes, p. 13
- DOS PAPOS DA Semana. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 jun. 1984. Segundo Caderno, p. 5.
- ELES QUEREM QUE todos comprem Arte. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 1º abr. 1969. P. 48.
- EM DOIS DIAS, a arte (dos mestres) vai a leilão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 jun. 1981. Segundo Caderno.
- EM LEILÃO (O PRIMEIRO), Arte sobre papel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 nov. 1979. P. 4.
- EM PREPARAÇÃO OUTRA coletiva num Banco. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 3 dez. 1970. P. 56.
- ESPHERA GALERIA VAI fechar Sonilton explica os motivos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 julho 1973. P. 34.
- GALERIA FAZ LEILÃO segunda-feira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 dez. 1982. P. 15.
- GALERIA MULTIARTE REALIZA hoje leilão em sua sede. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 out. 1977.
- GRANDE LEILÃO DE Arte inicia hoje e segue até quinta no São Rafael. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 set. 1980. P. 15.

HOJE MOSTRA COLETIVA e Leilão de Arte na Espaço Galeria. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 jun. 1965. P. 14.

HOJE, LEILÃO DE Arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 dez. 1963. P. 8.

HONRA E MÉRITO DERAM consagração pública à Galeria de Artes Scarinci. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 dez. 1964. P. 26.

JOVENS ARTISTAS LANÇAM Arte em liquidação. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º Abr. 1969. P. 14.

LEILÃO ARTÍSTICO BATEU recorde. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 maio 1971. P. 10.

LEILÃO DA FRANCISCO Lisboa oferece obras doadas por mais de 100 artistas. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 8 ago. 1979.

LEILÃO DA OFICINA de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 out. 1980. Segundo Caderno, p. 2.

LEILÃO DA OFICINA de Artes vai reunir 240 peças à venda. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 maio 1977.

LEILÃO DE 30 OBRAS. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 maio 1990. Segundo Caderno, Seção Arte, p. 05.

LEILÃO DE ARTE. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 out. 1963. P. 9.

LEILÃO DE ARTE. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 dez. 1963. P. 12.

LEILÃO DE ARTE. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 24 nov. 1976.

LEILÃO DE ARTE. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 7 maio 1977.

LEILÃO DE ARTE. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 maio 1977.

LEILÃO DE ARTE. **Zero Hora**, Porto Alegre, 3 dez. 1986. P. 54.

LEILÃO DE ARTE. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 dez. 1986. Variedades, p. 25.

LEILÃO DE ARTE beneficente provoca polêmica. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 abr. 1983. Segundo Caderno, p. 8.

LEILÃO DE ARTE Beneficente recebe doações de artistas. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 17 ago. 1977.

LEILÃO DE ARTE da Oficina tem mais nomes gaúchos esta noite. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 24 nov. 1976.

LEILÃO DE ARTE inicia esta noite. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 23 nov. 1976.

LEILÃO DE ARTE na segunda-feira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 out. 1983. P. 11.

LEILÃO DE ARTE termina hoje. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 27 maio 1977.

LEILÃO DE ARTES animará amanhã o Teatro São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 jul. 1983. P. 15.

LEILÃO DE ARTES em fase final de preparativos. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 28 ago. 1976.

LEILÃO DE ARTES relaciona artistas que vão participar. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 ago. 1976.

LEILÃO DE ARTES terá peça de Cr\$350mil. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 9 set. 1976. P. 20.

LEILÃO DE ARTES traz ao sul melhor leiloeiro do Brasil. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 nov. 1976.

LEILÃO DE MÓVEIS transferido para a próxima segunda-feira. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 14 ago. 1970. P. 21.

LEILÃO DE SUCESSO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 2 jul. 1971. P. 10.

LEILÃO DOS GAÚCHOS a Marc Chagall. **Zero Hora**, Porto Alegre, 5 nov. 1977. Guia, p. 2.

LEILÃO EM CAXIAS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 dez. 1986. Variedades, p. 13.

LEILÃO INCENTIVA AS artes e promove obras sociais. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 17 out. 1977.

- LEILÃO MOSTROU MERCADO de arte mais amadurecido. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 dez. 1976.
- LEILÃO NO COUNTRY obteve sucesso. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 21 maio 1985. P. 31.
- LEILÃO NO PIRATINI já movimentou Cr\$1 milhão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 set. 1976. P. 42.
- LEILÃO NO TEATRO São Pedro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 abr. 1983. Especial, p. 3.
- LEILÃO NO VERNISSAGE de Vasco Prado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 jul. 1989. Segundo Caderno, p. 3.
- LEILÃO REUNIRÁ OBRAS de artistas nacionais e tapetes do Oriente. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 out. 1981. Caderno de Domingo, p. 10.
- LEILÃO VAI MOSTRAR como anda o mercado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 mar. 1987. P. 19.
- LEILÃO VAI REUNIR em Porto Alegre nomes chaves da arte brasileira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 maio 1977.
- LEILÃO VENDE 66 obras. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 1º e 3 dez. 1984. P. 1.
- LEILÕES DE ARTE em São Paulo, revelam mercado em nova alta. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jan. 1979.
- LEILÕES DE ARTE estão voltando. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 ago. 1978.
- LEILÕES DE ARTE hoje e amanhã. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 4 dez. 1989. Panorama, p. 25.
- LEILÕES: LIÇÕES BÁSICAS para iniciantes. **Revista Diálogo Médico**. Porto Alegre, a. 13, n. 5, p. 18-20, set./out. 1998.
- MAIS APOIO ÀS Artes Plásticas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 out. 1987. Segundo Caderno, p. 9.
- MAIS DE 160 Obras serão leiloadas hoje e amanhã pela Oficina de Arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 nov. 1976.

- MAIS DE 47 MILHÕES de dólares por um Picasso. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 maio 1989. Segundo Caderno, p. 12.
- MARIO GRUBER NO leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 nov. 1976.
- MENOR É ASSUNTO de debate entre D. Ecléa e artistas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 ago. 1976.
- MERCADO. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 out. 1983. Segundo Caderno, p. 5.
- MERCADO. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 abr. 1984. Segundo Caderno, p. 5.
- MERCADO. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 ago. 1984. Segundo Caderno, p. 5.
- MOBÍLIA, PRATARIA, QUADROS e imagens: leilão no dia 22. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 ago. 1977. P. 13.
- NOTAS. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 out. 1980. Segundo Caderno, p. 8.
- NOTAS. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 dez. 1989. Segundo Caderno, Seção Arte, p. 3.
- NOVA GALERIA ABRE dia 16. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 abr. 1971. P. 15.
- NOVA GALERIA ABRIRÁ com mostra coletiva. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 abr. 1971. P. 11.
- NOVO MODELO DE leilão. **Revista Veja**. São Paulo, Editora Abril, a. 32, n. 36, edição 1614, p. 101, 8 set. 1999.
- O ÍNDICE DA VIDA Artística em Pôrto Alegre em 1965. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º jan. 1966. P. 25.
- O LEILÃO DE julho. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 mar. 1983.
- O LEILÃO EM suas três noites. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 28 maio 1977. P. 4/5.
- O MARTELO BATE Menos, mas o jogo do leilão resiste. Pasta Leilões, **Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS**, Porto Alegre.

- O PANORAMA ARTÍSTICO em Pôrto Alegre em 60. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º jan. 1961. P. 12
- O QUADRO MAIS CARO do mundo foi comprado por Museu de Nova York. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 maio 1971. P. 14.
- O SUCESSO ANTECIPADO. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 29 maio 1986. P. 35.
- O TRABALHO DE 'MARCHAND' está ficando mais fácil. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 7 dez. 1970. P. 60.
- OBRAS DE 105 artistas entram em leilão, hoje no Leopoldina Juvenil. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 25 maio 1977.
- OBRAS DE ARTE e peças decorativas. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, 8 set. 1998. Caderno de Leilões.
- OBRAS DE ARTISTAS consagrados em leilão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 mar. 1986. Segundo Caderno, p. 8.
- OBRAS DE ARTISTAS famosos no leilão de Caxias do Sul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 maio 1989. P. 11.
- OBRAS DO LEILÃO da Oficina de Artes ficarão expostas até amanhã. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 22 nov. 1976.
- OBRAS RARAS VENDIDAS em Leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 dez. 1986. Variedades, p. 13.
- OFERTAS E RARIDADES nos leilões virtuais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 abr. 1999. Caderno Turismo e Informática, capa e p. 8.
- OFICINA ABRE ESTA noite mais um Leilão de Arte. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 7 nov. 1977. P. 57.
- OFICINA ABRE LEILÃO de Arte com 80 horas (sic). **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 23 nov. 1976.
- OFICINA DE ARTE oferece hoje as últimas obras em leilão. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 27 maio 1977.
- OFICINA FAZ OUTRO leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º nov. 1977.

OFICINA VAI OFERECER 240 obras em leilão. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 10 maio 1977.

ÓLEO DE ADO Malagoli abre o Leilão de Artes e Antigüidades. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 7 set. 1976.

P. ALEGRE E seu roteiro artístico em 1961. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 dez. 1961. P. 22.

PALESTRA DE KLINTOWITZ abre a primeira noite do Leilão de Artes. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 14 out. 1977. P. 37.

PANORAMA ARTÍSTICO DE Porto Alegre em 1973. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º jan. 1974. P. 12.

PANORAMA ARTÍSTICO DE Porto Alegre em 1976. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º jan. 1977. P. 34.

PANORAMA ARTÍSTICO DE Porto Alegre em 1978. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 dez. 1979. P. 34.

PEÇA MAIS CARA do Leilão de Arte e Antigüidades não teve comprador. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 11 set. 1976. P. 42.

POUCA PRESENÇA DA Arte Gaúcha . **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 jul. 1987. Segundo Caderno, Guia, p. 6.

PRIMEIRO LEILÃO DESTA ano oferece 200 Obras de Arte. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 29 maio 1979.

PROSSEGUE HOJE LEILÃO da Oficina. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 maio 1977.

PÚBLICO IMPÕE: ALICE Soares na Galeria Espaço. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 jun. 1965. Seções, p. 10.

QUADRO DE PORTINARI arrematado, no Rio, por Cr\$2,5 milhões. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 22 maio 1980.

QUARTA-FEIRA, A abertura do Leilão de Arte e Antigüidades. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 5 set. 1976.

- QUEM QUER COMPRAR o 'Menino de Brodósqui', de Portinari?. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 19 out. 1970. P. 76.
- RENDA LÍQUIDA DO Leilão de Artes superior a um milhão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 3 out. 1976.
- RESULTADOS DO LEILÃO de artes. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 2 out. 1976.
- RESULTADOS DO LEILÃO permitem compra do veludo das poltronas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 jul. 1983.
- SALÃO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1986. Variedades, p. 17.
- SEGUE O LEILÃO da Oficina, com alterações no catálogo: entra mais um Aldo Bonadei. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 26 maio 1977.
- SÍNTESE DA VIDA artística em Pôrto Alegre em 1962. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 dez. 1962. P. 12.
- TELA DE WEINGARTNER no Leilão de Arte pela conclusão das obras. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1983. P. 15.
- TESOUROS À VISTA: quatro dias para a venda de quatrocentas peças. **Isto É**, São Paulo, p. 54-55, 15 jun. 1983.
- TEXANO COMPRA UM Goya por Cr\$120milhões. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jul. 1961. P. 8.
- TRADIÇÃO DE VENDAS de arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 ago. 1983. Segundo Caderno, p. 9.
- UMA LITOGRAFIA DE Picasso no encerramento do leilão. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 28 nov. 1979. P. 39.
- VAN GOGH NA parede japonesa. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 jul. 1987. Segundo Caderno.
- VÁRIAS GRAVURAS E uma foto, na terceira noite do leilão. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 10 set. 1976.
- VEM AÍ O QUADRO de dez milhões de dólares. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jul. 1983. P. 8.

VENDE-SE UMA PARTE de nossa história. Façam seus lances. **O Estado de São Paulo/Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 abr. 1977.

WEINGARTNER É O destaque da noite de hoje, com tela e objetos de seu uso. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 9 set. 1976. P. 9.

Zero Hora, Porto Alegre, 10 nov. 1983. Segundo Caderno, p. 9.

Zero Hora, Porto Alegre, 19 out. 1983. Segundo Caderno, p. 9.

2.2 Matérias assinadas

AYALA, Walmir. Doação de obras de arte: tema em debate. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 abr. 1983.

BARBOSA, Luiz Carlos. Leilão revigora o mercado. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 22/24 jun. 1985. Cultura e Lazer, Artes Plásticas.

____. Leilão de arte para negociar 15 milhões. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 5 ago. 1985.

____. Gaúchos, destaque em leilão. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 14 set. 1985. Cultura e Lazer, Artes Plásticas.

____. Colecionadores são convocados pelos leiloeiros. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 31 maio/2 jun. 1986. Cultura e Lazer, Artes Plásticas.

BEATRIZ, Leni. Leilão de arte. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 10 out. 1977. Dimensão, p. 34.

BECCON, Paulo. No Cotillon Club tem um leilão de arte da Esphera. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 1º jul. 1971. P. 40.

____. Leilão de Artes e Antiguidades já recebeu mais de 500 peças. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 25 ago. 1976. Dimensão.

BENHAMOU-HUET, Judith. Le cirque de l'art contemporain. **Artpress**, Paris, n. 253, p. 15, jan. 2000.

- ____. Phillips, une autre manière de vendre. **Artpress**, Paris, n. 258, p. 16, jun. 2000.
- BERG, Evelyn; IRIGARAY, Carla. O leilão de arte chegou. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 jun. 1973. Feminina, p. 32.
- BINS, Patrícia. Um novo leilão em benefício das obras sociais, com 240 peças de alto valor. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 6 ago. 1977. Suplemento Mulher.
- BONFIM, Beatriz. De Djanira a Castagneto, 300 peças para ver e arrematar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1981. Caderno B, p. 2.
- ____. Leilões de Arte: um mercado fechado onde só os iniciados lucram. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1983. Caderno B, capa.
- CARVALHO, Maria Cristina. A Arte como investimento. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 26 jun. 1986. Primeiro Caderno, p. 1/23.
- ____. Suspense com tela de Renoir. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 26 ago. 1986. Seção Investimentos, Leilão de Arte, p. 20.
- ____. Leilão apura CZ\$13 milhões; tela de Parreira atinge CZ\$501mil. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 3 out. 1986. Leilão de Arte, p. 20.
- ____. Acadêmicos predominam, mas Guignard atinge CZ\$520 mil. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 29 e 1º dez. 1986. Seção Investimentos, Mercado de Arte.
- CASTRO, Jane de. Leilão de arte tem início hoje na Leopoldina Juvenil. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 25 maio de 1977. Dimensão, p. 24.
- COSTA, Octávio. A arte está em alta. **Veja**, São Paulo, p. 153-154, 19 nov. 1980.
- CONILL, Eduardo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 out. 1986. P. 23.
- COURI, Norma. Leilão de arte: uma farsa em que todos participam e alguns saem ganhando. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 maio 1980.
- COUTINHO, Wilson. No sul, os ventos da renovação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jul. 1985. Caderno B.

- ESPINDOLA, Susana S. De mangas arregaçadas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 abr. 1983. P. 14.
- FONSECA, Juarez. Esculturas e gravuras no segundo aniversário da Arte e Fato. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 jul. 1987. Segundo Caderno, p. 9.
- FREITAS, Eliana. Leilão de papel hoje na Delphus. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 6 ago. 1984. Panorama, Artes, p. 2.
- FRÓES, Maria Lúcia. Notas. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 jul. 1985. Segundo Caderno, p. 8.
- ____. Fraude no mercado de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 jul. 1985. Segundo Caderno, p. 8.
- GASPAROTTO, Paulo R. Arte em realização prestigiada. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 abr. 1987. Segundo Caderno, p. 9.
- ____. As realizações de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 out. 1987. Segundo Caderno, p. 9.
- ____. A tela de Torres Garcia disputada por colecionadores. **Zero Hora**, Porto Alegre, 3 jul. 1987. Segundo Caderno, p. 13.
- ____. Em destaque. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 set. 1985. P. 13.
- ____. Leilão de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 4 out. 1984. Segundo Caderno, p. 9.
- ____. Leilão de Arte em Atlântida. **Zero Hora**, Porto Alegre, 6 fev. 1989. Segundo Caderno, p. 2.
- ____. Muito bem-sucedido, em Atlântida. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27 fev. 1987. Segundo Caderno, p. 9.
- ____. O mercado de Arte e sua inteligente promoção. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 set. 1976. Segundo Caderno.
- ____. Prestígio aos mestres da arte no sul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 out. 1985. Segundo Caderno, p. 9.
- ____. Uma carreira de sucessos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 maio 1984. Segundo Caderno, p. 9.

- ____. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 fev. 1984. Segundo Caderno, p. 8.
- GIGANTE, Roberto. A Arte no Country. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 3 maio 1985. P. 29.
- GOIDA. O ascendente mercado de Arte do Rio Grande do Sul. **Zero Hora**, Porto Alegre, 4 dez. 1971. Revista ZH, p. 18.
- GOLIM, Cida. Perspectiva de leilão nega tendência de crise na área. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 25 abr. 1988. P. 19.
- GOULART, Guido. Um balanço do leilão (obras abaixo da tabela). **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 abr. 1981. Segundo Caderno, p. 9.
- GRANT, Daniel. Americanos alarmados com a supervalorização do mercado de Artes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 fev. 1981. P. 15.
- HOHLFELDT, Antônio. Os novos valores das artes plásticas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 ago. 1970. P. 11.
- KLINTOWITZ, Jacob. Boa Arte, em exposição e leilão. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 4 out. 1983. P. 12.
- LINDNER, Cláudia. Arte em leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 set. 1980.
- ____. Lasar Segall é a grande atração da última noite deste leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 set. 1980.
- ____. Leilão da Oficina de Arte será realizado no dia 10 de novembro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1980. P. 15.
- LISBOA, Luis Carlos. A crítica e as mostras. **Zero Hora**, Porto Alegre, 2 dez. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. A última noite de leilão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 nov. 1977. ZH Variedades, p. 3.
- ____. As mostras de fim de ano. **Zero Hora**, Porto Alegre, 1º. dez. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Começam a chegar as obras para o Leilão de Artes e Antigüidades. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 jul. 1976. ZH Variedades, p. 3.

- ____. Começam as programações para 1974. **Zero Hora**, Porto Alegre, 7 jan. 1974. ZH Variedades, p. 7.
- ____. Cultura e bom gosto de um Leilão de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 nov. 1976.
- ____. De tudo fica um pouco e planos de nova galeria. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 maio 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Em 1970 Pôrto Alegre foi 'aquele' mercado! **Zero Hora**, Revista ZH, Porto Alegre, 21 dez. 1970. P. 39.
- ____. Em 1971 vão continuar comprando muita arte. **Zero Hora**, Revista ZH, Porto Alegre, 21 dez. 1970. P. 39.
- ____. Financiamentos mudaram quadro. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 dez. 1970. Revista ZH, p. 15.
- ____. Galerias. **Zero Hora**, Porto Alegre, 1º. jul. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Marc: um grande na crítica de arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 jul. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Muitos nomes importantes contribuem para o Leilão de Artes e Antigüidades. **Zero Hora**, Porto Alegre, 7 set. 1976.
- ____. Nomes famosos na Oficina de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 7 dez. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Nomes importantes para o nosso mercado de artes. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27 maio 1975. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Nova data para o Leilão de Artes. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 maio 1975. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Novas aberturas no mercado de Artes. **Zero Hora**, Porto alegre, 20 dez. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Programação para 77 já está organizada. **Zero Hora**, Porto alegre, 22 dez. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Quadro expressionista define o circuito. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 31 dez. 1987. P. 15.

- ____. Quem é quem na Esphera. **Zero Hora**, Porto Alegre, Revista ZH, 18 dez. 1971. P. 18.
- ____. Roth expõe em Madrid. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 maio 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Uma galeria a menos na cidade. **Zero Hora**, Porto Alegre, 7 fev. 1975. ZH Variedades, p. 3.
- ____. Uma nova profissão: *marchand de tableaux*. **Zero Hora**, Porto Alegre, Revista ZH, 27 mar. 1971. P. 18.
- ____. Um sucesso em pleno verão. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 6 fev. 1987. P. 11.
- ____. Yara Kraft convida. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 dez. 1970. P. 27.
- ____. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 jul. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 jul. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- ____. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 jul. 1976. ZH Variedades, p. 3.
- MARIA, Cleusa. Na roda-viva das cotações: leilão mostra quem custa quanto entre artistas ativos no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1989. Caderno B, p. 2.
- MARINHO, Gilda. Porto Alegre se avoluma no setor de Arte. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 dez. 1964. Seção Carroussel, p. 24.
- ____. A bolsa de quadros. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 jun. 1966. Seção O Mundo de Gilda, p. 31.
- MAYER, Patricia. Sotheby's veio ver de perto Mercado Brasileiro de Arte e Antigüidades. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 out. 1983. Caderno B.
- MENDONÇA, Casemiro Xavier. A corrida aos leilões. **Veja**, São Paulo, p. 168-169, 5 dez. 1979.
- MORAIS, Angélica de. Mercado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 jun. 1984. Segundo Caderno, p. 5.
- ____. Mercado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 jul. 1984. Segundo Caderno, p. 5.

____. Röhnelt faz exposição no Rio (tendências no mercado de Arte). **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 jul. 1984. Segundo Caderno, p. 5.

MORAIS, Frederico. Leilões: o que têm a ver com Arte? **Globo**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1975.

OBINO, Aldo. A mostra no Palácio Piratini. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 set. 1976.

____. Diagrama artístico em Porto Alegre em 1968. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1969. P. 32/34.

____. Esquema artístico de Porto Alegre em 1979. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1980. P. 14.

____. Mostras de fim-de-ano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 dez. 1981. P. 15.

____. O acervo do leilão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 jul. 1983. P. 15.

____. O roteiro artístico de Porto Alegre em 1980. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 jan. 1981. P. 15.

____. Órbita artística de Pôrto Alegre em 1966. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1967. P. 30/40.

____. Panorama artístico em Pôrto Alegre em 1967. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 dez. 1967. P. 16/41.

____. Panorama artístico de Pôrto Alegre em 1970. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1971. P. 15.

____. Panorama artístico em Porto Alegre em 1975. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1975. P. 16.

____. Panorama artístico de Porto Alegre em 1981. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1982. P. 13.

____. Panorama artístico de Porto Alegre em 1982. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 jan. 1983. P. 13.

____. Panorama artístico de Porto Alegre em 1983. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 dez. 1983. P. 18.

- ____. Panorama da vida artística de Pôrto Alegre em 1969. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1970. P. 15.
- ____. Pintores de domingo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 dez. 1973. P. 11.
- ____. Quatro mostras. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 out. 1981. P. 15.
- ____. 1971 – a Arte em Pôrto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. jan. 1972. P. 39.
- PRESSER, Décio. Este leilão vai balançar o mercado gaúcho. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 7 abr. 1981. Lazer/Utilidades, p. 1.
- ____. Leilão prossegue com novo lote. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 26 maio 1977. P. 55.
- ____. Mercado de Arte. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 9 maio 1977. P. 66.
- PEREIRA, Mário. Arte em leilão. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 28 mar. 1985. Panorama, p. 39.
- OSÓRIO, Luiz. Artes e Antigüidades em leilão, eis a programação de Eclea para setembro. **Jornal da Semana**, maio 1976. P. 6.
- REIF, Rita. Um Klimt também chega ao recorde. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 14 maio 1987. Artes Plásticas, p. 14.
- SAUL JR. Um Leilão de Artes na SOGIPA. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 maio 1975. ZH Variedades, p. 3.
- SCARINCI, Carlos. Esphera: uma nova galeria de arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 abr. 1971. P. 15.
- SCHILD, Susana. Leilão de outono: ao bater do martelo, o mistério dos lances. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 maio 1983.
- SILVA, Juarez Machado da. Juan Acha: a produção das elites não é superior a nada. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 maio 1989. Segundo Caderno, Arte, p. 6/7.
- SILVEIRA, Nubia. Em artes plásticas também não andamos muito bem. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, 5 out. 1971.

SONDERMANN, Susana. Leilão de Artes e Antigüidades dá início ao Projeto Cultural. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1º. set. 1976.

____. Leilão de Artes, o grande momento cultural da semana. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 8 out. 1977. Suplemento Mulher.

TIMM, Liana. A posição da Chico Lisboa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 abr. 1983. P. 14.

VIOLA, Marco Celso. A recuperação do mercado. **Zero Hora**, Porto Alegre, 22 jul. 1987. Segundo Caderno, Artes Visuais, p.8.

____. Discussão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 fev. 1987. Segundo Caderno, Artes Visuais.

____. Leilão em Capão da Canoa. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 fev. 1987. P. 3.

3 Entrevistas e depoimentos

1 BONNATO, José Paulo Pereira. **Entrevista**. Porto Alegre, set. 1997.

2 BUBLITZ, Nicholas. **Depoimento**. Porto Alegre, jun. 2000.

3 COUTINHO, Fábio. **Entrevista**. Porto Alegre, fev. 2000.

4 FERNANDES, Norton Lourenço. **Entrevista**. Porto Alegre, ago. 1998.

5 KARAM, Jorge Alberto. **Entrevista**. Porto Alegre, jul. 1998.

6 PACHECO, Júlio César. **Entrevista**. Porto Alegre, jan. 2000.

7 PEREIRA, Jorge Dexheimer Baptista. **Entrevista**. Porto Alegre, jun. 1998.

8 QUEIROZ, Luiz Caetano. **Depoimento**. Rio de Janeiro, mar. 2000.

9 ROSA, Renato. **Depoimento**. Rio de Janeiro, jun. 2000.

4 Arquivos consultados

Centro de Documentação e Pesquisa - Instituto de Artes - UFRGS/ Porto Alegre.

Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa - Porto Alegre.

Núcleo de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

5 Catálogos de Leilões

5.1 Década de 80

Grande Leilão de Arte. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael. 21, 22, 23, 24 e 25 set. Organizadores: BIT e Luiz Caetano S. Queiroz.

Grande Leilão de Arte. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael. 4, 5, 6 e 7 out. Organizadores: BIT e Luiz Caetano S. Queiroz.

Leilão de Arte. Porto Alegre, Associação Leopoldina Juvenil. 7, 8, 9 e 10 jun. Organizador: Bolsa de Arte de Porto Alegre. (Provavelmente 1980)

Leilão de Arte. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael. 24 e 25 jun. Organizador: Bolsa de Arte de Porto Alegre.

Grande Leilão de Arte (Leilão Compacto). Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael, 13, 14 e 15 jun. Organizador: Galeria Guignard.

Leilão Judicial de Artes – Espólio de Jorge Max Berg. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael, 8, 9, 10, 11, 12 nov. 1980.

Leilão Judicial de Artes – Espólio de Jorge Max Berg. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael, 5, 6, 7, 8, 9 abr. 1981.

Leilão Judicial de Artes – Espólio de Jorge Max Berg. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael, 9, 10, 11, 12, 13 ago. 1981.

Leilão Judicial de Artes – Espólio de Jorge Max Berg. Porto Alegre, Hotel Plaza São Rafael, 25, 26, 27, 28, 29 out. 1981.

Leilão de Arte. Porto Alegre, Alfred Porto Alegre Hotel, 23 abr. 1984.
Organizador: Beatriz Telles Ferreira Escritório de Arte.

Leilão de Artes e Antigüidades – Maison Blanche Antigüidades. Porto Alegre, Salão Nobre do Hotel Plaza São Rafael, 9, 10, 11, 12 nov. 1985.
Organizadores: Georges D’Alençon e Fábio Coutinho.

III Leilão de Arte em Santa Maria. Santa Maria, Sede Social do Clube Comercial, 9; 10 out. 1986. Organizadores: Agência de Arte e Jeanine Galeria de Arte (Santa Maria).

Leilão de Artes e Antigüidades – venda n. 14. Porto Alegre, 8, 9, 10 e 11 dez. 1986. Organizadores: Paulo Gasparotto, Elias da Rosa e Escritório de Arte Alto da Bronze.

Leilão de Arte e Antigüidades – venda n. 17. Novo Hamburgo, Sociedade Aliança, 24, 25 jun. 1987. Organizadores: Paulo Gasparotto, Elias da Rosa e Escritório de Arte Alto da Bronze.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Porto Alegre Country Club, 10, 11 e 12 ago. 1987. Organizadores: Paulo Gasparotto, Elias da Rosa e Escritório de Arte Alto da Bronze.

5.2 Década de 90

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 10 mar. 1999.
Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Peças Náuticas. Porto Alegre, Clube Veleiros do Sul, 25 mar. 1999.
Organizadores: Juan Carlos Italiana e Daniel Chaieb.

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 14 abr. 1999.
Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Bens Móveis Particulares. Porto Alegre, 3 maio 1999. Organizador: Bublitz Decaedro.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 6 maio 1999. Organizador: Paulo Bonatto

Leilão de Liquidação de Acervo. Porto Alegre, Escritório de Arte Alto da Bronze, 11 maio 1999. Organizadores: Paulo Gasparotto, Elias da Rosa e Escritório de Arte Alto da Bronze.

Leilão Benemerente Glamour Girl. Porto Alegre, Blue Tree Caesar Towers, 17 maio 1999. Organizador: Bublitz Decaedro.

12º Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 19 maio 1999. Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Espaço de Arte Corte Real, 25 maio 1999. Organizadores: Paulo Gasparotto e Elias da Rosa.

Leilão de Desativação do MP Antigüidades. Porto Alegre, Sede da MP Antigüidades, 9 jun. 1999. Organizadores: Daniel Estevez e Daniel Chaeib.

Leilão Residencial. Porto Alegre, 10 jun. 1999. Organizadores: Paulo Gasparotto e Elias da Rosa.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 10 jun. 1999. Organizador: Paulo Bonatto.

Leilão de São João. Porto Alegre, Casa de Leilões, 23 jun. 1999. Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Obras de Arte e Antigüidades. Porto Alegre, Clube Caixeiros Viajantes, 6 jul. 1999. Organizador: André Guarisse.

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 7 jul. 1999. Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 7 jul. 1999. Organizador: Paulo Bonatto.

Leilão de Arte em Benefício da Campanha do Agasalho 99. Porto Alegre, Palácio Piratini, 13 jul. 1999. Organizadores: Gabinete da Primeira-dama do Estado.

Leilão da 1ª Mostra de Antigüidades Espaço ULBRA. Porto Alegre, Espaço Cultural ULBRA, 15 jul. 1999. Organizador: Fifa Machado.

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 10 ago. 1999. Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 13 ago. 1999. Organizador: Paulo Bonatto.

“Leilão dos últimos camarotes deste milênio”. Porto Alegre, Estádio Olímpico, 23 ago. 1999. Organizador: Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense.

Leilão de Arte Beneficente. Porto Alegre, Associação Leopoldina Juvenil, 25 ago. 1999.

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 25 ago. 1999. Organizador: Daniel Estevez.

Leilão de Obras de Arte e Antigüidades. Porto Alegre, Clube Caixeiros Viajantes, 1º. set. 1999. Organizador: André Guarisse.

Leilão de Peças Náuticas. Porto Alegre, Clube Jangadeiros, 2 set. 1999. Organizador: Daniel Chaieb.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 14 set. 1999. Organizador: Paulo Bonatto.

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 15 set. 1999. Organizador: Daniel Estevez.

Leilão Benemerente Companheiros da América. Porto Alegre, Shopping D&D, 15 set. 1999. Organizadores: Bublitz Decaedro e Companheiros da América.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Espaço Corte Real, 23 set. 1999. Organizadores: Paulo Gasparotto e Elias da Rosa.

- Leilão de Parede Beneficente Educandário São João Batista.** Porto Alegre, Bolsa de Arte de Porto Alegre, 24 set. 1999.
- Leilão Benemerente Associação dos Paraplégicos.** Porto Alegre, Dado Bier, 4 out. 1999. Organização: Associação dos Paraplégicos.
- Leilão de Artes e Antigüidades.** Porto Alegre, Casa de Leilões, 7 out. 1999. Organizador: Paulo Bonatto.
- Leilão de Arte.** Porto Alegre, Shopping D&D, 27 out. 1999. Organizadores: Lívia Chaves Barcellos e Bublitz Decaedro.
- Leilão de Artes e Antigüidades no Palácio Piratini.** Porto Alegre, Palácio Piratini, 8 e 9 nov. 1999. Organizadores: Espaço Corte Real, Paulo Gasparotto e Elias da Rosa.
- Leilão de Arte Beneficente Aldeia S.O.S.** Porto Alegre, Revenda San Marino Zona Sul, 9 nov. 1999. Marchand: Bublitz Decaedro.
- Leilão de Artes e Antigüidades.** Porto Alegre, Casa de Leilões, 9 nov. 1999. Organizador: Paulo Bonatto.
- Leilão de Obras de Arte e Antigüidades.** Porto Alegre, Shopping D&D, 11 nov. 1999. Organizadores: Daniel Estevez e Daniel Chaieb.
- Leilão de Oportunidades.** Porto Alegre, Casa de Leilões, 17 nov. 1999. Organizador: Daniel Estevez.
- Leilão Residencial - Mansão Cel. Marcos.** Porto Alegre, av. Cel. Marcos, 23 nov. 1999. Organizadores: Daniel Estevez e Daniel Chaieb.
- Leilão de Arte Beneficente "A Arte não Abandona".** Porto Alegre, 25 nov. 1999.
- Leilão de Arte - Coleção Zorávia Bettiol.** Porto Alegre, Shopping D&D, 27, 29 e 30 nov. e 4 e 6 dez. 1999.
- Leilão de Obras de Arte e Antigüidades.** Porto Alegre, Clube Caixeiros Viajantes, 1º. dez. 1999. Organizador: André Guarisse.
- Leilão de Encerramento de 1999.** Porto Alegre, Espaço Corte Real, 2 dez. 1999. Organizadores: Paulo Gasparotto e Elias da Rosa.

Leilão de Artes e Antigüidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 7 dez. 1999.

Organizador: Paulo Bonatto.

Leilão de Oportunidades. Porto Alegre, Casa de Leilões, 14 dez. 1999.

Organizador: Daniel Estevez.

6 Catálogos e Coleções

Do Passado ao Presente: As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Porto

Alegre: Cambona Centro de Arte, 1983.

LOUZADA, Julio. **Artes Plásticas:** seu Mercado, seus Leilões. São Paulo: Julio

Louzada, 1984.

MELLO NETO, Ernani Horário. **Anuário Ernani de Arte 1984:** leilões de 1978-

1982. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1983.

7 Dicionários de Arte

AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros.** 2ªed. Curitiba: Ed. UFPR,

1997.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** Rio de

Janeiro: Artlivre, 1988.

MEDEIROS, João. **Dicionário de Pintores do Brasil.** Rio de Janeiro: Irradiação

Cultural, 1988.

PRESSER, Décio & ROSA, Renato. **Dicionário de Artes Plásticas no Rio**

Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. Univerisade/UFRGS, 1997.

8 Sites na internet

<http://auctions.yahoo.com/>

<http://www.arremate.com/>

<http://www.christies.com/>

<http://www.ebay.com/>

<http://www.ebazar.com.br/>

<http://www.lemostorresleiloes.lel.br/>

<http://www.livebid.com/>

<http://www.lokau.com.br/>

<http://www.rkoehler.com/>

<http://www.sothebys.com/>

<http://www.telelance.com.br/>

<http://www.valeu.com.br/>