



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

NEI VARGAS DA ROSA

**COLECIONISMO NO SISTEMA CONTEMPORÂNEO DE ARTE:
ENTRE A CENTRALIDADE DAS BORDAS E O MAINSTREAM**

**PORTO ALEGRE
2021**



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

NEI VARGAS DA ROSA

**COLECIONISMO NO SISTEMA CONTEMPORÂNEO DE ARTE:
ENTRE A CENTRALIDADE DAS BORDAS E O MAINSTREAM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia

**PORTO ALEGRE
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Nei Vargas da
COLECCIONISMO NO SISTEMA CONTEMPORÂNEO DE ARTE:
ENTRE A CENTRALIDADE DAS BORDAS E O MAINSTREAM / Nei
Vargas da Rosa. -- 2021.
317 f.
Orientador: Maria Amélia Bulhões.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. colecionismo privado. 2. arte contemporânea. 3.
sistema da arte. 4. polissistemas. I. Bulhões, Maria
Amélia, orient. II. Título.

NEI VARGAS DA ROSA

COLECIONISMO NO SISTEMA CONTEMPORÂNEO DE ARTE: ENTRE A
CENTRALIDADE DAS BORDAS E O MAINSTREAM

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (PPGAV-UFRGS) – Orientadora

Profa. Dra. Bruna Wulff Fetter (DAV/UFRGS)

Prof. Dr. René Lommez Gomes (PPGCI/UFMG)

Profa. Dra. Rosângela Marques de Britto (PPGemArtes/UFPA)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – PPGAV/UFRGS

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV-UFRGS)

Suplentes:

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB-USP)

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV-UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Uma tese parece ser um empreendimento individual e feito em isolamento do mundo. De fato, em alguns momentos esta é a realidade. Mas também tem as descobertas, os encantamentos e, claro, muita dose de ansiedade e insegurança. No entanto, fazer uma tese tem muito de um ato coletivo, mais do que se imagina. A minha, por exemplo, envolveu um número de pessoas que precisam ser agradecidas.

Maria Amélia Bulhões, que repetiu suas conhecidas qualidades na experiência vivida no Mestrado: sempre atenta e disposta, exercendo seu papel de indicar novos caminhos, promover cortes cirúrgicos e necessários na orientação, sem deixar de abrir eventuais concessões para minhas teimosias.

Regina Pinho de Almeida, com sua imensa generosidade e defesa da cultura brasileira, foi a pessoa que acreditou no projeto e patrocinou a pesquisa. Além disso, sem saber, possibilitou com sua atitude que minha vida tomasse novo rumo exatamente num momento bastante difícil.

Nathalie Moureau, pesquisadora comprometida que realizou um trabalho de excelência, fonte de inspiração e referência para a tese. Além disso, ofereceu estímulo na realização da pesquisa e parceria em projetos que comecem a frutificar.

Luciana Neves Nunes, que deu ao projeto a fundamentação necessária para que fosse possível sua realização. E com ela, a ajuda desinteressada de Akio Aoki e Marcílio Toscana Franca Filho para o fechamento das questões.

Bruna Fetter, que me ensina e estimula a pensar o campo das artes muito mais do que ela possa imaginar. Fernanda Pujol, com sua paciência única e competência rara, tem produzido todo material visual que necessito nas minhas andanças.

Tamara Perlam, foi decisiva na elaboração da pesquisa. Sem a ajuda dela não teria alcançado o número de respondentes no formulário eletrônico. Com o tempo, transformou-se em uma amiga e parceira em um projeto muito promissor para o colecionismo no Brasil.

Faço uma homenagem especial a Beatriz Perlingeiro, uma das pessoas mais doces que encontrei ao longo da pesquisa, com quem tive poucos e

profundos encontros, o suficiente para criar laços afetivos muito fortes. Também Vania Abrão, colecionadora de Goiânia que desde a entrevista foi alguém que despertou minha admiração e respeito pelo envolvimento com a arte. Ambas foram levadas pela Covid-19 em 2020, deixando uma história de vida que vai continuar nos motivando a seguir.

A lista a seguir inclui todas as pessoas que indicaram a quem eu deveria entrevistar, as colecionadoras e colecionadores que entrevistei, além de amigas e amigos que me hospedaram em suas casas em diferentes lugares do país. Provavelmente devo ter esquecido alguém, para o que já me antecipo a pedir desculpas.

Abelardo Rocha, Ademar Britto Jr., Adriana Boff, Aidalina Nascimento Costa, Alexandre Alcides Mattos de Meira, Alfredo Herztog, Alice Bemvenuti, Alvaro Figueiredo, Andressa Cantergiani, Anna Carolina Soares Bermudes, Anna Maria da Trindade dos Reis, Anthony Alano, Antonio Luiz Souza de Assis, Benedito Costa Neto, Bettina Rupp, Beto Silva, Brenda Valansi, Bruna Pessoa de Queiroz, Bruna Bailune, Bruno Assumpção, Bruno Torres de Sousa, Carla Bordin, Carolina Marinho, Carolina Vendramini, Carlysson Sena, Claudia Alves Lopes Bernardino, Cristina Candeloro, Dario Zito, Denise Gadelha, Edson Machado de Sousa Filho, Eduardo Otávio Vasconcelos, Elton Rosso, Fábio Ricardo Silva Gois, Fabio Szwarcwald, Fabrícia Jordão, Felipe de Araújo Bezerra, Felipe Queiroz Rocha, Fernanda Feitosa, Fernando Bueno, Fernando Neyder, Flávia Dalla, Giancarlo Oliveira Angeli Leão, Giovana Macedo, Guilherme Dobes, Geraldo Pio de Souza, Gustavo Nóbrega, Gustavo Scanello, Hélio Lauar, Henrique Augusto, Isabela Coutinho, Jéssica Cinel, Joana Bozak, João Avelar, João Figueiredo Ferraz, João Marinho, João Vítor Sammartino, Joaquim Paiva, Jorge Athias, José Luiz Pereira de Souza Filho, José Marton, Juliane Fuganti, Julio César Pedroso Braga, Justo Werlang, Laurita Karsten Weege, Leonardo Zaneti, Lucas Niamey, Lucia Santos, Luciana Brito, Luena Müller, Luís Alberto Osório, Luiz Paulo Figueiredo, Makiko Akao, Malu Meyer, Mara Fainziliber, Marcelo Sávio de Araújo Souza, Marcio Espíndola, Márcio Fainziliber, Marcius Pontes Cerqueira, Marco Antonio Lima, Marcos Amaro, Marcos Bertoldi, Marcos Caiado, Maria Ignez Mantovani, Marina Bertoldi, Marina Goulart, Max Perlingeiro, Miguel Sayad, Milton Kanashiro, Myrine Flavianos, Nelly Falcão de Souza, Olavo Fogagnolo, Osvaldo Gaia, Osvaldo

Pepe, Patrícia Almeida, Paulo Darzé, Paulo Sartori, Paulo Sérgio Fabrino Ribeiro, Paulo Zarvos Nogueira, Pedro Bentes, Renata Di Paula, Ricardo Britto, Ricardo Kugelmas, Ricardo Pessoa de Queiroz, Rita de Cássia dos Santos Leite Pereira, Roberto Alban, Roberto Bertani, Rodrigo Barrozo, Rodrigo Pinheiro, Rogério de Oliveira Ruiz, Sânzia Pinheiro, Sebastião Rosa, Sérgio Carvalho, Silvio Frota, Tadeu Chiarelli, Thiago Cavalcanti de Albuquerque, Thomaz Pacheco, Tuca Nissel, Vera Bicca, Vera Chaves Barcellos, Veri Bessa Neto, Veridiana Brasileiro, Victor Perlingeiro, Wander Weege, Wagner Nardy, Wolfgang May, Yanick Bourguignon, Ylmar Correa Neto e Zilda Fraletti.

A todas as pessoas, meu carinho incondicional e um obrigado infindável.

RESUMO

A pesquisa apresenta a análise de um conjunto de dados e conteúdos sobre o procedimento colecionista privado de arte contemporânea no Brasil, levantados com base em uma metodologia quali-quantitativa. Seu desenvolvimento é composto por um formulário eletrônico e entrevistas realizadas em um mapeamento em 16 estados das cinco regiões do país. Para interpretar e analisar os dados, tomou-se como conceito operacional a noção de sistema da arte, composto por agentes e instituições, oriundos de diferentes representações, esferas sociais e visões de mundo. Considera, também, que o desenvolvimento das artes visuais está articulado a outros sistemas micro e macroestruturais inseridos na lógica de acumulação de capital, criando historicamente zonas hegemônicas e periféricas de legitimação que desenham versões desiguais do mesmo sistema, formando polissistemas. A pesquisa resultou em uma modelagem conceitual para pensar o procedimento colecionista em três vetores: aquisição, gerenciamento e empresariamento das coleções, que, juntos, interagem exercendo influência na ativação de diferentes escalas de produção, circulação, legitimação e consumo de experiências artísticas. O trabalho aponta especificidades do colecionismo para que se possa melhor entender sua dimensão, mostrando que suas fragilidades e qualidades não cessam de atuar na escrita de sua própria história, do sistema e da história da arte.

Palavras-chave:

Colecionismo Privado. Arte Contemporânea. Sistema da Arte. Polissistemas.

ABSTRACT

The research presents the analysis of a set of data and contents about the private collecting procedure of contemporary art in Brazil, collected based on a qualitative-quantitative methodology. Its development consists of an electronic form and interviews carried out in a mapping in 16 states of the five regions of the country. To interpret and analyze the data, the notion of an art system was taken as an operational concept, composed of agents and institutions, coming from different representations, social spheres and worldviews. It also considers that the development of visual arts is linked to other micro and macrostructural systems inserted in the logic of capital accumulation, historically creating hegemonic and peripheral zones of legitimation that design unequal versions of the same system, forming polysystems. The research resulted in a conceptual model to think about the collecting procedure in three vectors: acquisition, management and entrepreneurship of collections, which, together, interact exerting influence on the activation of different scales of production, circulation, legitimation and consumption of artistic experiences. The work points out specificities of collecting so that its dimension can be better understood, showing that its weaknesses and qualities do not cease to act in the writing of its own history, the system and the history of art.

Keywords: Private Collecting. Contemporary Art. Art System. Polysystems.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Qual a cidade e o estado de residência no formulário? (formulário)	67
Figura 2 – Qual a cidade e o estado de residência? (entrevistas).....	69
Figura 3 – Orçamento dos colecionadores no relatório Artsy	137
Figura 4 – Média de valor das obras por setor	138
Figura 5 – Vista da coleção de Dario Zito.....	164
Figura 6 – Parte da coleção de Fabio Ricardo Silva Gois	169
Figura 7 – João Avelar na galeria construída para sua coleção.....	172
Figura 8 – Galeria na casa de Fernando Bueno	178
Figura 9 – Casa de Bruno Assumpção arquitetada para sua coleção	179
Figura 10 – Casa de Denise Cruz e Sérgio Carvalho, com obra de Eduardo Frola.....	181
Figura 11 – Como você classificaria as condições de conservação e manutenção da sua coleção?	184
Figura 12 – Lucas Niamey em seu apartamento, com obra de Daniel Lannes?	193
Figura 13 – Detalhe da coleção de Ricardo Brito.....	200
Figura 14 – Paulo Sérgio Ribeiro e Rogério Ruiz na exposição de Odilla Mestriner no Citibank	223
Figura 15 – Veridiana Brasileiro na exposição de suas Monalisas no Museu da Indústria de Fortaleza.....	224
Figura 16 – Sérgio Carvalho com artistas de sua coleção.....	227
Figura 17 – Vista da Sala Bánanás, da coleção de Vera Bicca e Wolfgang May	238
Figura 18 – Na montanha e no campo	243
Figura 19 – Fachada do Museu da Fotografia, Fortaleza/CE	248

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Qual o seu gênero?	70
Gráfico 2 – Qual seu grau de instrução?	72
Gráfico 3 – Qual seu estado civil?	74
Gráfico 4 – Ao comprar uma obra de arte, qual a importância atribuída aos seguintes elementos?	95
Gráfico 5 – Diga de quem você recebe ou já recebeu algum tipo de aconselhamento para aquisição de suas obras	101
Gráfico 6 – Onde você adquire suas obras?	108
Gráfico 7 – Você visita ateliês de artistas?	108
Gráfico 8 – Com qual frequência aproximada você visita galerias no Brasil?	109
Gráfico 9 – Com qual frequência aproximada você visita galerias no exterior?	110
Gráfico 10 – Com qual frequência aproximada você visita feiras de arte no Brasil?	132
Gráfico 11 – Especifique quais feiras você costuma ir	132
Gráfico 12 – Com qual frequência aproximada você visita feiras de arte no exterior?	134
Gráfico 13 – Especifique quais feiras você costuma ir	134
Gráfico 14 – Qual é a faixa de valor (em reais) que você dispõe por ano para aquisição de obras de arte?	136
Gráfico 15 – Há quanto tempo você coleciona?	142
Gráfico 16 – A quem pertence a coleção?	151
Gráfico 17 – Há obras de arte moderna na sua coleção? Qual é o percentual aproximado?	154
Gráfico 18 – Qual a proporção aproximada entre artistas mulheres e homens na sua coleção?	156
Gráfico 19 – Qual a proporção aproximada entre artistas brasileiras/os e estrangeiras/os na sua coleção?	158
Gráfico 20 – Em quanto você estima a média anual de despesas (em reais) com conservação e manutenção das obras da coleção?	185

Gráfico 21 – Sua coleção está catalogada?	190
Gráfico 22 – Além das obras de arte, você possui acervo documental (catálogos, pesquisas e artigos acadêmicos, reportagens etc.) sobre as/os artistas que você coleciona?	198
Gráfico 23 – Esta documentação está catalogada?	201
Gráfico 24 – Você disponibiliza seu acervo documental para consulta a artistas e pesquisadores?	202
Gráfico 25 – Você presta, ou já prestou, ajuda financeira ou material a artistas?	207
Gráfico 26 – Este apoio se manifesta por?	209
Gráfico 27 – Você faz doação para instituições ou projetos culturais no Brasil?	213
Gráfico 28 – Você já usou ou pensa em usar leis de incentivo fiscal para apoiar instituições, projetos culturais ou aquisições de obras de arte para museus?	215
Gráfico 29 – Você faz doação para instituições ou projetos culturais fora do Brasil?	217
Gráfico 30 – Você costuma emprestar suas obras para exposições em instituições culturais?	218
Gráfico 31 – Você já foi convidada/o a conceder entrevista nos meios de comunicação por colecionar arte?	230
Gráfico 32 – Como você vê o futuro de sua coleção?	231

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABACT	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
APEX	Agência Brasileira de Promoção de Exportação e Investimentos
ArtRio	Feira de Arte Internacional do Rio de Janeiro
BADESC	Banco do Estado de Santa Catarina
BGA	Brazilian Golden Art
CA	Certificado de Autenticidade
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CDP	Centro de Documentação e Pesquisa
CemC	Coleções em Conexão
CNART	Cadastro Nacional de Negociantes de Antiguidades e Obras de Arte
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
COAF	Conselho de Controle de Atividades
COFINS	Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social
FAMA	Fábrica de Arte Marcos Amaro
FENEARTE	Feira Internacional de Artesanato de Pernambuco
IBEU	Instituto Brasil-Estados Unidos
ICCo	Instituto de Cultura Contemporânea
ICMS	Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação
II	Imposto de Importação
INPAV	Instituto Nacional de Propriedade Artística Visual
IR	Imposto de Renda
ISSQN	Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza
MAR	Museu de Arte do Rio de Janeiro
MARP	Museu de Arte de Ribeirão Preto
MASC	Museu de Arte de Santa Catarina
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MAV	Museu de Artes Visuais
ME	Microempresa
MEI	Microempresa Individual
MET	Metropolitan Museum
MuBE	Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia
NCM	Nomenclatura Comum do Mercosul
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PF	Pessoa Física
PIS-PASEP	Contribuição para os Programas de Integração Social e de Formação do Patrimônio do Servidor Público
PJ	Pessoa Jurídica
RADAR	Rastreamento da Atuação dos Intervenientes Aduaneiros
SARP	Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional Contemporâneo
SP-Arte	Festival Internacional de Arte de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 SISTEMA E COLECIONISMO CONTEMPORÂNEOS DE ARTE	23
2.1 PARA CONSTRUIR UM EMBASAMENTO CONCEITUAL SISTÊMICO.....	23
2.2 HEGEMONIA, ACUMULAÇÃO DE PODERES E O SISTEMA DA ARTE....	31
2.2.1 FLORENÇA, O PRINCÍPIO DO DESENVOLVIMENTO	34
2.2.2 O SÉCULO DE OURO HOLANDÊS PARA O COLECIONISMO DE CLASSE MÉDIA..	41
2.2.3 DECISÕES RACIONAIS NO DESENVOLVIMENTO DO SISTEMA LONDRINO.....	49
2.2.4 A HEGEMONIA NEOLIBERAL ESTADUNIDENSE.....	56
2.3 COLECIONISMO, SISTEMA E A IMAGEM DISTORCIDA.....	59
3 PROCESSOS AQUISITIVOS NA FORMAÇÃO DAS COLEÇÕES	66
3.1 DELINEANDO O PÚBLICO-ALVO.....	66
3.2 CONFIGURAÇÕES ESTRUTURANTES DO COLECIONISMO.....	75
3.2.1 O <i>HABITUS</i> COMO PRINCÍPIO DISPARADOR.....	78
3.3 INSTÂNCIAS INTERMEDIÁRIAS DO SISTEMA E AS FONTES DAS COLEÇÕES.....	92
4 GERENCIAMENTO E AS ESTRATÉGIAS DE CONTROLE DA COLEÇÃO	141
4.1 COLECIONISMO EM CONJUNTURAS OSCILANTES	142
4.2 ESTABELECENDO O CRITÉRIO NO CONTEXTO DAS COLEÇÕES	151
4.2.1 PREÂMBULOS DO PERFIL DAS COLEÇÕES	154
4.2.2 ENTRE A CENTRALIDADE DAS BORDAS E O <i>MAINSTREAM</i>	157
4.2.3 CRITÉRIOS COMO DEFINIÇÃO DAS COLEÇÕES.....	167
4.3 O AMBIENTE DA COLEÇÃO, UMA FORMA DE EXTERIORIZAÇÃO	176
4.3.1 A FRAGILIDADE NA PREVENÇÃO DE DANOS COMO FALHA DO SISTEMA	183
4.4 A CATALOGAÇÃO COMO AVANÇO DO PROCEDIMENTO COLECIONISTA.....	189
4.4.1 NÚCLEOS DOCUMENTAIS DA COLEÇÃO	198
5 EMPRESARIAMENTOS NA EXPANSÃO DO SISTEMA.....	203
5.1 EMPRESARIAMENTO DA COLEÇÃO: ESTIMULANDO O DESEJO	204
5.1.1 PRESENÇA NO ÂMBITO INSTITUCIONAL.....	212
5.1.2 Do AMBIENTE ÍNTIMO PARA O MUNDO.....	217
5.2 MAPEAMENTO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DE COLEÇÕES PRIVADAS.....	232
5.3 GRAMÁTICA JURÍDICA DA INSTITUCIONALIZAÇÃO	252
5.3.1 PATRIMÔNIO E PERENIDADE, O CASO FVCB.....	253
5.3.2 O IFF, INHOTIM E USINA DE ARTE: A LÓGICA DO AGRUPAMENTO DE PESSOAS	258

5.4 ESTRATÉGIAS CONSAGRADAS: FVCB E IFF	267
5.5 INHOTIM E USINA DE ARTE: TERRITÓRIO ESPRAIADO	281
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	300
REFERÊNCIAS.....	310

1 INTRODUÇÃO

Antes de entrar efetivamente no assunto, há questões que embasam a presente pesquisa, motivo pelo qual inicia por elas. Existem estruturas contextuais específicas atuantes na definição do projeto de tese, que se constituem em um modo de produzir pesquisa científica na área das Humanas no Brasil. Inicia pelo ambiente acadêmico¹ que oferece condições para a criação de um quadro epistemológico com base na perspectiva sistêmica, extrapolando suas funções como uma diretriz conceitual no exercício das pesquisas ao se constituir em uma metodologia para analisar as dinâmicas que conduzem o campo das artes visuais na contemporaneidade. A compreensão tem sido construída na articulação de um conjunto de ações desenvolvidas a partir da criação de um Grupo de Trabalho², que por sua vez se insere no Grupo de Pesquisa Territorialidades e Subjetividade do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

O GT busca ampliar seu escopo investigativo expandindo a rede de trocas de conhecimento, organizando uma linha de eventos acadêmicos convertidos em plataformas de debate que estão ancoradas na perspectiva sistêmica. Nelas, participam uma diversidade de pesquisadoras e pesquisadores que representam matrizes ideológicas e áreas de estudos bastante heterogêneas. Os pressupostos conceituais postos em discussão são incorporados na lógica de planejamento e execução das atividades, o que tem se transformando em uma forma de legitimar o sistema da arte como via de reflexão do fenômeno artístico em seu tempo. A organização de dois eventos de abrangência internacional é um exemplo, assim como demais atividades realizações do GT que estão devidamente registradas nos Anais³ do 2º. Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, SIRSA, ocorrido entre 29 e 31 de julho de 2019, no SESC CPF, o que desobriga elencá-las aqui.

¹ Neste caso, deve-se apontar a posição ocupada por Maria Amélia Bulhões na criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por meio do qual ela pode instituir a linha de pesquisa Relações Sistêmicas da Arte na área de História, Teoria e Crítica de Arte.

² O grupo de trabalho é formado por Maria Amélia, Bruna Fetter e eu, e vem atuando na organização de uma série de eventos acadêmicos disparados pela publicação do livro *As Novas Regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, da Editora Zouk, 2014, que contou também com a participação de Bettina Rupp.

³ Para mais informações, ver <https://2simposioirsablog.wordpress.com>.

Entrando no desenvolvimento do tema da presente pesquisa, o colecionismo de arte compôs o 1º SIRSA na conferência de Adelaide Duarte, da Universidade Nova de Lisboa, que foi proferida no segundo dia do Simpósio que ocorreu entre 8 a 10 de abril de 2018, no *Goethe Institut* de Porto Alegre. A presença da pesquisadora decorre de sua tese de Doutorado sobre os processos de institucionalização de coleções privadas de arte moderna e contemporânea em Portugal, investigação fundamental para pensar o panorama brasileiro analisado na presente pesquisa. O contato inicial com a pesquisadora foi relatado apenas verbalmente na sua apresentação no Simpósio, por isso merece um registro escrito pela forma e desdobramentos para o GT.

Como é de praxe em qualquer investigação acadêmica, foi feito um levantamento bibliográfico temático, chegando no título “O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea, em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia”, defendida na Universidade de Coimbra, Portugal, em 2012. De posse da versão da tese disponível na Internet⁴, o segundo passo foi encontrar o endereço eletrônico e iniciar uma série de correspondências com Duarte, que logo foram compostas de propostas de ações conjuntas. Assim, em 2017 Maria Amélia proferiu uma conferência sobre o sistema da arte no Brasil e Bruna Fetter ministrou uma disciplina sobre feiras e mercado de arte, ambas no Curso de Pós-Graduação em Mercado de Arte e Colecionismo, coordenado por Duarte na Universidade Nova de Lisboa.

O convite para Adelaide participar como conferencista na primeira edição do SIRSA acabou sendo decidido pelo GT, o que proporcionou não só a primeira conferência e o primeiro texto dela publicado no Brasil⁵, como também foi possível a primeira reunião do Cluster Mercado de Arte e Colecionismo em Portugal, Espanha e Brasil ligado ao *The International Art Market Studies Association* (TIAMSA). A proposta do subcomitê à Associação foi feita por Duarte e conta com Bruna Fetter, Fernando Loureiro Bastos, Marcílio Franca, Maria Amélia Bulhões, Marta Perez Ibañez e este doutorando. No final de

⁴ Aqui é possível ter acesso à tese e demais artigos publicados por Adelaide Duarte: <https://unl-pt.academia.edu/AdelaideDuarte>.

⁵ Para acesso ao texto na íntegra, ver: <https://1simposioirsablog.wordpress.com>

2019, liderado por Duarte, o Cluster foi propositor do encontro *Global South and Art Market: new perspectives and plural approaches*, realizado no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, quando foi possível apresentar uma comunicação com dados da presente pesquisa para uma plateia composta por especialistas de diferentes regiões do mundo, entre os quais vale destacar Alain Quemin, Ana Leticia Fialho, Elisabetta Lazzaro, Iain Robertson, Johannes Nathan e Olav Velthius.

Em relação ao colecionismo no 1º. SIRSA, não foram selecionadas comunicações sobre o tema, embora assuntos relativos a coleções tenham perpassado de alguma maneira em 33 das 46 pesquisas apresentadas. Já na segunda edição, a Comissão Científica aprovou seis submissões específicas que foram agrupadas em duas mesas, o que pode ser pensado como evidência de um aumento de interesse na análise da formação e desenvolvimento das coleções e o papel do colecionismo no sistema da arte. As presenças de Maria Lucia Bueno e Nathalie Moureau marcaram a temática na segunda noite de conferências do Simpósio, estabelecendo o colecionismo como um tópico analítico central para o evento.

O vínculo estabelecido com Moureau gerou condições para a elaboração metodológica da presente pesquisa e é trazido para ilustrar as conexões que o GT se propõe a fazer, mostrando também como as investigações individuais contribuem para o crescimento do próprio Grupo, como aconteceu com Adelaide Duarte. Em 2016, foi publicado o livro *Collectionneurs d'art contemporain: des acteurs méconnus de la vie artistique*, de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox e Marion Vidal, com patrocinado pelo Departamento de Pesquisa de Previsão e Estatística (DEPS) do Ministério da Cultura da França.

Entre outros resultados de parcerias feitas ao longo do Doutorado, deve ser mencionado os dois únicos textos publicados em português da pesquisadora são encontrados no Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil da Revista Ouvirouver⁶, publicação dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, e nos Anais do 2º. SIRSA, evento que possibilitou sua primeira conferência no Brasil, ambos a

⁶ Para mais informações, ver <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40371>

convite deste doutorando, que coordenou o Dossiê. Publicado em maio de 2021, dados da presente pesquisa estão no quinto capítulo do livro *Tools of the Future, Researching Art Market Practices from Past to Present*, projeto organizado pela pesquisadora junto com Elisabetta Lazzaro (Business School for the Creative Industries – University of the Creative Arts, UK), e Adriana Turpin (IESA Art & Culture, Paris and the Society for the History of Collecting, London).

Ainda sobre Moureau, o contato com a publicação de sua pesquisa impactou drasticamente os rumos da presente tese. O livro foi descoberto na busca por referências no início de 2017, momento em que casualmente foi aberto o Edital do Programa Rumos Pesquisa, do Itaú Cultural. Com intenção de submeter proposta similar no Edital, foi enviada à pesquisadora uma solicitação de autorização para replicar sua pesquisa, resultando no aceite e em subsequentes trocas de mensagens, videoconferências e nos convites mencionados anteriormente.

A proposta não foi aceita no Rumos, mas o desejo de realizá-la se manteve. No final do mesmo ano foi encaminhado o mesmo projeto a Regina Pinho de Almeida, diretora executiva do Instituto de Cultura Contemporânea, o ICCo, de São Paulo. A resposta positiva foi imediata e possibilitou o início da execução da pesquisa em fevereiro de 2018, contando com a colaboração fundamental de Luciana Neves Nunes, professora de Estatística e vinculada ao Pós-Graduação em Ensino de Matemática da UFRGS, na estruturação da proposta e do formulário eletrônico. Neste instrumento, também foi obtida colaboração de Akio Aoki, na época Diretor da Galeria Vermelho, de Marcílio Toscana Franca Filho, professor de Direito da Universidade Federal da Paraíba, UFPB, de Bruna Fetter, Maria Amélia Bulhões e da própria Regina Pinho. A investigação acabou sendo incorporada na tese, que até aquele momento seria destinada a analisar o impacto de quatro instituições privadas ligadas ao colecionismo de arte contemporânea no desenvolvimento do sistema da arte no Brasil.

Situar o caminho traçado até o resultado nos capítulos seguintes torna-se importante em razão da importância de expor as muitas oportunidades surgidas no ingresso no doutoramento. O conjunto de fatores expostos contribuíram para moldar a compreensão e a defesa de uma concepção de

sistema e de colecionismo contemporâneo de arte. Mas ainda há uma última questão fundamental neste percurso.

O caminho para chegar no colecionismo de arte contemporânea no doutoramento está ligado ao projeto de Mestrado⁷, momento em que foi possível definir propósitos, métodos e ferramentas que agora são trazidos para dar continuidade a uma maneira de elaboração de pesquisa no campo das artes visuais. A dissertação discutiu como estava sendo desenvolvido o sistema da arte no Brasil na entrada do século XXI, tomando para análise dois tipos de agentes, curadores e produtores culturais, articulados a um modelo museológico ligado ao setor financeiro nominado na dissertação de “instituições culturais bancárias”. A composição destas estruturas emergentes se dava pela presença do Itaú Cultural, de São Paulo, e do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, e um grupo de curadores, produtores culturais, artistas e os gestores dos espaços que passaram pelas instituições entre 2000 e 2005.

A decisão de utilizar entrevistas resultou em um importante instrumento metodológico para entender a atuação dos agentes e do funcionamento das instituições, que se relacionavam por meio do regime de eventos marcando o crescimento do sistema da arte naquele momento. Destacou-se na relação a incorporação das políticas de Estado no processo de gestão da produção, circulação, legitimação e consumo artístico, possibilitando uma análise da maneira pela qual o contexto histórico do pós-1980 influenciou com a inserção de seus instrumentos neoliberais no campo da cultura brasileira, mais especificamente o impacto da Lei Rouanet no segmento das artes visuais.

Portanto, a presente tese assume caráter de continuidade da pesquisa do Mestrado, por ser conduzida por uma perspectiva analítica centrada na reflexão da história recente das artes visuais em seu tempo. No caso, trata-se de entender especificamente nesta pesquisa o modo como o colecionismo de arte elabora a si mesmo enquanto contribui na elaboração do mundo, daí a importância de observá-lo nas suas particularidades e para além das fronteiras da arte.

O estudo do colecionismo privado de arte contemporânea tem por base

⁷ Para acesso à dissertação completa, ver: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14945>.

um conceito operacional de ordem sistêmica, estratégia que possibilita melhor compreender a inserção das múltiplas escalas de produção, circulação, legitimação e consumo das artes visuais em diferentes segmentos sociais. Por esta lógica, permite analisar as especificidades da prática colecionista para entendê-la no contexto da conformação do campo das artes visuais, refletindo sobre os desdobramentos de sua interação em dinâmicas conjunturais amplas. Para tanto, a pesquisa apresenta um panorama das etapas que formam o procedimento colecionista, mostrando a continuidade de lógicas carregadas pelo tempo histórico e as inovações incorporadas na contemporaneidade.

Já mencionado, o modelo de pesquisa adotado teve embasamento em uma metodologia de abordagem quali-quantitativa, usada como ferramenta para promover um levantamento de conteúdo que acabou se transformando em um princípio de mapeamento do colecionismo de arte contemporânea no Brasil. O instrumento divide-se em um questionário quantitativo elaborado no *Google Forms* com 45 questões, a maioria com múltipla escolha e opções de respostas abertas para complementação de informações do público atingido pela pesquisa. E a modalidade qualitativa decorreu de uma pesquisa de campo, resultando em um percurso que percorreu 16 estados das cinco regiões do País.

Das 83 entrevistas, apenas uma foi realizada em menos de 60 minutos. A maioria ultrapassou 1h30min, parte consumiu mais de duas horas e algumas duraram um mais de três horas. O total das entrevistas resultou em um material com 600 páginas, considerando que não foi feita transcrição integral das mesmas. Por questões de sigilo e confidencialidade, as transcrições não farão parte dos anexos da tese.

No intuito de colaborar com a compreensão da pesquisa, optou-se por inserir textos introdutórios em cada abertura de capítulos, trazendo aqui os temas abordados de forma sucinta.

A utilização da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar surgiu em um momento decisivo da escrita da tese, justamente durante a coleta de dados e a pesquisa de campo, quando já apareciam indícios das realidades muito diversas de representação social, cultural, econômica, política e educacional que compõem o universo do colecionismo. Assim, o primeiro capítulo é conduzido por um debate sobre o conceito de sistema da arte, que foi afetado

pela necessidade de pensar nas diferentes escalas de inserção e inscrição das coleções privadas no sistema e na história da arte no país. A reflexão de Even-Zohar constituiu-se como estímulo para discutir o colecionismo de forma mais inclusiva, considerando realidades muito distintas alinhadas em uma prática cultural muito similar.

Por outro lado, foi fundamental para entender o desenvolvimento do mercado de arte a inclusão das pesquisas de Richard Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, publicada pela Johns Hopkins University Press, em 2009; J. L. Price no seu *Dutch Culture in the Golden Age*, reeditado em 2011 pela Reaktion Books, de Londres; e de Thomas Bayer e John Page, *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, publicado pela Routledge, de Londres, em 2015.

As obras mencionadas serviram de suporte para ampliar a compreensão da teoria dos ciclos de acumulação de capital de Giovanni Arrighi em seu fundamental *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*, publicado pela UNESP em 1995. O conjunto das reflexões embasou o entendimento de que a produção nominada como arte atualmente se origina em um vínculo indissociável com o capitalismo, tendo como força motriz do seu processo de crescimento nas sociedades ocidentais agenciamentos no qual o colecionismo sempre teve papel de destaque.

Tomou-se como medida estabelecer vetores analíticos para melhor compreender o procedimento colecionista, sendo que cada um deles conduz os três capítulos seguintes da tese. Foi definida a categorização sem a menor intenção de um enquadramento estanque, buscando subsidiar cada um deles com os dados como base de análise. Embora se tenha buscado apontar especificidades de cada um, os vetores entrecruzam-se o tempo todo criando laços de dependência entre eles e o funcionamento ocorre de forma intermitente.

Assim, no segundo capítulo a aquisição é tratada como uma estratégia conceitual propícia para englobar desde as formas de obtenção de noções culturais longevas aos diferentes formatos que chegam às obras nas coleções. Neste capítulo é apresentado os diferentes arranjos que colecionadoras e colecionadores promovem para obter suas obras, bem como as dificuldades impostas pelo Estado em razão da legislação pouco atenta às questões da

arte, recaindo no mercado de arte.

O terceiro capítulo diz respeito ao gerenciamento das coleções, significando a nova fase da vida da obra ao chegar na coleção. Aqui se apontou as principais necessidades de quem coleciona, bem como as experiências que geram contribuições à prática atualmente e que têm sido introduzidas no procedimento colecionismo contemporâneo.

O quarto e último capítulo encaminha as formas de empresariamento das coleções, ou seja, a maneira pela qual colecionadoras e colecionadores encontram para promover a publicização das obras da coleção, que vão dos empréstimos às naturezas jurídicas que moldam os processos de institucionalização das coleções privadas de arte. Neste capítulo, aborda-se como o ente social que atua colecionando arte passa a se inserir socialmente, ampliando assim o significado do colecionismo no sistema da arte.

Traz também um panorama das formas institucionais que têm surgido em diferentes no Brasil, centrando análise em quatro modelos em funcionamento: Fundação Vera Chaves Barcellos, entre Viamão e Porto Alegre/RS; Inhotim, Brumadinho/MG; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP; e Usina de Arte, Água Preta/PE. Delas, destaca-se primeiro como são organizadas pela natureza jurídica e como isto influencia na governança e perenidade das mesmas. Após, elas são divididas por afinidades em dois grupos, um grupo analisado tendo como parâmetro as instituições museológicas mais convencionais; e outro com base no conceito de museu de território.

Por fim, a tese foi pensada para levantar e analisar um conjunto expressivo de temas que compõem e promovem o colecionismo privado de arte contemporânea no Brasil. No entanto, além de buscar contribuir com o campo das artes visuais com um conjunto de dados e reflexões sobre eles, e oportunizar que mais pessoas possam tomar contato com o universo da prática de colecionar, a tese deixa inúmeras portas abertas. Elas podem ser pensadas como um convite para que novas pesquisas ofereçam continuidade ao que aqui está sendo trazido.

2 SISTEMA E COLECIONISMO CONTEMPORÂNEOS DE ARTE

O capítulo inicia centrando o debate no conceito de sistema da arte com base na Teoria dos Polissistemas, TP, de Even-Zohar. A formulação é adotada para auxiliar na compreensão das diferentes escalas de funcionamento das engrenagens e da atuação de agentes do campo das artes visuais, justamente por ser uma concepção que possibilita ter uma análise mais inclusiva das diferentes realidades que compõem o sistema.

Além disso, a TP possibilita pensar as dinâmicas específicas do sistema e como se processam possíveis diálogos com outros sistemas, motivo pelo qual se destaca como a formação de forças hegemônicas e a acumulação de poderes exercem influência na concepção do colecionismo, da arte e do próprio sistema da arte. Por tal razão, foi trazida a concepção dos ciclos sistêmicos de acumulação do capitalismo, formuladas por Arrighi, que aponta quatro contextos históricos formadores das forças produtivas em que agentes compuseram um campo específico de produção, circulação, legitimação e consumo das artes visuais em meio a conjunturas macroestruturais.

Discute, ainda, como as forças hegemônicas do capitalismo promovem historicamente uma imagem distorcida da arte e do colecionismo ao mantê-los ligados às altas escalas de acumulação de capital, contribuindo para formular noções e índices de desigualdade no contexto das artes visuais.

2.1 PARA CONSTRUIR UM EMBASAMENTO CONCEITUAL SISTÊMICO

Entender o lugar e o papel do colecionismo de arte no Brasil perpassa antes por um debate conceitual, capitaneado nas abordagens do sistema da arte que tem sido desenvolvido em busca de novas referências que colaborem no enfrentamento de lacunas analíticas e ofereçam uma compreensão mais dilatada da pluralidade do sistema. Sob o ponto de vista conceitual, parte-se de uma premissa que ocupa papel central na reflexão, cuja origem está na pesquisa que Bulhões promoveu sobre o ambiente das artes visuais no

panorama cultural brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970 em seu doutoramento. Naquele momento, a autora propôs definir sistema pelo:

“conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 1990, p. 17).

Esta “modulagem conceitual”, como a própria autora define, serviu como lógica de compreensão das especificidades do interior do sistema das artes visuais, apontando direções para questões sempre abertas no contexto contemporâneo: afinal, o quê, como, por que, quando e quem define o que é arte? Resposta complexa que envolve entender um robusto conjunto de dinâmicas que dão sentido e movimento a este campo de atuação.

A partir das reflexões de Anne Cauquelin (2005) foi incorporada a ideia de rede como elemento para entender as articulações que caracterizam o sistema contemporâneo de arte. Defende a autora que o regime de consumo teria marcado a arte moderna e o de comunicação a arte contemporânea, tendo sido encaminhado pelo avanço das novas tecnologias. Na pesquisa realizada no Mestrado, a rede apareceu como lógica para entender as estratégias de circulação de agentes entre as instituições pesquisadas, bem como as próprias políticas de atuação das estruturas emergentes. Tanto na dissertação como agora na tese, a noção de rede sustenta o interesse em entender o sistema contemporâneo da arte em uma perspectiva histórica.

Por sua vez, Bruna Fetter inseriu na sua tese a noção de rede a fim de fundamentar sua pesquisa sobre as feiras de arte, chegando a atualizar o conceito de Bulhões ao defender a ideia de que no sistema as “esferas de produção, circulação e recepção atuam em rede e se articulam com instâncias locais, regionais e globais” (FETTER, 2014, p. 18). A autora relativiza a ideia de um sistema global e a globalização no contexto das artes visuais, argumentando que tais pressupostos estão mais próximos de uma idealização do que a realidade efetiva do sistema. Sua análise aponta a importância de se atentar que o sistema funciona movido por escalas muito distintas e desiguais, evidência que tem profunda implicação na presente pesquisa e será tratado

nas páginas seguintes. A ideia de rede é acionada pela sua importância na revisão no conceito de Bulhões proposto por Fetter, ficando a seguinte definição:

“conjunto de indivíduos e instituições – **atuando em rede** – que são responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela difusão dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”.
(grifo de FETTER, 2016)

As reflexões desencadeadas pelo conceito de sistema, suas possibilidades de alargar o entendimento sobre o campo das artes visuais e a forma como ele tem sido revisto consta na apresentação dos Anais do 1º. SIRSA. Na publicação, aparecem como bases teóricas para dar novos sentidos à compreensão do sistema no mundo atual a Teoria do Ator-Rede, TAR, de Bruno Latour, e a teoria da complexidade, de Edgar Morin. A contribuição dos dois autores amplia a noção de sistema, pois acenam que suas “teorias auxiliam a compreender que o todo é mais do que a simples soma das partes, e que é preciso trabalhar dentro de um pensamento sistêmico complexo, partindo da sinergia existente entre os diferentes elementos” (BULHÕES, FETTER, ROSA, 2018, p. 9).

Latour e Morin fazem uma crítica em seus estudos à persistência de certas áreas do campo científico que centram análises de alguns fenômenos sociais em detrimento de outros. Assim, eles atuam não apenas para reverem postulados e metodologias, mas fundamentalmente elaborando novas concepções de produção do conhecimento, incluindo abordagens consideradas à margem das análises mais consagradas. Trazendo esta questão para o colecionismo e o sistema da arte como estruturas analíticas da História da Arte, a concentração de interesses investigativos moldou uma história que privilegia a hierarquia e hegemonia ligada às camadas mais elevadas de funcionamento do sistema. O destaque histórico ao comportamento de agentes e instituições atuantes na macroescala do campo da arte gerou uma imagem contaminada no conceito de colecionismo e no entendimento do sistema.

A pesquisa de campo para a tese expôs segmentos sociais bastante distintos e desiguais ligados ao colecionismo, fundamentando a defesa de uma

prática muito mais democratizada do que comumente aparece em estudos acadêmicos, na mídia e na própria maneira como agentes do campo definem os termos coleção, colecionismo, colecionadora e colecionador. Com base nos dados levantados, fica flagrante a urgência da criação de espaços de interlocução entre as variáveis de composição e operação do colecionismo no sistema, tornando assim uma maneira de entender as diferentes escalas do próprio sistema. Daí a defesa de aprofundar as análises acerca do papel específico que colecionadoras e colecionadores desempenham no campo das artes.

Para contribuir com o avanço das reflexões sobre o sistema, Fetter incorporou a noção de ecossistema na sua tese. A analogia foi escolhida para entender as diferentes variáveis e suas escalas hierárquicas implicadas na formação das estruturas do sistema, usando a ideia de interação dos fatores bióticos e abióticos que atuam na constituição da biosfera, ou seja, as motivações internas e externas que moldam o sistema. Assim, a autora entende que:

“Para além da ideia de rede, o uso do conceito de ecossistema no mundo da arte oferece contribuições que complexificam as conexões existentes. Isso, porque, nesse tipo de raciocínio, as relações não podem ser compreendidas como um gráfico linear hierárquico ou causal, mas sim como ambientes vivos em constante transformação, com camadas e camadas de fauna e flora, no qual elementos geográficos, sazonais e atmosféricos influenciam de forma significativa.” (FETTER, 2016, p. 67)

Como a própria autora mencionou⁸, o termo ecossistema tem sido utilizado por diferentes agentes ao designarem o campo das artes visuais, mas seu uso carecia de uma reflexão para que se afastasse de um mero recurso estereotipado de linguagem ou um termo da moda. De fato, até o momento não foi encontrada outra referência que sustenta o conceito de ecossistema atribuído ao sistema da arte para além da análise que a autora realizou em sua tese, que mesmo tendo alcançado elevado grau de profundidade suscita questões a serem discutidas. Uma delas é justamente o grau de complexidade do tema da hierarquia na natureza e as dificuldades em relacioná-la ao

⁸ Conforme Fetter: “(...) em nenhum desses lugares, encontramos uma reflexão a respeito do significado de ecossistema em sua complexidade. Todas às vezes, ou ele aparecia como um simples sinônimo de sistema, ou como sinônimo de cadeia alimentar, como é o caso da utilização feita por Servais.” (2016, p. 66).

contexto das artes visuais, adensando o debate a incorporação das lógicas de formação dos sistemas hegemônicos como contraponto à noção de ecossistema.

Fetter salienta que “apesar de todos os ecossistemas estarem integrados na biosfera e cada um deles possuir um papel específico, alguns possuem maior impacto na manutenção das condições climáticas em nosso planeta” (op. Cit, p. 66). Pode-se dizer que há limites lógicos, biológicos, políticos e econômicos mais amplos e complexos que dificultam o uso de tal analogia, e talvez a floresta tropical amazônica seja um bom exemplo para apontar tal problema. A floresta tem peso fundamental no equilíbrio da biodiversidade planetária, o que lhe confere hierarquia dentro dos demais ecossistemas em função de seu robusto sistema de filtragem e processamento da produção mundial de gás carbônico, entre tantas outras qualidades.

A analogia começa a perder força quando mais adiante a autora menciona que “para a Biologia, a latitude e longitude de um ecossistema são determinantes para os tipos de vida ali possíveis, também o são para os circuitos artísticos” (op. Cit, p. 68). De fato, a riqueza da biodiversidade da floresta amazônica é única e só tem possibilidade de existência naquela região, o que a torna imutável. No entanto, o mesmo não pode ser dito se comparado ao sistema da arte em função de suas zonas hierárquicas serem historicamente móveis, alterando-se ao mudarem as hegemonias que formulam o sistema capitalista mundial, conforme será visto nos subcapítulos seguintes.

Defende-se, assim, que a compreensão sobre o sistema da arte pode ter melhor embasamento na Teoria dos Polissistemas (TP). O pesquisador israelense Itamar Even-Zohar concebeu um conceito para analisar os problemas de legitimação e reconhecimento da língua e da literatura, tendo por base estudos derivados dos formalistas russos, do estruturalismo tcheco e da semiótica soviética. De posse das três chaves de compreensão, Even-Zohar lançou-se ao desafio de constituir um pensamento relacional para entender os fenômenos sociosemióticos, desenvolvendo uma metodologia que reduz o número de parâmetros analíticos, evitando assim o excesso de nomenclaturas e classificações. Isto ajuda a pensar o conteúdo coletado em campo da presente pesquisa, que evidenciou uma diversidade de experiências ligadas ao colecionismo de arte contemporânea ao demonstrar ser uma prática moldada

em uma abrangência de difícil classificação face à profusão de formas e escalas incidentes no sistema.

Por outro lado, a pluralidade de experiências imprimiu a necessidade de ampliar a pesquisa teórica para melhor refletir sobre este aspecto da prática de colecionar. É justamente com sua característica multifacetada que o colecionismo participa ativa e determinantemente em vários meandros que promovem o desenvolvimento do sistema da arte, alcançando tamanha riqueza que acaba oferecendo uma vasta gama de possibilidades investigativas. Daí o interesse na TP em função do autor entender que elementos de mesma natureza, ao serem aproximados, possibilitam explicar uma ampla e complexa série de fenômenos em um relativamente pequeno conjunto de relações, alcançando sucesso do pensamento relacional em conjecturas sobre objetos não reconhecidos – e inclusive desconhecidos. (EVEN-ZOHAR, 1999)

A TP tem proximidade sociológica com o conceito de campo de Bourdieu, que reconheceu uma instituição literária autônoma como condição para pensar as inter-relações com outros sistemas. Tal pressuposto foi determinante para o Even-Zohar construir um edifício basilar conceitual que expõe as diferenças marcantes na construção do campo literário, operando de tal forma que ajuda a entender o dinamismo de outros contextos culturais. Para ele, é preciso ampliar as análises dos diferentes fatores que intervêm no sistema/campo (agentes, instituições, plataforma de negócios, conhecimento, consumo, etc.), assim como nas práticas e funções que configuram o que está em jogo nas escalas da valoração, visibilidade e legitimação da literatura.

A TP redireciona os debates em torno dos cânones, lançando luz na combinação da diversidade textual no campo literário e cultural como cerne de sua construção teórica. Ela inclui textos canonizados e os não canonizados, criando um modelo analítico capaz de retirar produções apartadas dos processos de legitimação e consumo, provocando a necessidade de revisão e reescrita da história da literatura. A heterogeneidade de elaborações induz a explicação que “não existe nunca uma situação em que apenas um repertório funcione para todas as circunstâncias possíveis de uma sociedade” (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 33). Assim, o autor busca uma estrutura aberta e heterogênea no qual ele denomina de funcionalismo dinâmico, ou seja, “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e

sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3).

Ele aponta ainda que algumas atividades culturais específicas, produzidas em determinados momentos, acumulam funções mais fortes que as fazem ser consideradas mais indispensáveis e, por consequência, são mais dominantes do que outras. A estratificação dos processos de produção, consumo e avaliação torna-se um fator embutido no sistema, daí a aplicação da lógica do funcionalismo dinâmico por ser um conceito aberto, ágil e flexível. Como teoria, a TP nunca ficou confinada ao campo da literatura ao mostrar que a área constitui um sistema que interage com outros sistemas no seio de um mais amplo sistema cultural.

Ao ser adotado às artes visuais, facilita a mesma percepção da existência de vários sistemas que convivem, entrecruzam-se entre si e com outros sistemas, que se sobrepõem parcial ou totalmente, usam simultaneamente mecanismos iguais em circunstâncias diferentes, funcionando em um todo estruturado por membros interdependentes e, ao mesmo tempo, interligados em escalas muito distintas de produção, acesso, reflexão e consumo de arte.

Ao analisar o desenvolvimento das artes visuais nas diferentes regiões do Brasil com base nas considerações de Zohar, percebe-se que o sistema funciona em premissas e objetivos tão similares, que se torna um equívoco atribuir a existência de sistemas no plural. O sistema constrói estruturas para alcançar os mesmos referenciais de reconhecimento e sucesso em qualquer parte do mundo onde exista o mínimo de condições para ele funcionar. O que fica evidente em termos de diferenças entre os ambientes artísticos, de modo geral, são suas escalas de conformação e abrangência, o que não chega a ser suficiente para configurar um outro sistema, mas sim o mesmo funcionando em estratificações amplas e desiguais. Nestes termos, é correto pensar no sistema operando, simultaneamente, em escalas de valoração e legitimação heterogêneas, mas que mesmo assim funcionam em uma rede articulada por componentes interdependentes no qual o papel específico de cada uma/um agente vem determinado por sua relação frente às/aos demais (IGLESIAS SANTOS, 1999).

Pensar o sistema impõe considerá-lo como uma forma abstrata de refletir sobre um campo de múltiplos contornos. Pode-se dizer que o sistema é constituído por mecanismos que favorecem a construção de cruzamentos entre as diferentes escalas, produzindo circulação em mecanismos parecidos e em circunstâncias muito desiguais, operando sempre no âmbito local para dele atingir, em menor ou maior grau, múltiplos contextos legitimadores nas perspectivas locais, regionais, nacionais e internacionais.

Assim, voltando ao conceito de Bulhões, acredita-se que seja oportuno incluir um novo adendo, que enfatize as diferenças de funcionamento do sistema, o que poderia ser resolvido definindo-o como:

“o conjunto de indivíduos e instituições – atuando em rede – que são responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos – **em múltiplas escalas de valoração e sentidos** –, e responsáveis também pela difusão dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”.

O sistema opera em escalas muito distintas dentro do próprio sistema, além disso é constituído de forma a interagir com outros sistemas no seio de outros sistemas mais amplos. E o colecionismo, como engrenagem de profundas implicações no desenvolvimento do sistema, replica as características de funcionamento na sua própria configuração interna. Agrupar obras depende de hábitos organizados em procedimentos muito similares, podendo assumir formas muito variadas nos estratos sociais em que a prática aparece, resultando em processos que moldam coleções sempre individuais e únicas.

Como analogia, toda coleção é como se fosse uma impressão digital da visão de mundo de quem as organiza, elas são afetadas por atravessamentos de toda ordem e, inclusive, no seu reconhecimento social como coleção e na alcunha de colecionadora ou colecionador. Para discutir estas questões, outros enfoques teórico-conceituais serão trazidos ao longo da tese buscando embasar a reflexão sobre a concepção de sistema, colecionismo de arte e o papel de quem coleciona no sistema da arte.

2.2 HEGEMONIA, ACUMULAÇÃO DE PODERES E O SISTEMA DA ARTE

Para um melhor entendimento do contexto contemporâneo do colecionismo e suas formas de participação no desenvolvimento do sistema da arte, é necessário voltar no tempo para trazer alguns aspectos ainda presentes nos dias de hoje. Obviamente que não se tem a pretensão de um levantamento histórico exaustivo, mas é decisivo entender que a arte participa das estruturas de poder exercendo influência e autoridade por ter sido capaz de criar um sistema do desenvolvimento específico para si. Este sistema promove avanços ajustando suas competências e determinantes causais próprios às de outras dinâmicas sistêmicas em graus de complexidades igualmente ascendentes.

Configura o sistema da arte uma correlação de forças paradoxais que impõe aos novos meios de produção, com suas habilidades e tecnologias de domínio restrito, a dependência do reconhecimento de instâncias sociais cada vez mais heterogêneas e massivas. Atualmente, gerenciar uma conta na rede social preferida⁹ das artes visuais, o *Instagram*, e obter sucesso de curtidas, comentários, compartilhamentos e quantidades expressivas de seguidoras e seguidores, depende de profissionais¹⁰ de conhecimento especializado ainda escassos no mercado de trabalho. São muitas as formas de expressão do poder nas estruturas de funcionamento do sistema, o conhecimento é um deles. No entanto, há um nível de arbítrio que historicamente se sobrepõe aos demais e interfere na instituição de noções hegemônicas constituídas em escalas de acumulação de poderes.

Aurora Leon abre seu livro *El Museo, teoría, praxis e utopia*, (2000) dizendo que o colecionismo e as classes dominantes se vinculam como um

⁹ O *Instagram* aparece nas respostas do formulário eletrônico como a rede social mais utilizada pelas colecionadoras e colecionadores para acompanhar a carreira de artistas, sendo que o mesmo dado ocorre nos últimos relatórios da UBS Art Base.

¹⁰ Não pode ser considerado com o peso de um dado científico, mas vale como sintoma do campo a experiência de encontrar uma pessoa que dominasse as redes sociais, principalmente o *Instagram*, para atuar na divulgação do 2o. SIRSA. Quase dois meses antes do Simpósio, assisti Caroline Carrion, coordenadora de comunicação da Fundação Bienal de São Paulo, em um evento promovido pela ABACT intitulado "Galerias de arte e plataformas digitais: do institucional ao comercial", na Unibes Cultural, em São Paulo. Carrion descreveu uma série de medidas para o sucesso das publicações no Instagram, ficando evidente pelas perguntas da plateia, formada majoritariamente por galeristas, a dificuldade de encontrar tal perfil profissional. Entrei em contato com ela para solicitar indicação de um/uma profissional e da sua sugestão criou-se uma rede de seis profissionais contatados sem sucesso, sempre com a negativa justificada pelo excesso de compromissos já assumidos.

fenômeno típico da ideologia, da arte e da cultura ao longo dos séculos. Para a autora, o objeto artístico cria um público sensível capaz de constituir um gosto estético, impondo ao sistema da produção elaborar objetos para as pessoas assim como elabora pessoas para os objetos. Dentro de tal cenário, o colecionismo seria um fenômeno abastecido por uma elite que acumula poderes e que, por isso, vem cumprindo função judicativa ao impor conceitos que manipulam a criação artística e exercem uma influência totalizadora na história da cultura e da arte. Isso ocorreria, segundo Leon, pelo fato de as elites acreditarem que seu juízo estético e a capacidade aquisitiva são fatores determinantes para elevar o prestígio social das obras.

A ideia de acúmulo de poderes pelas classes dominantes leva ao conceito de hegemonia e de acumulação de capital, tema discutido ao longo do século XX por um alinhamento de cientistas dedicados a formular teses sobre os modelos de lideranças mundiais. Muitos apontaram as consequências da arbitragem isolada nos rumos do capitalismo pela definição do sistema político e monetário global, gerando uma soberania incontestável nos planos macroestruturais. Charles Kindleberger (1973) e Robert Gilpin (1987) chegaram a defender a necessidade da força estabilizadora de um único país, que munisse seu sistema público com medidas políticas internas anticíclicas capazes de atingir eficácia global. E também a dificuldade de alcançar a cooperação econômica internacional na ausência de uma potência liberal dominante (FIORI, 2005).

Partindo de uma linha neomarxista estruturada na análise braudeliana da economia-mundo, alguns autores conceberam esquemas interpretativos para entender o moderno sistema mundial com base em metodologias capazes de oferecer uma interpretação histórica do desenvolvimento capitalista. As análises estão centradas na formação do poder mundial fundada em uma perspectiva sistêmica, promovida pela concentração de capital como forma de expansão financeira, política e cultural. As constatações de pesquisadores que deram sequência ao legado de Fernand Braudel, como Immanuel Wallerstein, Giovanni Arrighi e Jorge Luis Fiori, deram subsídios para entender como a arte participa dos processos de desenvolvimento das forças produtivas do capitalismo.

Embora eles pouco tenham discutido as questões culturais, a partir dos

estudos deles outros foram incorporados para avançar na compreensão de como o colecionismo ativa o sistema da arte em diferentes regiões e momentos históricos, replicando em suas instâncias a lógica capitalista de criação de zonas hegemônicas centrais subordinadoras de zonas semiperiféricas e periféricas. Para citar apenas dois exemplos, os importantes estudos de Richard A. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, e J. L. Price, em *Dutch Culture in the Gold Age*.

Giovanni Arrighi defende quatro fases que mostram a constituição sistêmica de formação do capitalismo em um raciocínio cíclico, que carrega características similares nas transladações de investimentos aplicados pelo capital excedente. Os processos de expansão financeira marcaram a transição de um regime de acumulação em escala mundial para outro ao longo da era capitalista, derivados de complexas articulações políticas pelo comando do Estado, sempre disputado pelas elites para disciplinar a economia interna e transformá-la em modelo mundial a ser seguido. O autor começa observando a financeirização dos Estados Unidos na era Regan, depois da crise dos anos 1970-80, e percebe que o capital financeiro é o último e mais avançado estágio do capitalismo mundial. Isto se dá pelo fato de os padrões econômicos serem vistos como uma tendência que organiza de forma parecida as engrenagens do capitalismo ao longo, aproximadamente, dos últimos seis séculos, conforme o autor discorre em seu livro *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo* (1994).

As características do capitalismo histórico de Braudel, a flexibilidade e o ecletismo, foram aplicadas por Arrighi para ampliar a percepção das recorrências nos modos de expansão do capital, como ocorreu na mudança de atuação do setor comercial para as atividades bancárias da oligarquia capitalista genovesa e florentina, entre o século XV e meados do XVI; na troca operada pelos holandeses do comércio e da agricultura para o campo financeiro no século XVII; o mesmo ocorrendo na Grã-Bretanha no final do século XIX e início do século XX, quando a revolução industrial entra em crise; e, por fim, como este cenário se manifesta ao longo do século XX nos Estados Unidos na queda do modelo fordista-keynesiano, decorrendo na crise de hegemonia estadunidense nas décadas de 1970 e 1980 que vai encontrar na financeirização uma das saídas para uma nova condução do capitalismo.

Os quatro ciclos sistêmicos de acumulação perfazem um importante instrumento para pensar na ideia de que determinadas noções e práticas do colecionismo e do sistema da arte não só são recorrentes, mas se desenvolvem dentro de estruturas e estratégias igualmente recorrentes. Os ciclos marcam momentos históricos distintos em que se observa semelhanças conjunturais favorecidas pela emergência e avanço de setores produtivos de capital, atuantes em mercados dinâmicos interligados em redes de produção e consumo. Esse ambiente proporcionou investimentos em que a arte nunca deixou de ser um componente ativo no conjunto das atividades comerciais, colocando o campo econômico como partícipe na construção dos diferentes sentidos atribuídos ao fazer artístico.

Nos momentos de maior poder político e circulação de dinheiro nas sociedades modernas ocorre o aumento do número de integrantes responsáveis pela arquitetura do sistema, movimento em que o colecionismo sempre ocupou um dos espaços mais privilegiados na formulação das artes visuais. No entanto, os arranjos que estão por trás do desenvolvimento do sistema não estão centrados apenas nas questões econômicas, embora seja inegável a força do dinheiro. O campo artístico e a história da arte se constituem em arranjos complexos nas dimensões econômicas, políticas, culturais, sociais e pedagógicas, motivo pelo qual algumas questões de contexto histórico são trazidas a seguir.

2.2.1 Florença, o princípio do desenvolvimento

Gênova sedia o início da premissa sistêmica de Arrighi por ter sabido mais rapidamente do que as outras cidades-Estado operar transformações, entre as quais o uso do capital excedente das atividades comerciais na criação de uma instituição que assumisse as dívidas do Estado. Em 1407, foi fundada pelos credores privados a *Casa di San Giorgio*, um banco que tomou para si a gestão das receitas do governo. Esta medida não ampliou o saneamento de capital excedente para a máquina estatal, mas obteve a alienação do patrimônio e o controle das receitas pelas classes que o dominavam. O modelo genovês tem referência aqui menos por uma relação específica entre o capital

excedente e a arte, mas por ser “a verdadeira pátria do moderno capitalismo financeiro, em todas as suas formas” (Arrighi, p 116). Nesta articulação constroem-se as bases do alinhamento do Estado com as corporações bancárias que chegam aos processos de financeirização do mundo contemporâneo neoliberal, e nela uma forma de colecionismo e relação com o campo artístico também avança. A pesquisa desenvolvida no Mestrado tratou justamente das políticas de gestão de duas instituições culturais bancárias, focando suas formas de contribuição para o desenvolvimento do sistema da arte no Brasil.

Embora Gênova tenha experimentado pujança econômica, o desenvolvimento cultural mais vigoroso só ocorreu em meados do século XVI, quando Florença já havia produzido o Renascimento. As estratégias de dependência do Estado ao sistema financeiro, as lutas internas pelo poder e o desenvolvimento do mercado de arte ganham novos contornos analíticos no livro *The Economy of Renaissance Florence*, de Richard A. Goldthwaite, historiador americano de economia e colega de Arrighi na John Hopkins University.

Um dos expoentes das reflexões sobre o Renascimento na academia estadunidense, Goldthwaite reafirma em suas pesquisas a convicção de que o estudo sobre o período reside na compreensão da cultura material, da indústria e do comércio, no papel do empresariado e nas formas de vida econômica em detrimento dos aspectos políticos e intelectuais da história. Com base em suas outras abordagens, a visão crítica de Goldthwaite complementa os estudos de Arrighi e ajuda a entender a relação entre a acumulação de capital formada pelos investimentos diversificados e as disputas do comando estatal pelas elites econômicas, processos surgidos na escalada de um tipo de urbanismo que contribuiu para acelerar as formas de produção, circulação, legitimação e consumo de obras de arte, favorecendo a expansão do colecionismo de arte.

Naquele momento, o conjunto de avanços que pautaram o capitalismo e sua relação com a arte exige um espaço que a pesquisa não comporta, mas alguns fatores podem ser destacados. A emergência social da figura do artista e de uma produção cada vez mais especializada e reconhecida pela qualidade; o crescimento de um forte espírito empreendedor que impulsionou as forças produtivas no contexto mecânico e intelectual; e a eclosão de um mercado de

arte beneficiado pelo capital excedente, no qual a arte e o dinheiro fortalecem a ideia da distinção e legitimação alcançado poder político, econômico, social, cultural e pedagógico.

Florença produziu um entendimento sobre arte a partir dos laços entre artistas e um grupo social que consumia obras de arte, incluindo de meros apreciadores a um público que passou a consumir de forma qualificada: as colecionadoras e colecionadores. Especialmente no século XIV, aumenta o interesse privado pela arte em círculos cada vez maiores (HAUSER, p. 307), fato que se relaciona à mudança no conceito de arte ativado por considerações estéticas que passaram a governar as apreciações e alteraram o papel das obras socialmente (BELTING, 2003). É no cenário da Florença dos séculos XIV ao XVI que o sistema da arte produziu as bases estruturantes de sua composição, formando parâmetros de atuação que vão dominar os séculos seguintes até chegarem nos dias atuais. Florença é o berço da arte, do colecionismo e do sistema da arte, estruturas forjadas no alinhamento de forças que foram moldadas no desenvolvimento capitalista.

Na passagem do século XIV para o XV, surgem novas qualidades nas artes visuais que fortalecem e expandem sua cadeia produtiva, gerando um extraordinário sucesso artístico, senão econômico, dos pintores florentinos. Os artesãos locais trabalhavam principalmente para satisfazer uma demanda local, que era amplamente difundida por toda a sociedade para além do poder da corte de um príncipe ou das feiras de negócios frequentadas por mercadores do exterior. Entre muitos fatores, houve uma flexibilidade nas guildas florentinas evidenciada na falta de uma forte autoridade, pouca regulamentação e quebra das tradições ocupacionais familiares¹¹,

¹¹ Almost none of the most famous of these men came out of a family tradition in the craft, and in contrast to the situation of painters in, for instance, Venice, Milan, and Bruges, the ranks of Florentine artists include virtually no dynasties. In fact, not many of them were sons of painters. The father of Brunelleschi was a notary, as was the father of Leonardo da Vinci; fra Filippo Lippi's father was a butcher, Botticelli's was a tanner, fra Bartolomeo's was a muleteer, Andrea del Sarto's was a tailor, the Pollaiuolo brother's was a poulterer, and Verrocchio's was a brickmaker. The story told by Vasari about how Cimabue, while traveling through the countryside, came across the young Giotto drawing on a rock can be taken as the primordial myth of the rise of the Florentine artist, whose talent was not blocked by either family traditions or guild corporatism. "Quase nenhum dos mais famosos desses homens veio de uma tradição familiar no ofício e, em contraste com a situação dos pintores em, por exemplo, Veneza, Milão e Bruges, as fileiras dos artistas florentinos praticamente não incluem dinastias. Na verdade, muitos deles não eram filhos de pintores. O pai de Brunelleschi era um notário, assim como o pai de Leonardo da Vinci; o pai de frei Filippo Lippi era açougueiro, o de Botticelli era curtidor, o

características que concorriam para que houvesse uma maior mobilidade profissional.

Libertos dos laços corporativos, a busca acelerada pela independência econômica tencionou os artistas a reivindicarem reconhecimento da sua competência como forma de ocupar melhor posição na sociedade. A diferença para as demais cidades-Estado italianas é que os artistas florentinos estavam mais bem preparados pelo apoio de literatos e uma burguesia emergente na defesa intelectual de sua arte e nas formas de negociá-la no mercado de um dos centros comerciais mais avançados em que nutria o capitalismo.

O Renascimento como triunfo da cultura urbana florentina tem nas suas estruturas o avanço de tecnologias educacionais, a exemplo da expansão das disciplinas relacionadas às áreas científicas, das humanidades e das artes liberais na grade curricular promovidas por uma política de desenvolvimento de escolas e universidades¹². O conhecimento passou a ser atributo de defesa da dissociação entre arte e artesanato, o que incluía o uso da matemática como elemento que ressalta a profundidade intelectual das obras. Em suas análises, Anthony Blunt (2001) aprofunda o debate acerca da inclusão da matemática nas artes liberais, assim como o uso da disciplina na demonstração de conhecimento na elaboração das obras e na defesa de que a arte fosse considerada liberal. O autor mostra como Leonardo da Vinci defendia tal posição ao dizer que: “A prática deve sempre estar fundada em uma teoria sólida, e, para isso, a perspectiva é o guia e a entrada; e, sem isso, nada pode ser bem feito em matéria de pintura” (apud RICHTER, 1880, I, parágrafo 19).

Em 1562, George Vasari fundou a Accademia del Disegno, a primeira que se tem registro e, anos depois, Roma teria a sua academia. Blunt aponta que a diferença entre “as guildas e as academias era que estas últimas tratavam as artes como assuntos científicos a serem ensinados em teoria assim como na prática, enquanto que as guildas visavam apenas fixar uma

de frei Bartolomeo era muleteiro, o de Andrea del Sarto era alfaiate, os irmãos Pollaiuolo eram avicultor e o de Verrocchio era oleiro. A história contada por Vasari sobre como Cimabue, em uma viagem pelo campo, encontrou o jovem Giotto desenhando em uma pedra que pode ser tomada como o mito primordial da ascensão do artista florentino, cujo talento não foi bloqueado pelas tradições familiares ou corporativas. (Op. Cit, p. 351)

¹² Para aprofundar no tema da Educação em Florença, ver BLACK, Robert. *Education and Society in Florentine, Education and society in Florentine Tuscany: teachers, pupils and schools*, c. 1250–1500. Brill: Boston, 2007.

tradição técnica” (BLUNT, 2001, p. 80). O reconhecimento da pintura e escultura como artes liberais ainda enfrentava com a poesia uma disputa hierárquica, o que motivou uma defesa memorável de Da Vinci pelo afastamento de uma perspectiva mecânica da produção visual. Diz ele: “Se chamais de mecânica porque é, em primeiro lugar, manual, e porque é a mão que produz o que se acha na imaginação, vós, escritores, também realizais manualmente com a pena o que é planejado em vossa mente” (apud RICHTER, 1880, I, parágrafo 654). O campo literário como parâmetro de conhecimento social do artista já havia sido experimentado por Giotto em vida, ao alcançar sucesso comparado ao de Dante Alighieri que lhe dedicou um terceto na Divina Comédia. Em retribuição, Giotto retratou Dante nos afrescos do palácio da podestade de Florença, edificação que sediava o primeiro magistrado.

Após mais de cinco séculos de distância, a formação do conhecimento em instituições de ensino é um tema absolutamente presente no sistema contemporâneo de arte no Brasil, pela importância da formação acadêmica do artista como elemento de validação de carreira, da defesa intelectual da obra e como alternativa profissional no exercício de atividades docentes. E fundamentalmente, a presença dos cursos de Bacharelado em Artes Visuais em universidades, majoritariamente nas públicas, impactam o colecionismo de arte contemporânea. Nos estados percorridos pela pesquisa de campo que não há oferta de Cursos de Bacharelado em Artes Visuais, percebe-se que o colecionismo da produção local de arte contemporânea é bastante frágil ou inexistente, como acontece em São Luís, Fortaleza e Natal.

Em relação ao comércio, as razões para seu crescimento estão associadas a um contagiante espírito empreendedor que se instalou nos florentinos, elemento importante no momento em que a diversificação da produção industrial¹³ era ativada também por forças externas. Entre os exemplos, a conquista do centro que dava acesso ao Oriente na metade do século XV pelos otomanos, Constantinopla, forçou a criação de um setor

¹³ O autor discorre sobre o florescimento de um setor industrial ao longo do século XII, mas o termo deve ser relativizado pelo que se compreende de indústria atualmente. Em inglês, *industry* pode ser fábrica, negócios, atividades fabris.

industrial doméstico para suprir os produtos vindos de fora. Muitos artigos¹⁴ provinham das transferências de tecnologias com o exterior, ativando uma rede cada vez mais extensa de produção e consumo para uso interno e incremento da pauta de exportação. A inversão da balança comercial e ativação de setores produtivos amplia as relações com outras cidades-Estado, Veneza, Milan e Roma, e no exterior com Avignon, Paris, Bruges, Antuérpia e demais entrepostos comerciais de grande relevância naquele período.

O arranjo para que Florença implementasse novas políticas de desenvolvimento interestatal resultou de uma “lenta fusão social e econômica, dentro da Cidade, de magnatas e famílias mercantis para formar a classe política dominante” (op. Cit.; p. 25). A junção de forças alavancou, simultânea e gradualmente, as áreas econômicas e o campo humanístico, abrindo espaço para o desenvolvimento de uma produção¹⁵ de alta qualidade integrada como elemento de luxo na lógica de comercialização. Tiveram destaque artigos religiosos para funções litúrgicas e devocionais; têxteis, como a lã e a seda, que logo atingiram resultado de excelência; e as artes, como pintura, escultura e afrescos. Parte desses produtos resultaram em artigos que compunham os padrões de consumo das classes ascendentes e da pauta de exportação, inclusive as pinturas.

A soma destes aspectos foi decisiva para os artistas enveredarem mais rapidamente na ampliação de um mercado de arte. A luta pelo reconhecimento do artista, de seu status como ente social é apontado por Goldthwaite ao dizer que:

“nenhuma atividade artesanal em toda a Europa ganhou tanta relevância cultural nos séculos XIV, XV e XVI quanto os pintores de Florença. Com a fama que Giotto desfrutou ainda durante sua vida, surgiu uma tradição de elogio aos artistas que se tornou um elemento essencial naquele sentido que os florentinos tinham da grandeza de sua cidade, celebrada por escritores dentro de uma geração após sua morte e

¹⁴ Seda, papel, cerâmica, sabão, vidro, açúcar, peles e alume, entre tantos exemplos passaram a ser produzidos.

¹⁵ “Comerciantes florentinos ocasionalmente compravam outros produtos de artesãos locais para venda no exterior, tomando a iniciativa de abastecer os mercados onde faziam negócios ou atuando como agentes para compradores estrangeiros. Em sua loja em Avignon, na segunda metade do século XIV, Datini vendeu quadros devocionais, baús pintados e quadros de ábaco feitos em Florença. Os livros contábeis dos banqueiros-comerciantes de Cambini documentam o tráfego ocasional de mercadorias de luxo conduzido por uma empresa de médio porte durante o terceiro trimestre do século XV”. (op., Cit., p 42) Tradução minha para o português.

reconhecida pelos homens em todo o espectro da sociedade, dos homens comuns aos intelectuais humanistas”.
(GOLDTHWAITE, p. 579).

Segundo Hauser (1999), houve entre os séculos XIV e XV uma disputa de todas as formas de poder entre a elite palaciana e a classe média urbana, o que inclui o gosto artístico. Este pode ser um dos aspectos a ser computado no aumento do consumo crescente das novas classes beneficiadas pelas atividades comerciais, ávidas em incorporar os hábitos culturais das elites dominantes. Assim, o mercado de arte florentino se amplia no início do *Quattrocento* nas encomendas feitas pela classe média alta para igrejas e mosteiros, considerando que naquele momento ter o nome associado a uma doação era símbolo reconhecimento social, aproximando da prática feita a museus atualmente por colecionadoras e colecionadores.

Na segunda metade do mesmo século, aumentaram as encomendas particulares para fins decorativos da emergente classe média, motivo pelo qual amplia o comércio de obras e, lentamente, deixa de ser conduzido pela demanda, mas sim pela oferta. Nesta virada da noção de consumo, os artistas conseguem se emancipar gradativamente de restrições de gêneros pictóricos, sendo favorecidos pela emergência de um público mais especializado. Interessante notar que dentre os efeitos da complexa relação entre artistas e colecionadores ao longo do século XV, ocorreu o desenvolvimento “de um número de compradores esclarecidos, levados por uma consciência cada vez mais distinta quanto à individualidade do artista, para modificar a atitude geral com relação aos pintores de forma muito diferente em 1490 do que tinha sido em 1410” (BAXANDALL, 1972, p. 31).

No entorno deste agente deu-se a ampliação das forças produtivas que geraram novas especialidades também nos processos de circulação e consumo. Giovambatista della Palla é apontado como o possível primeiro marchand na história, aparecendo no começo do século XVI como um *art advisor* do Rei Francisco I, da França, encomendando obras diretamente com artistas ou mesmo adquirindo de particulares. Hauser menciona que dela Palla tornou-se um especialista em arte florentina, chegou a encomendar quadros com propósitos especulativos e foi responsável por provocar um processo de saída de muitas obras importantes da Itália para França, motivo pelo qual foi

considerado traidor e versões alimentam sua morte por assassinato em decorrência de sua atuação no mercado de arte.

A relação entre arte, colecionismo de arte e o setor financeiro coloca a família Medici no centro dos debates daquele período, ao ponto de Cosimo I incorporar à Florença a alcunha de “cidade da arte”, atribuindo força política à sua família como grandes patronos que naquele momento desempenhavam novo papel como príncipes (GOLDTHWAITE, p. 580). A coleção dos Medici abre várias discussões, entre as quais a ampliação da noção de riqueza pela possibilidade de apreciação restrita em um espaço próprio e reservado. A pedido de Francesco de Medici, Bernardo Buontalenti finaliza o projeto arquitetônico de Vasari, falecido em 1574, para a Galeria degli Uffizi ao complementar a edificação com a Tribuna dos Ofícios, em 1580. Esta sala foi projetada especialmente para a coleção dos Medici e pode ser considerada um símbolo dos espaços íntimos de contemplação, fenômeno que já havia iniciado no século XIV.

Chamados de gabinetes de curiosidades, *studiolos*¹⁶ ou câmaras de maravilhas (do alemão *Kunst und Wunderkammer*), tais espaços abrem caminhos para muitas questões. Deles derivam os museus públicos de arte surgidos no final do século XVIII; são elementos para discutir a presença e o papel das mulheres, a exemplo de Isabella d'Este (1474-1539), a marquesa de Mântua, que manteve um espaço privado para sua coleção; e o quanto este hábito está presente no contexto contemporâneo, no será visto no capítulo três.

O ciclo genovês-florentino cede lugar ao ciclo holandês impondo um conjunto de continuidades, dos quais pode-se destacar a passagem da escola de arte florentina para a de flandres, que experimenta um avanço no mercado de arte até hoje de impacto surpreendente. As estruturas capitalistas de um ciclo para o outro proporcionaram um importante avanço no sistema mercantil, ambiente no qual a arte participou ampliando as instâncias do sistema e do hábito de colecionar arte.

2.2.2 O Século de Ouro Holandês para o Colecionismo de Classe Média

¹⁶ Segundo Blom, “Oliviero Forza, em Treviso, foi dono do primeiro *studiolo* de que há registro, em 1335 (BLOM, 2003, p. 33).

O ciclo holandês se funda em bases bastantes distintas das que proporcionaram o desenvolvimento do sistema financeiro em Gênova. Na Antuérpia, assim como em Sevilha e Lyon na primeira metade do século XVI, não haviam organizações governamentais e empresariais autônomas, mas sim “locais” de mercado, “mercados centrais da economia mundial europeia, é verdade, mas, ainda assim, locais politicamente subordinados à autoridade da Espanha Imperial (Antuérpia e Sevilha)” (ARRIGHI, p. 131). Nestes locais, o sistema comercial era conduzido por estrangeiros capitalistas expatriados, que unidos, passaram a se auto reconhecer por “nações”, e assim também passaram a ser chamados pelos governos das várias cidades-mercados ali instaladas. Foram as “nações” que controlavam o comércio e o sistema monetário em um ambiente fragilizado pela falta de domínio político. Enquanto outros estados europeus atribuíam sua soberania ao direito divino, em uma relação entre governantes e governados, os holandeses partiram de um autogoverno para conceber sua história que levou à revolta e ao processo de independência da coroa espanhola.

Ao longo da análise do ciclo holandês, Arrighi estabelece pontos de convergência nas estratégias e nos padrões de acumulação de riqueza das cidades-Estados italianas, estruturando similaridades com as holandesas na disputa pelo poder e acumulação de capital. Tais evidências ajudam a compreender como foi possível estabelecer o uso do excedente de capital, perfazendo as bases para o capitalismo holandês tomar força entre os séculos XVII e XVIII. Uma dessas estratégias, como menciona o autor, foi que “alguns investiram em bens geradores de renda, especialmente terras, e no desenvolvimento da agricultura para fins comerciais” (ARRIGHI, p. 138), fato que transformou precocemente os capitalistas holandeses em uma classe rentista.

Outra estratégia foi a utilização do capital excedente investido nas atividades de gestão da guerra e do Estado, o que impulsionou uma união informal com a monarquia inglesa e a criação da Casa de Orange, instituição financeira pela qual a classe mercantil holandesa operava seus lucros. A última analogia de Arrighi interessa à pesquisa e explica a dificuldade de encontrar fontes que tratem de um possível mercado de arte em Gênova, como houve em Florença e Veneza, pois para o autor apesar de terem supremacia nas altas

finanças, faltou aos genoveses utilizar o capital excedente para “investimento no consumo ostensivo de produtos culturais, através do patrocínio das artes e de outras atividades intelectuais” (ARRIGHI, p. 139). E complementa que se Veneza e Florença serviram de palco para o florescimento do Alto Renascimento, Amsterdam, por sua vez, responsabilizou-se pela transição do “clima renascentista” para o “clima do Iluminismo”.

O desenvolvimento do mercado de arte holandês foi favorecido pela criação dos entrepostos internacionais nos Países Baixos, região onde Antuérpia e Bruges eram rivais comerciais ligados a uma crescente burguesia mercantilista. Conforme Goldthwaite:

“Em 1540, galerias permanentes de exposições foram abertas na Bourse¹⁷ recém-construída na cidade, uma espécie de mercado centralizado originalmente administrado pelo governo juntamente com a guilda, mas eventualmente assumido pelos próprios pintores na Antuérpia. Ali foram vendidas uma estimativa anual entre 10 a 20 mil pinturas por ano, depois da segunda metade do século XVI”.
(op. Cit., p. 122)

No entanto, as batalhas da Revolta Holandesa, entre 1568 a 1585, se concentraram ao sul, fazendo com que parte da população, incluindo negociantes, artistas e intelectuais, migrasse para os Países Baixos do Norte, Amsterdam, principalmente, Roterdã e Haia, ativando ali o mercado no qual as obras de arte participaram significativamente. Nestas cidades, evoluiu de tal forma o número de artistas, sobretudo pintores, que o volume de suas obras em atendimento a uma demanda ascendente proporcionou uma promissora geração de negócios e negociadores com atuação, inclusive, como entreposto comercial internacional de pinturas que rapidamente inundaram as coleções europeias.

O período chamado de “Idade de Ouro da Arte Holandesa” foi amplamente dominado pela República Holandesa, mas com presença das cidades-Estados italianas como partícipes do crescimento da produção e experimentação artística. Holanda e Itália foram os países que dominaram o mundo da arte nos séculos XV ao XVII, suas semelhanças, assim como

¹⁷ Uma das traduções de bourse é o mercado organizado, um espaço de trocas comerciais. Disponível em: <https://www.melhoresbrokers.com.br/definição/bolsa.html>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

diferenças, podem ser traçadas quando se comparam os sistemas, estruturas e ideologias de seus mercados de arte.

É neste ambiente de alto comércio, constituído pelo investimento do Estado como estratégia de acumulação de capital, que espaços de venda faziam circular quantidades de mercadorias e um movimento de novas práticas comerciais. Ali o sistema da arte viu surgir a figura do que hoje são os *dealers*, *marchands*, galeristas e, também, o leiloeiro de arte que se estrutura na Holanda. Para Goldthwaite:

“os intermediários, ou negociantes, surgiram para desempenhar um papel importante nisso, encomendando trabalho diretamente de artistas para revenda, em grande parte no mercado de exportação. No final do século, alguns comerciantes levaram quadros para feiras na Holanda, França e Espanha, de onde foram exportados para o Novo Mundo. (op. Cit., 122)¹⁸.

A tomada do poder pela burguesia holandesa, após as batalhas de independência, resultou na explosão de um capitalismo mercantilista, expandiu o processo de urbanização nas cidades e vilarejos, e fez surgir uma sociedade com renda suficiente para investir progressivamente seu excedente em um estilo de vida que pode ser considerado mais refinado para os padrões da época. As casas passaram a ser construídas por uma arquitetura capaz de oferecer mais conforto, o que incluía maior abertura à apreciação estética também pela via decorativa.

As atividades comerciais desempenharam papel decisivo no sucesso da produção e circulação da arte holandesa. Segundo J. L. Price, em *Dutch Culture in the Golden Age*, na Holanda, a arte foi moldada mais pelas forças do mercado do que pelo mecenato, bastante discreto se comparado com as cidades-Estados italianas. A Igreja Católica tinha poucas condições de exercer o papel de patrona, a Igreja Protestante era avessa a imagens como forma de idolatria e a nobreza não dispunha de recursos suficientes para o mecenato. O papel do mercado deve-se à prosperidade vivida pela Holanda ao longo do

¹⁸ “Middlemen, or dealers, emerged to play a major role in it, commissioning work directly from artists for resale, much of it in the export market. By the end of the century some dealers themselves took paintings to fairs in Holland, France, and Spain, from where they were exported to the New World”. Tradução minha.

século de ouro, período em que novos hábitos culturais foram desenhados por uma sociedade voltada ao consumo.

O desenvolvimento econômico abriu as portas ao interesse pelos objetos de luxo, pinturas incluídas, vendidos a preços baixos de forma a facilitar o acesso a uma ampla gama da população disposta a gastar dinheiro para além de suas necessidades mais urgentes. Este comércio provinha de uma crescente relação de oferta e demanda, abastecida por um número igualmente crescente de artistas que viviam de seu trabalho. A maioria deles associada à guilda de São Lucas, que regulava suas atividades permitindo que os pintores dirigissem seus próprios negócios ao ponto de alcançarem certa prosperidade.

A construção da noção de arte na Holanda do século XVII decorre de um desenvolvimento orgânico da produção cultural artística, resultado de os Países Baixos terem sido o principal centro da arte renascentista fora da Itália, influência obtida nas relações comerciais estabelecidas nos dois séculos anteriores. A marca da cultura florentina nas pinturas holandesas chegou majoritariamente pelos grandes polos comerciais do Sul, como Flandres, Bruges e Antuérpia, mas se transferiu para o norte no período de independência da Espanha e constituição da República Holandesa. Deste fato político decorre um fenômeno que pode ser considerado histórico na produção cultural, que é “um grande número de pinturas que foi produzido na Holanda ao longo deste século: estima-se que cerca de 10 milhões delas foram pintadas durante o período da República, e pelo menos metade deve ter sido feita no século XVII.” (PRICE. 2011, p. 212).

No entanto, o que se tem de registro e conhecimento da produção holandesa atualmente é o resultado da seleção feita nos últimos três séculos por colecionadores e conhecedores, que procuraram escolher o que julgavam ser as melhores pinturas do período. A seleção de obras inscritas na história da arte deriva de um período em que há um aumento de aquisições, podendo muitas delas terem sido base para o avanço da prática do colecionismo. Ocorre que a maior parte dessa produção foi perdida, sobretudo a da categoria de valores mais baixos, e um outro número de pinturas foram subjugadas e relegadas à obscuridade pela mudança de gosto.

A sobrevivência do que existe hoje da arte holandesa não é necessariamente representativa de toda a produção da Idade de Ouro, mas é o resultado dos processos de seleção que derivaram na fundação das grandes coleções nacionais de arte no século XIX e dos movimentos políticos na Europa entre o século XVIII e XIX. Os casos de Johannes Vermeer (1632-1675) e Frans Hals (1580-1666) melhor respondem a esta questão. Os dois artistas foram redescobertos na metade do século XIX, resultado do trabalho de análise do crítico de arte e também perito Théophile Thoré-Bürger (1807-1869). Suas investigações na Holanda foram possíveis em função de seu autoexílio motivado pelos acontecimentos de 1848 na França, levando-o a residir entre Suíça, Bélgica e Inglaterra (KERN¹⁹, 2012).

Na Holanda, muito mais do que em Florença em função do volume de obras transacionadas, pode-se pensar na perspectiva de Even-Zohar, que inclui produções não canônicas na concepção de história. Isto tem a ver com o fato de o consumo de pinturas ter extrapolado os limites de uma classe endinheirada, alcançando um segmento social que adquiria muitas pinturas para além de fins decorativos, como sugere os inventários da época mencionados por Price. O aumento de transações comerciais de pinturas é acompanhado de uma mudança no senso crítico na apreciação das obras, motivo pelo qual parte expressiva da produção artística não se enquadra no que é considerado a “escola holandesa” de pintura. Segundo Price, uma das explicações tem a ver com o fato dos pintores holandeses venderam:

“suas obras em mercado mais ou menos aberto, e frequentemente mais ou menos anônimo. Os compradores neste mercado vinham de uma seção da população com pelo menos algum dinheiro para gastar para embelezar a casa, mas provavelmente não muito. Portanto, as pinturas deveriam ser relativamente baratas, e também deveriam ter um tamanho e formato para caber em casas comuns de classe média. Como se tratava de pinturas destinadas ao ambiente doméstico, os seus temas também tinham de ser confortáveis para conviver, o que ajuda “a explicar a popularidade das paisagens e dos mais variados gêneros de pinturas, bem como das naturezas mortas.” (PRICE, 2011, p. 216).

¹⁹ KERN, Daniela. *Revivais pluralistas na historiografia da arte: Champfleury e os Le Nain, Thoré-Bürger e Vermeer*. Ouro Preto: EdUFOP. 2012. O acesso ao texto de Kern vale a menção, pois decorre de uma parceria com o perito Gustavo Perino na elaboração de um curso sobre colecionismo de arte, desenvolvido em três módulos e oferecido pela Galeria Aura ao longo de 2020. Foi Perino quem me indicou o texto de Kern.

Para entender como ocorrem as escolhas que dinamizam o consumo cultural, Even-Zohar atribui importância ao repertório comum de quem consome e de quem produz o produto, que para ser gerado e consumido passa por uma utilização delimitada, determinada ou controlada por uma instituição ou pelo mercado. Ele avança na análise ao dizer que há repertórios e repertórios, no sentido que não há situação em que funcione apenas um tipo de repertório nos sistemas sóciossemióticos, mas uns mais dominantes que excluem outros com menos força. Esta disputa decorre da ação de grupos ou indivíduos interessados no controle de repertórios, acontecendo em menor ou maior escala dependendo do momento de desenvolvimento dos processos culturais das sociedades.

No caso específico do grande volume da produção de pinturas na Holanda, encontra-se um estado econômico em crescimento que permitia a absorção do mercado a escalas muito variadas de produção. Para Price:

“O número de pinturas produzidas na República durante a Idade de Ouro não só foi muito grande, mas também muito variado em estilo e qualidade. Em um extremo, estava uma massa de pinturas baratas de qualidade pobre ou indiferente, incluindo cópias de originais melhores e mais caros; do outro, um número muito menor de obras agora reconhecidas como uma das maiores realizações da arte ocidental; e no meio havia um número notavelmente grande de pinturas altamente competentes em uma ampla gama de “assuntos e em uma variedade de estilos. A maior parte dessa produção, especialmente na extremidade mais barata da escala, foi perdida, pintada ou jogada fora; outras pinturas foram vítimas de mudanças de gosto e relegadas à obscuridade da história da arte (PRICE, 2011, p. 220-221).

Em uma escala tão ampla mediada pela oferta de um abundante mercado de arte havia espaço, ainda que restrito, para encomendas privadas de ricos colecionadores com educação humanista que preferiam pinturas de iconografia complexa para demonstrar propósito moral elevado. Também a burguesia acessava as obras por meio do comissionamento, oportunidades em que os artistas podiam cobrar preços mais elevados almejando melhor posição social. Como mencionado anteriormente, outras formas de intermediação criaram novas instâncias no sistema da arte favorecidas pelo contexto econômico próspero promovido pelo aumento do comércio marítimo.

O economista e historiador de arte John Michael Montias, em seu livro *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, (2002) desenvolveu uma pesquisa em que buscou sistematizar os dados encontrados nos livros de notas preservados da *Orphan Chamber*, a casa de leilões holandesa, entre 1597 a 1638, modalidade que ganha força naquele período e que vigora até hoje com excepcional influência no mercado, no colecionismo e no sistema da arte. A investigação mostra o alcance do colecionismo privado de arte apenas pelas vendas de pinturas, gravuras e desenhos em leilões ao longo do “século de ouro”, até sua retração nos meados do século seguinte, quando a Holanda deixa de ser hegemônica nas altas finanças.

Ao contrário da primeira metade do século XVII, quando o mercado de arte expandiu mais rapidamente que o resto da economia no norte holandês, no final do mesmo período a Idade do Ouro inicia seu declínio. Entre alguns fatores que podem ser apontados: a superprodução carregando o mercado com mais oferta do que demanda; a estagnação econômica face à guerra contra França em 1672; o aumento da desigualdade e a concentração de renda alterou o gosto dos colecionadores, que passaram a ter mais interesse nos grandes mestres do que na produção contemporânea, situação recorrente em momentos de crise econômica.

O que chega no contemporâneo da arte produzida no século de ouro holandês, exibido nos principais museus do mundo, é apenas um percentual do qual o número total jamais passará de uma projeção hipotética. As obras de valores baixos e de má qualidade foram perdidas, abrindo uma lacuna nas possíveis leituras de mundo que os pintores tinham para atender aos critérios de consumo daquele período. Como legado, o século de ouro deixou a expansão do mercado de arte, produzindo um excesso de obras que paradoxalmente criou uma escassez de conteúdo na historiografia da arte e no colecionismo de arte. Por outro lado, a literatura consultada abre espaço para supor que o século de ouro holandês criou condições históricas para a inscrição definitiva da prática do colecionismo na classe econômica de menor poder aquisitivo, um tema recorrente nos ciclos seguintes e que chega na realidade brasileira conforme a presente pesquisa detectou.

No final do século de ouro começam a ficar aparentes os problemas na economia holandesa, diminuindo a abundância na circulação com a queda na

demanda pelas pinturas. Contribui a alteração do gosto doméstico influenciado pelo mercado que populariza o papel de parede e os ladrilhos decorativos de cerâmica em detrimento das pinturas, motivo pelo qual foi ampliado o processo de internacionalização da arte holandesa. Por decorrência, o sistema da arte e as práticas colecionistas na Inglaterra, especificamente em Londres, passaram por um revés que será visto a seguir.

2.2.3 Decisões Racionais no Desenvolvimento do Sistema Londrino

O terceiro ciclo de acumulação de Arrighi apresenta um deslocamento do domínio das altas finanças de Amsterdam para Londres. A importância do ciclo inglês para o capitalismo está nos acontecimentos da segunda metade do século XVIII, protagonizado pelas duas Revoluções Industriais, mecânica e elétrica, de onde saíram as fontes de recursos transferidos para área financeira em meio às primeiras ideias liberais formuladas nas concepções de Adam Smith, dentre as quais o livre-comércio aberto pela autorregulação do mercado. No período surgiu a noção de um sistema mundial atribuído de imperialismo de livre-comércio ou capitalismo concorrencial, com base numa dinâmica unilateral.

A produção industrial de bens de capital foi vigorosamente impulsionada pela estratégia de endividamento do estado via empréstimos e investimento em gastos públicos, com controle inflacionário por indução, ocasionando uma margem de crédito elevada que beneficiou o aumento do comércio e da produção de bens de consumo. Somados, tais fatores transformaram o regime de governo dirigido para a acumulação derivada da indústria de bens de capital em um poderoso aparelho de expansão capitalista que reforçou fortunas antigas e criou novas.

Nos meados do século XIX, conforme diz Arrighi:

“os bens de capital britânicos encontraram uma demanda imediata entre as organizações governamentais e empresariais do mundo inteiro. E essas organizações, por sua vez, aumentaram sua produção de insumos primários para venda na Grã-Bretanha, a fim de obter recursos necessários para pagar pelos bens de capital ou amortizar as dívidas contraídas

quando de sua aquisição” (ARRIGHI, 1996, p. 165 apud. MATHIAS, 298, 315, 326-8).

A lógica de expansão do capital monetário convertido em mercadorias, as *commodities*, aumentou as transações comerciais e se constituiu no pilar da globalização que ganha novos contornos na versão neoliberal do ciclo americano. Esta lógica influenciou no pensamento e na forma de atuação de agentes do sistema da arte londrino, o que pode ser visto no seminal livro *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*, de Thomas M. Bayer e John R. Page (2015). Os autores realizaram uma pesquisa interdisciplinar que traz questões para compreender as relações entre a história da arte, econômica de mercado e a comoditização da arte, revelando como foram trazidas para o interior do sistema da arte estratégias similares da governabilidade estatal para alavancar o desenvolvimento da produção e do entendimento da arte, até então relegada a um reduzido círculo aristocrático. Eles tentam dissipar o preconceito da comoditização como elemento prejudicial ao mérito estético e à qualidade das obras de arte, oferecendo uma análise que coloca artistas, intermediários e colecionadores reunidos voluntariamente para cumprir com o objetivo de trocar direitos de propriedade com visão de investimento no objeto artístico.

A investigação tem por base uma listagem com 42.117 vendas de pinturas entre 1709 a 1903, documentos de leilões da Christie's e outras fontes primárias e secundárias, arcabouço que leva em conta o exame de valores de venda e revenda, análise de atitudes e comportamentos dos artistas no campo econômico, a precificação e valoração das obras de arte e suas relações com os méritos estéticos e culturais. Os historiadores mostram como o sistema da arte inglês foi capaz de crescer aproveitando o momento de declínio do mercado holandês no final do século XVII.

Em Londres, as ações do mercado de arte foram beneficiadas por um sistema confiável de letras de câmbio internacionais ao longo da primeira metade do século XIX, instrumento que subsidiou a tomada de uma posição orquestrada pelos agentes locais. Artistas, comerciantes e colecionadores se reuniram voluntariamente e passaram a tomar decisões governadas com base

em “escolhas racionais” segundo os autores, que os beneficiavam e influenciavam na produção, distribuição, troca e consumo de arte.

As escolhas racionais surgiram por decorrência do pouco investimento nos artistas ingleses, situação sustentada pelas frequentes visitas ou mesmo imigração de uma centena de pintores holandeses com melhor formação, sobretudo na segunda metade do século XVII, o que contribuiu para bloquear a emergência de uma produção artística local. Reforça ainda o fato de que o mercado de arte londrino foi tomado pelos negociantes holandeses em função das vantagens obtidas com políticas de Estado, favorecendo a importação de pinturas²⁰ e a introdução dos leilões, um instrumento de vendas em que as elites inglesas podiam ostentar publicamente as somas investidas na formação de suas coleções. É possível afirmar, a partir desta constatação, que o próprio colecionismo privado neste período tinha, igualmente, perfil internacionalizado.

Até a ascensão dos Stuarts existia uma noção de arte ou sensibilidade estética²¹ muito direcionadas, já que os pintores eram empregados e trabalhavam por comissionamento de pinturas que serviam como propaganda. Tal expediente foi utilizado nos reinados de Henrique VIII (1509-1547) e da rainha Elisabeth I (1558-1603), que inclusive mandou produzir uma quantidade expressiva de sua imagem em cópias baratas espalhadas por toda a Europa, para citar um exemplo de como as artes visuais eram utilizadas em benefício da propaganda do Estado.

Com seu sucessor, James I, rei da Inglaterra e Irlanda entre 1603 a 1625, o cenário mudou, ainda que não o suficiente para o desenvolvimento de uma produção local. Sua esposa, a católica Anne da Dinamarca (1574-1619), foi uma grande colecionadora e conhecedora de arte ao ponto de ser acusada por Lord Salisbury de “não amar ninguém, mas as imagens mortas de uma galeria insignificante” e sofreu censura do arcebispo calvinista George Abbot, que a criticou por desejar ver apenas as suas pinturas na noite de sua morte”²².

²⁰ A Lei da Navegação, 1660, e o Tratado de Westminster, que selou a paz com a Holanda em 1674, foram os instrumentos que os negociantes holandeses utilizaram para importar as pinturas e expandir o mercado de arte.

²¹ Para um estudo mais aprofundado sobre colecionismo de arte na corte inglesa do século XVI e XVII, ver CHANEY, Edward. *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*. London: Paul Mellon Centre, 2004.

²² Disponível em http://kingsandcollectors.blogspot.com/2014/09/week-1-charles-i-whitehall-group_19.html. Acesso em 13 de maio de 2016. Este material foi acessado para elaboração do curso História do Colecionismo, oferecido pela Associação dos Amigos do MARGS, entre 11 de

A partir de Thomas Howard (1585-1646), o conde de Arundel, o colecionismo na corte inglesa tomou um sentido mais aprofundado, envolvendo apreciação e estudo estético. No entorno de Howard é criado o *Whitehall Group*, termo cunhado por Oliver Millar²³ em 1958 para designar um grupo de colecionadores, apreciadores e intermediários, como comerciantes e *art advisors*, que estimularam o mercado e o colecionismo de arte na Inglaterra do século XVII. Howard foi pintado por Van Dyck, Rubens, Thomas Murray, e acumulou uma coleção de aproximadamente 800 pinturas e muitos desenhos de artistas renascentistas como Holbein, Leonardo e Parmigianino.

A constituição de um sistema capaz de estimular a produção, circulação e consumo de obras de arte no século XVIII e XIX, foi fortalecido pela instituição de processos de legitimação intelectualizada da arte com base em formulações estéticas, filosóficas e da esfera econômica. Bayer e Page fizeram um mapeamento do pensamento inglês do século XVII ao XIX, iniciando por uma das primeiras obras, *De Pictura Veterum as a Painting of the Ancients*, escrita por Franciscus Junius, the Younger's (1591–1677), de 1638, elevando o estudo da arte com base em uma erudição humanística.

A obra representa na Grã-Bretanha um avanço à forma de escrita da história da arte inaugurada por Vasari no *Livro dos Artistas*, pois foi elaborada em uma narrativa que incluiu uma discussão filosófica sobre a arte. Junius era bibliotecário e curador da coleção de Thomas Howard, amigo de Rubens e um dos mais eruditos integrantes do *Whitehall Group*. O autor defendia o reconhecimento da pintura como uma arte liberal que deveria vir da mente e não das mãos e dos olhos, sugerindo que seu estudo era pré-requisito para uma educação cavalheiresca, posição que obteve sucesso entre os filósofos empiristas.

Depois da obra de Junius, uma boa parte das publicações entre os séculos XVIII e XIX reforçaram o debate sobre os critérios estéticos, incluindo análises econômicas que posicionam a arte em um ambiente moderno de uma sociedade liberal. Outra defesa que merece destaque é a do pintor Jonathan

maio a 13 de julho de 2016, nas dependências do Museu, conforme: <http://www.margs.rs.gov.br/events/curso-a-historia-do-colecionismo/>.

²³ Em 1958, Oliver publica Rubens: the Whitehall Ceiling, quando usa o termo *group*. Em 1971, no livro *Dutch Pictures from the Royal Collection*, ele altera para *Whitehall Circle*. Disponível em http://kingsandcollectors.blogspot.com/2014/09/week-1-charles-i-whitehall-group_19.html. Acesso em 13 de maio de 2016.

Richardson (1664–1745), que avançava nos debates sobre as virtudes cívicas da arte na sociedade inglesa, argumento que influenciou uma linhagem de pensadores. Para tutelar sua produção e o lucro do trabalho como pintor, ele um famoso retratista da época, usava como argumento que o colecionismo era uma demonstração de patriotismo, prestígio social e potencial de dividendos. As premissas de Richardson serviram de pavimentação teórica para um segmento da classe média, envolvida com ganhos no comércio, investisse em arte a partir de valores cívicos e humanísticos já defendidos pela aristocracia inglesa.

Além das defesas de Richardson, muitas outras são descritas pelos autores no caminho da formação de um mercado interno que absorvesse a produção local, fator que motivou o desenvolvimento de estratégias para as quais a comoditização da arte mostrou-se um caminho. Articulado pelos agentes envolvidos, inclusive com a contribuição da crítica de arte que ajudou na popularização de terminadas produções, foi desenvolvida uma abordagem comercial à arte com a criação de formas de pensar e vender, que passaram a definir as ações de artistas e negociantes.

O esforço culminou no sucesso dos artistas vitorianos nos meados do século XIX, para os quais os autores atribuíram a “idade do ouro” ao mercado inglês. Fica evidenciado, ainda, que a ambição dos pintores nativos em aproveitar as oportunidades oferecidas por uma base de consumidores em expansão é central para o desenvolvimento estrutural e institucional do meio artístico britânico e de um colecionismo com obras de artistas locais.

A criação da Academia Real Inglesa ou *Royal Academy School of Arts*, que completou 250 anos em 2018, foi um exemplo que mostra o interesse não só dos artistas nativos, mas de artistas estrangeiros residentes em Londres. Certamente o desejo em ampliar as vendas de sua produção em um momento de ascensão econômica do país pode ter motivado a adesão na petição que está por trás do surgimento da Academia. O documento foi assinado por artistas e arquitetos e entregue ao rei George III por William Chambers, ele próprio o arquiteto que ganharia o comissionamento para construção da sede própria em 1775.

A composição da lista era representada além de ingleses, artistas da Itália, França, Estados Unidos e figurava a suíça Angelica Kauffmann²⁴, que junto com a inglesa Mary Moser foram as únicas artistas mulheres a integrarem a Instituição até o início do século XX. Inaugurada em 1795, a Academia teria sua sede com arquitetura especialmente projetada para seus objetivos e descrita pelo crítico literário Joseph Baretti como “a melhor galeria para exposição de quadros até então construída”²⁵.

A Economia como disciplina científica do campo social ganha força e influência na discussão sobre a precificação a partir dos custos dos insumos das obras, subvertendo a lógica de criada por Roger de Piles²⁶, segundo a qual os indicadores de preço seriam baseados em atributos estéticos da obra (MOUREAU, 2017). Joshua Reynolds (1723-92), que presidiu a Academia Royal, operou mudanças em direção ao debate da estética pura e do conhecimento intelectual sobre qualidades didáticas, o que resultou na inserção definitiva do aspecto intangível das obras de arte e nos valores a elas atribuídos.

O debate da arte ao longo do período do ciclo inglês foi impulsionado pela criação de plataformas intelectuais capazes de dar às artistas e aos artistas uma posição social igual aos demais profissionais. Além disso, artistas britânicos perceberam as oportunidades oferecidas pela expansão da base de consumo, participando ativamente da construção de um pensamento que estimulasse o crescimento da formação de coleções da produção local.

O período em que o ciclo inglês se desenvolveu é importante para a pesquisa não só pelo que representa ao colecionismo privado, mas justamente o significado que marca o seu oposto: a disposição pública das coleções. É no momento em que Londres articulava uma estrutura comercial para sua produção visual que os museus de arte são abertos, incorporando a noção de acesso universal e democrático aos acervos até então de convívio íntimo e particular de poucos. Tal processo logo se disseminou na Europa beneficiada

²⁴ Para mais conteúdo sobre a artista, ver ROWORTH, Wendy Wassyng. *Angelica Kauffman, a continental artist in Georgian England*. Brighton: Reaktion Books, 1992.

²⁵ Disponível em <https://www.royalacademy.org.uk/page/a-brief-history-of-the-ra>. Acesso em 20 de outubro de 2020. Para mais informações sobre a Academia, ver HODGSON, J. E., EATON, Fred A. *The Royal Academy and its Members*, London: John Murray, 1905.

²⁶ O texto de participação de Nathalie Moureau no Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil, discute duas metodologias de precificação e pode ser acessado no site da publicação: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/issue/view/1509>

economicamente pelo crescimento das forças produtivas industriais, ajudando no financiamento de uma concepção ideológica capaz de transmitir significados de um estado nacionalista. É no contexto de reconfiguração dos aparelhos do estado que os museus de arte são inseridos, agora como elementos políticos de construção das narrativas dos projetos de nação. A doação recebe novas camadas de sentidos e se legitima definitivamente como um hábito dentro do exercício do colecionismo, derivando mais a frente nos processos de institucionalização das coleções privadas, como chega atualmente no Brasil, tema a ser tratado no quarto capítulo.

É no transcurso de tal lógica que se forma uma das maiores fortunas no mundo acumuladas no sistema financeiro até o momento, a da família Rothschild, que obteve certa independência em relação ao governo pela via de um “intercâmbio político, (...), a proteção e o tratamento preferencial recebidos do governo britânico pela rede financeira controlada pelos Rothschild tinha como contrapartida a incorporação dessa rede no aparelho de poder mediante o qual a Grã-Bretanha dominava o mundo” (op. Cit., p. 171). Arrighi estabelece uma comparação ao dizer que “os Rothschild foram, para a rede germano-judaica do fim do século XIX centrada em Londres, o que os *nobili vecchi* tinham sido para a rede genovesa do fim do século XVI. Os dois grupos foram ‘governantes’, não da ‘máquina imperialista’, mas das finanças da máquina imperialista” (op. Cit., p. 172).

Em 2016 foi lançado o livro *Les Rothschild: une dynastie de mécènes en France, 1873-2016*, organizado por Pauline Prévost-Marcilhacy, dividido em seções representativas de seus componentes que estiveram ou ainda estão envolvidos com o patronato. O livro “analisa as 20.000 obras de arte doadas a mais de 200 instituições públicas francesas por diferentes membros da família Rothschild, entre 1873 e 2006”²⁷. Além disso, mostra as formas utilizadas para as doações, das quais chamou atenção as que foram realizadas em pagamento de impostos, além de heranças, aquisições, entre outras. O British Museum recebeu uma expressiva doação exposta na sala especial, *The*

²⁷ THORTON, Dora. *Banking a Benevolence: on the Rothschild Family. The Art Newspaper*, 2017. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/review/banking-and-benevolence-on-the-rothschild-family>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

*Waddesdon Bequest: A Rothschild Renaissance*²⁸, coleção formada pelo Barão Ferdinando Rothschild e reorganizada em 2015, sob curadoria de Dora Thornton. Em 2010, a Família ampliou o número de museus de coleções privadas ao inaugurar a Fundação Rothschild²⁹, em Waddesdon, Inglaterra, que além de exibir parte do acervo particular, oferece uma série de projetos educativos, restauração e conservação de obras de arte.

O ciclo inglês de acumulação de capital não implica a falência e extermínio do ciclo anterior, o holandês, assim como nos anteriores. Houve uma coexistência de ciclos em que se deu o predomínio de uma sucessiva mudança de supremacia, que no século XIX colocou a Inglaterra na liderança pela via do crescimento unilateral do comércio extra europeu e na financeirização do capital, face às estratégias de atividades bancárias, dentre as quais a corretagem, desconto de duplicatas, negociação e concessão de empréstimos a jovens nações que se independizavam das metrópoles europeias, como as da América Latina na qual o Brasil se inseriu. O sucesso do imperialismo britânico foi motivado por um período de paz em que não houve investimentos em guerras, motivo pelo qual sua soberania sucumbe na fase entre as guerras mundiais da primeira metade do século XX, agravada pelo colapso do padrão de ouro em relação à libra esterlina. Estes são alguns dos fatores que colocam os Estados Unidos na supremacia da acumulação de capital pela qual passa o mundo contemporâneo, liderando nas altas finanças, no comércio de arte e no número de coleções de arte contemporânea institucionalizadas.

2.2.4 A Hegemonia Neoliberal Estadunidense

Na base da economia industrial encontra-se o deslocamento do comando das altas finanças de Londres para Nova Iorque, sobretudo tendo a Casa Morgan, o Federal Banking e Wall Street como braços financeiros da articulação deste processo nas primeiras décadas do século XX. O quarto ciclo

²⁸ Disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/pdf/212%20A%20Rothschild%20Renaissance%20for%20web.pdf>
f. Acesso em 22 de agosto de 2018.

²⁹ Disponível em: <https://rothschildfoundation.org.uk/>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

desenvolveu o modelo de gestão de eficiência e eficácia no transcurso da década de 1930 e consagrado no pós-II Guerra Mundial, período em que os norte-americanos obtiveram sucesso econômico sob o signo da nova era marcada pelo *management* como *ethos* da gestão pública e privada. Arrighi aponta a verticalização do comando empresarial como um dos vetores da emergência econômica dos Estados Unidos, sobretudo depois da Crise de 1929. Conforme Arrighi:

“no fim da Segunda Guerra Mundial, já estavam estabelecidos os principais contornos desse novo sistema monetário mundial: em Bretton Woods³⁰ foram estabelecidas as bases do novo sistema monetário mundial; em Hiroshima e Nagasaki, novos meios de violência haviam demonstrado quais seriam os alicerces militares da nova ordem; em San Francisco³¹, novas normas e regras da gestão do Estado e da guerra tinham sido explicitadas na Carta das Nações Unidas”. (op, Cit., p. 283)

A nova ordem teve por base o desenvolvimento, ao longo das décadas de 1940 e 1960, do *Welfare State*, o Estado de Bem-Estar Social apresentou seu ápice ao instituir um cenário de crescimento econômico industrial e a implementação das políticas sociais com uma aliança entre os diferentes setores da sociedade: governos, empresários, classe média e trabalhadores. Os anos dourados chegaram a ser vistos como uma nova Revolução Industrial, por conta do aumento da produção mundial. Toda essa expansão ocasionou uma nova reurbanização, crescimento populacional, aumento significativo do consumo e, por consequência, índices alarmantes de poluição, bem como abriu um abismo de desigualdades sociais que tem aumentado cada vez mais.

É exatamente no ano de uma das piores crises da história estadunidense que surgiu a primeira experiência de musealização da arte

³⁰ O acordo de Bretton Woods foi uma reunião com 730 delegados de 44 países, incluindo o Brasil, para formular “a criação de regras e instituições formais de ordenação de um sistema monetário internacional capaz de superar as enormes limitações que os sistemas então conhecidos, o padrão-ouro e o sistema das desvalorizações cambiais competitivas, haviam imposto não apenas ao comércio internacional, mas também à própria operação das economias domésticas”. Momento em que foi criado o Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial, este acordo durou até 1971, quando os Estados Unidos romperam unilateralmente sua participação no bloco. (CARVALHO, s/d, p. 1). Disponível em http://www.ie.ufrj.br/moeda/pdfs/bretton_woods_aos_60_anos.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2018.

³¹ Trata-se da carta que instituiu a Organização das Nações Unidas, em 1945, encabeçada e assinada pelos países vitoriosos da II Guerra Mundial. Disponível em https://nacoesunidas.org/docs/carta_da_onu.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2018.

moderna, quando o Museu de Arte Moderna foi inaugurado em Nova Iorque em 1929. A abertura do MoMA revela o desenvolvimento do sistema da arte nos Estados Unidos, que apresenta crescimento sistemático a partir da virada do século XIX para o XX, obtendo resultado na ampliação do mercado e do colecionismo de arte.

Vale salientar que nas entrevistas para a pesquisa, Ricardo Britto, colecionador com foco em fotografia, comenta sobre seu apreço pelo trabalho de Alfred Stieglitz, artista que teve formação na Europa e lá tornou-se fotógrafo. Na volta aos Estados Unidos, abriu a primeira galeria a importar os modernistas da época e a vender fotografia no País. Além disso, Britto conta que Stieglitz esteve envolvido na organização do *Armory Show* e do *Camera Work*, dois dos mais importantes eventos das artes visuais naquele país.

Em meio ao ambiente de crise do final da década de 1970, ressurgiu um modelo que havia tido tentativas de implantação na década de 1930, depois da Crise de 1929, como uma terceira via entre o liberalismo clássico e a economia planejada – dois modelos que apresentavam desgaste como instrumentos de política econômica. O neoliberalismo, a terceira via dos anos 1930, entra em declínio devido ao sucesso do Estado de Bem-Estar Social no período posterior à II Guerra Mundial, mas que ressurgiu ainda ao longo da década de 1970 em função das crises econômicas desencadeadas pela queda no preço do petróleo.

O modelo passou por uma radicalização no teste de fogo protagonizado pelo governo ditatorial de Augusto Pinochet, no Chile, orquestrado pelo grupo dos Chicago Boys e a CIA, experiência que ofereceu condições a Ronald Regan e Margaret Thatcher postularem o neoliberalismo como programa político, sendo adotado rapidamente no Ocidente e, mais tarde, alguns de seus princípios chegaram em países de matriz comunista, como a China. Modelo que prega a cartilha de privatizações, austeridade fiscal, desregulamentação, corte de despesas governamentais, precarização das condições de trabalho, achatamento dos direitos trabalhistas, o fortalecimento do capitalismo espetaculoso e estetizante configura-se na evolução da orientação macropolítica que colocou Londres no centro da acumulação do capital no século XIX.

Este sistema tem como epicentro de alteração os acontecimentos que marcaram o sucesso do ciclo norte-americano entre 1940 e 1960 que, segundo Arrighi, é o momento em que se desenvolve a fase de expansão material e o alcance da conversão do capital excedente em mercadorias. Paralelamente, será justamente a lucratividade geradora de expansão financeira via comércio que provocou a “retirada maciça do capital monetário do comércio e da produção” quando, em 1968 e 1973 ocorreram “os depósitos no chamado mercado de eurodólares ou de eurodivisas passaram por uma alta repentina, seguida por vinte anos de crescimento explosivo” (op. Cit., p. 308).

É este crescimento de investimento da liquidez convertida em depósitos sem controle de taxa cambial pelos governos que provocou a expansão do capital mantido em mercados monetários *offshore*, tanto que “em 1979 o comércio de divisas atingiu a cifra de US\$17,5 trilhões, ou mais de onze vezes o valor total do comércio mundial (US\$1,5 trilhão); cinco anos depois, o comércio de divisas dera um salto para US\$ 35 trilhões” (op. Cit., p. 309).

As fases do capitalismo hegemônico trazidas nos períodos propostos por Arrighi perfazem alguns dos principais estágios definidores do desenvolvimento do sistema da arte, visto que o campo da arte se estrutura inserido como um dos elementos das estruturas de poder. Os grandes ciclos econômicos foram determinantes para a expansão do sistema, criando as condições que favoreceram a adoção do modelo instalado no Brasil. Neste sentido, pode-se dizer que embora as engrenagens descritas não tenham paralelo no país, elas são determinantes para entender o desenvolvimento histórico do sistema e do colecionismo de arte no Brasil.

2.3 COLECIONISMO, SISTEMA E A IMAGEM DISTORCIDA

Em 2019, a *Top 200 Collectors List* da ArtNews³² completou 30 anos consagrando-se como uma das principais plataformas de visibilidade de um estrato social bastante restrito, formado por uma relação de personalidades

³² DURÓN, Maximiliano. *The ARTnews Top 200 Collectors at 30 and Beyond*. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/market/top-200-collectors-list-introduction-2019-1202671592/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

envolvidas num tipo de colecionismo igualmente restrito. O poder do grupo não se delimita ao exercício de um colecionismo *mainstream*, já que da lista pode-se derivar para atuações de toda ordem, algumas inclusive pouco republicanas. Andrea Fraser aponta a ligação de integrantes da lista da ArtNews com crimes de evasão fiscal e tráfico de influência no seu texto *L'1%, c'est moi*, que também foi título de sua exposição no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona³³ e teve a primeira versão rejeitada pela ArtForum, em 2011, por apresentar a vinculação de membros do conselho do MoMA com a crise dos *subprimes* de 2008, entre outros escândalos que afetam a imagem do colecionismo e do campo da arte.

Bernardo Paz, dono de Inhotim, não consta no texto de Fraser mesmo tendo sido configurado na lista dos “Top 200” entre 2002 a 2012 (Adriana Varejão apareceu na lista com seu nome associado ao colecionador em 2007 e 2008). A partir de 2013, Paz não aparece mais no ranking e é justamente o período da denúncia apresentada pelo Ministério Público brasileiro contra a empresa Horizontes, administradora das doações a Inhotim, que teria encoberto repasses de aproximadamente 95 milhões de dólares a outros negócios em seu nome e evasão fiscal. Condenado a mais de nove anos de prisão em primeira instância em 2017, Paz foi absolvido por unanimidade no julgamento em segunda instância³⁴ em fevereiro de 2020. Ainda assim, sua imagem sofreu danos ao ponto de a instituição passar uma reformulação, conforme será visto no quarto capítulo.

O tema dos ilícitos e o mundo da arte centralizou o livro do *Dark Side of the Boom: the excess of the art market in the 21st Century*, 2017, publicação de Georgina Adams, reconhecida jornalista especializada em mercado de arte, que deu visibilidade a um elenco de escândalos, entre os quais a fraude que inflacionou preços de 38 obras de arte e ocultou valores das transações que geraram lucros embolsados por Yves Bouvier, levando-o à prisão nas ações judiciais impetradas pelo bilionário russo Dmitry Ryboloviev. Uma das transações envolve o quadro *Salvator Mundi*, de Leonardo Da Vinci, em uma operação de venda que acabou juntando as duas mais importantes casas de

³³ Disponível em: <https://www.macba.cat/em/exhibitions-activities/exhibitions/andrea-fraser-l1-cest-moi>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

³⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/tanto-fazia-viver-ou-morrer-diz-bernardo-paz-inocentado-de-lavagem-dinheiro.shtml>. Acesso em 21 de fevereiro de 2020.

leilões, Christie's e Sotheby's, sendo a última cobrada por Ryboloviev para entrega da documentação à justiça suíça como prova a favor de si no caso.

Considerado o Freeport King, Bouvier tem sedes de sua empresa em Singapura e Luxemburgo, inaugurada em 2014 com a presença do Grand Duque, dos ministros das finanças e da cultura, e do Primeiro Ministro, Etienne Shneider, que afirmou na disputada cerimônia de abertura que o "Freeport contribuirá significativamente para a diversificação da economia de Luxemburgo, enriquecendo e complementando tanto sua logística quanto seu centro financeiro" (ADAM, 2017, p. 18). Isto mostra um dos tantos casos em que o Estado assume um discurso político de forma assertiva em benefício dos negócios envolvendo altas movimentações financeiras no campo das artes visuais.

Sob quais perspectivas pode-se pensar o preço elevado das obras e sua relação com um grupo restrito de colecionadores e o que isto impacta no sistema e no colecionismo? Fraser mostrou em seu texto algumas pesquisas realizadas em universidades estadunidenses para defender a ideia de que as cotações no mercado de arte crescem na medida em que avança a disparidade entre classes sociais, o que a leva considerar este mercado como índice de análise das questões de hegemonia econômica e da desigualdade social. Na dinâmica que faz elevar o valor de obras está o reflexo direto da ordem macroeconômica neoliberal vigente, cujos resultados são vistos no aprofundamento abismal entre as realidades socioeconômicas.

Há um segmento dentro do colecionismo e do sistema ligados à concentração de grandes fortunas, envolvido com a chamada "riqueza substantiva", que é aquela que confere amplo exercício de poder nas dimensões econômica, política e social (CATTANI, 2017). A modalidade de riqueza que distingue os ricos dos mais ricos ainda avançou em novos patamares de acumulação, nas últimas décadas, em benefício do poder daqueles cujos interesses esse regime expressa: os banqueiros, industriais, latifundiários, donos dos órgãos de imprensa e políticos, em geral conservadores, e demais pessoas que estão situadas na camada social mais elevada da hierarquia que o dinheiro constrói. As ações desse grupo ganham ampla repercussão na mídia e influenciam o senso comum, padronizando e generalizando noções que na realidade são díspares, influenciando nos

processos de legitimação das narrativas da história do colecionismo, arte e do seu próprio sistema.

Por outro lado, são justamente os grandes colecionadores que impactam no valor econômico das obras, tema discutido no 2º. SIRSA por Moureau ao afirmar que o “impressionante aumento de lances recorde alcançados nos leilões caminha junto com o crescimento do número de bilionários” (MOUREAU, 2019, p. 86). A autora aponta o importante crescimento do número de milionários no mundo, que passaram dos 12,9 milhões em 2000 para 42,2 milhões em 2018, assim como o número de bilionários, que de 137 em 1987 saltou para 2208 em 2018. Ela atribui o aumento de preços também ao crescimento de museus privados e mostra um estudo da Artprice de 2017, afirmando ter sido criado mais museus nos primeiros 14 anos do século XXI, aproximadamente 700 por ano, do que o total de museus abertos ao longo dos séculos XIX e XX. Somente na China, quase um terço dos 4826 museus pertencem à iniciativa privada, quando eram 328 em 2009.

Acompanhando o crescimento do número de milionários, bilionários e de museus privados ligados a colecionadoras e colecionadores, o valor das obras de arte comercializadas a partir de 100 milhões de dólares também teve um aumento surpreendente após 2004, segundo as listas³⁵ encontradas na *Internet*. Conforme Durón (op. Cit, 2019), passaram 14 anos sem que o recorde da obra de Vincent van Gogh, *Portrait of Dr. Gachet*, fosse batido.

O mercado que movimenta os mais altos valores de obras está organizado em *Old Masters*, Século XIX, Arte Moderna, Pós-Guerra e Arte Contemporânea³⁶, e nele estão concentradas as 31 obras mais caras vendidas nos últimos 16 anos com preço de venda trazidas aqui sem reajustes da inflação. Delas, cinco ultrapassaram os 200 milhões de dólares: *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci, 450,3 milhões; *Interchange* de Willem de Kooning, 300 milhões; *The card players* de Paul Cézanne, 250 milhões; *Nefea faa ipoipo* de Paul Gauguin, 210 milhões; e, *Number 17A* de Jackson Pollock.

³⁵ Disponível em https://www.askart.com/top/Top_Auction_Prices, <https://www.businessinsider.com/most-expensive-paintings-ever-sold-including-157-million-nude-modigliani-2018-5#13-gustav-klimts-adele-bloch-bauer-ii-150-million-4>, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_paintings, <https://www.infoplease.com/top-10-most-expensive-paintings-ever-sold>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

³⁶ Conforme a Artprice Report 2019. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/global-art-market-in-h1-2019-by-artprice-com/artprice-global-art-market-report-1st-semester-2019>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

Além do que elas significam pelas suas qualidades estéticas e importância para a história da arte, há o aspecto do destino para o qual as obras foram encaminhadas e o que o fato pode proporcionar como reflexão da representação do poder hegemônico dentro de um sistema mundial, afetando noções sobre precificação, valoração e o próprio conceito de sistema e colecionismo.

As esculturas também alcançaram patamares exorbitantes no último decênio. Das três obras de Alberto Giacometti adquiridas pelo colecionismo privado está *L'Homme qui marche*, obra que estampa a cédula de 100 francos suíços, adquirida pela brasileira Lily Safra³⁷ por 104 milhões de dólares. O fenômeno chegou nas obras de artistas vivos e deu a Jeff Koons o recorde por *Rabbits*, vendida por 91 milhões de dólares em 2019. Na noite de abertura da SP-Arte de 2016, uma obra de Beatriz Milhazes teria chegado a 16 milhões, o valor mais alto pago por uma obra no Brasil até aquele momento, se o comprador³⁸ não tivesse desistido da operação face à repercussão da venda³⁹. Nas entrevistas aparece a questão dos valores elevados das obras, causando um efeito cascata que chega inclusive nas obras de artistas que estão em início de carreira.

Por trás das aquisições de obras com preços estratosféricos por um círculo restrito de colecionadoras e colecionadores estão os *dealers*, um grupo mais ínfimo ainda de agentes que ganharam notoriedade nas últimas décadas. No livro *Boom: Mad Money, Mega Dealers, and the Rise of Contemporary Art*, (2019) Michael Shnayerson, ex-editor colaborador da Revista Vanity Fair, são discutidos os processos pelos quais se dão as negociações das obras de arte das primeiras décadas do século XX ao XXI.

O autor analisa como o preço passou a ser atributo de validação tão ou mais importante que o próprio valor cultural das obras. O caso da obra mencionada anteriormente, *Salvator Mundi*, atribuída a Leonardo da Vinci

³⁷ Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/o-distorcido-e-estranho-mundo-de-alberto-giacometti-8656745.html>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

³⁸ A obra seria comprada por Marcel Telles, sócio de Jorge Paulo Lemann e Beto Sicupira na Ambev. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/socio-da-ambev-compra-obra-de-beatriz-milhazes-por-16-milhoes-19034299>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

³⁹ Disponível em <https://www.select.art.br/crise-que-crise/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2020.

tornou-se exemplo emblemático e levou o crítico de arte Jerry Saltz⁴⁰ a fazer uma piada de que a obra do século XVI estava à venda na seção de arte moderna e contemporânea por ter 90% pintada nos últimos 50 anos. A obra teria sido comprada por um príncipe árabe para ser o destaque da filial do Louvre em Abu Dhabi. Até o momento, não há notícias de localização da obra.

Ainda sobre o livro de Shnayerson, o desenvolvimento do mercado de arte é analisado a partir da atuação de *dealers*, entre os quais David Zwirner, Iwan e Manuela Wirth, Marc Glimcher e o destaque para o galerista Larry Gagosian em função de sua interferência na definição dos critérios do que é considerado arte contemporânea e na decisão para qual museu ou coleção, e por qual preço, tem o destino de determinadas obras. Com galerias espalhadas pela América, Europa e Ásia, Gagosian é tido como o principal agente do *boom* da alteração da noção de valores da arte contemporânea, segundo a qual o conhecimento gerado pela produção artística é sobreposto pelo aspecto comercial e pelas relações mercadológicas dela decorrentes. Nas entrevistas concedidas para o livro aparece uma de Allan Schwartzman, diretor artístico e curador de Inhotim, que é citado ao dizer de Gagosian que "ninguém teve a capacidade de prever preços de três a cinco vezes o valor das obras" (201, p. 279).

Um dos gurus mais seguidos pelos defensores do neoliberalismo aponta indícios em seu livro, *Ação Humana, um tratado de economia*, (2010) que oferecem um caminho para pensar na atuação dos grandes *dealers* na formulação dos valores das obras de arte no contexto contemporâneo. Ao discutir a questão dos preços na economia liberal, Mises diz que:

"Os indivíduos mais empreendedores e mais brilhantes tomam a dianteira e são seguidos pelos outros. Os mais observadores avaliam melhor as situações que os menos inteligentes e, desta forma, são mais bem-sucedidos nas suas ações. Os economistas não devem jamais subestimar o fato de que a desigualdade dos homens, inata ou adquirida, faz com que eles se ajustem de forma diferente às condições do seu meio ambiente." (MISES, 2010, p. 422).

⁴⁰ Disponível em <https://hyperallergic.com/510310/boom-mad-money-mega-dealers-and-the-rise-of-contemporary-art/>. Acesso em 19 de fevereiro de 2020.

Ludwig Von Mises e Friedrich von Hayek embasam o discurso recorrente da doutrina neoliberal que enaltece a atuação do empresariado privado em detrimento do setor público, ajudando a construir uma narrativa que não só naturaliza a formação das bolhas sociais, como cria a falsa noção que elas são o modelo de sucesso a ser alcançado. Esta lógica percorre um caminho carregado de aspectos de uma mesma natureza de pensamento que chega no colecionismo com a noção segundo a qual só pode ser coleção aquela formada por *bluechips* adquiridos a preços exorbitantes e com número expressivo de obras na sua composição.

Por decorrência, cria-se um pensamento sobre o sistema da arte ligado a questões econômicas, conjugando uma noção que faz parecer que sistema é aquele em que o dinheiro circula em maior volume. Embora existam conceitos programáticos muito claros da Escola Austríaca interferindo na organização espontânea dos preços que afetam a lógica macroestrutural contemporânea, há de se considerar a construção do pensamento atual em uma espiral de estrutura histórica, motivo pelo qual os ciclos sistêmicos de acumulação foram trazidos como estratégia para entender a relação do colecionismo e a formação do sistema capitalista das altas finanças e do exercício do poder.

3 PROCESSOS AQUISITIVOS NA FORMAÇÃO DAS COLEÇÕES

O capítulo explora um percurso variado das acepções do termo adquirir, com vistas a compor um itinerário analítico que pavimente a primeira das três etapas que embasam a proposição que busca definir o fenômeno do colecionismo de arte contemporânea na atual conjuntura brasileira. Para tanto, incorpora fatos ocorridos na trajetória de colecionadoras e colecionadores que servem como experiências do procedimento colecionismo nos ambientes de consumo, buscando a partir deles gerar um conteúdo que contribua na elaboração de boas práticas e promova reflexões sobre a qualificação da atividade.

Depois da apresentação do perfil do público alvo da pesquisa, quando são mostradas as características gerais da população atingida na metodologia qualiquantitativa, a análise parte para o sentido de aquisição como coleta na elaboração de noções culturais coletivas ao longo do tempo histórico. Após, insere no debate o conceito de *habitus* para entender como o sentido de coleta se institui no âmbito das individualidades, servindo de sustentação para o surgimento do colecionismo de arte e suas formas de sociabilidade.

O texto avança ao investigar as diferentes modalidades de intermediação das produções artísticas nas operações comerciais, evidenciando as estruturas que compõem os ambientes do mercado de arte e suas relações com o sistema tributário e legal afetas às artes visuais.

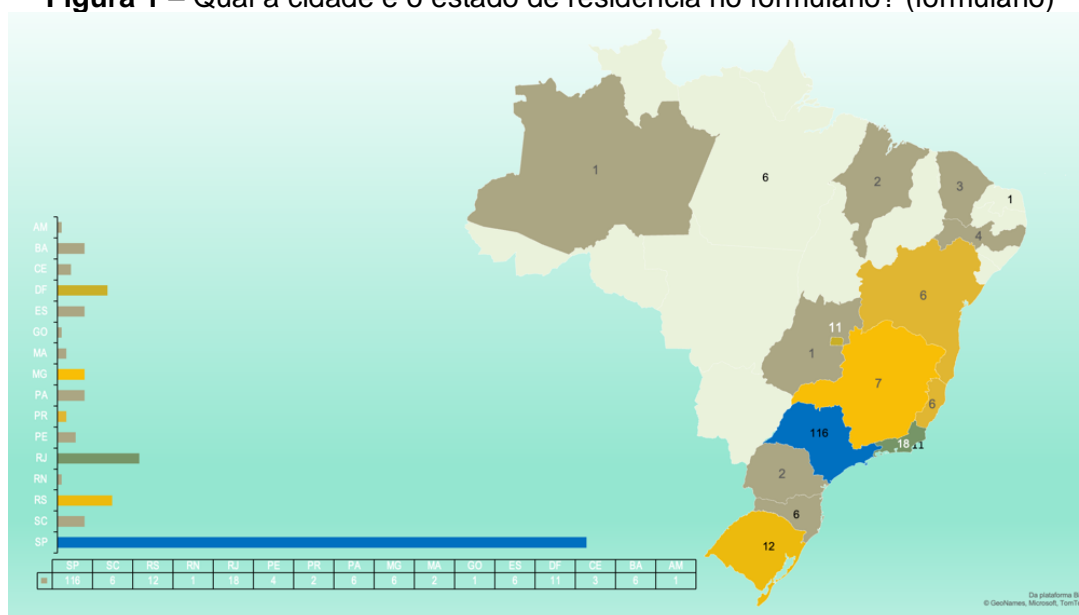
3.1 DELINEANDO O PÚBLICO-ALVO

O colecionismo é uma prática cultural que se renova pela adesão ininterrupta ao exercício de formar acervos artísticos por segmentos sociais diversos ao longo dos tempos. Ainda que seja uma atividade que parta de condições e decisões individuais, analisando as inserções de novos hábitos estabelecidos pelo e no colecionismo se percebe o quanto as ações de colecionadoras e colecionadores impulsionam a inovação intelectual e tecnológica, colaborando para revigorar as dinâmicas do sistema da arte. Para

entender o procedimento é necessário antes observar as características específicas de quem coleciona. Assim, a pesquisa coletou informações como origens, idade, educação, formação e atuação profissional, compondo um conjunto de elementos que começam a traçar o estado da arte do colecionismo de arte contemporânea no Brasil.

Um perfil geral de quem coleciona foi abordado nas sete questões iniciais do formulário eletrônico, informações que dão uma visão inicial das escalas sociais em que a prática aparece e o que isto traz de informações para pensar as implicações no desenvolvimento do sistema da arte. Para se ter a dimensão geográfica da realidade do colecionismo de arte contemporânea no Brasil, a primeira questão diz respeito à cidade e ao estado de residência, para tanto são apresentados dois mapas, o primeiro gráfico mostra a abrangência dos respondentes ao questionário eletrônico e o segundo das entrevistas.

Figura 1 – Qual a cidade e o estado de residência no formulário? (formulário)



Fonte: Elaboração própria

São Paulo aparece com o maior número de respondentes pelo fato de ser a região mais rica do Brasil, ali encontra-se o maior número de agentes, instituições, eventos do sistema da arte e capital excedente, que são condições essenciais para que o colecionismo de arte se expresse de forma mais vigorosa. Assim, das 116 respostas, 106 são da Capital e 10 estão distribuídas entre Barueri, Campinas, Caraguatatuba, Guararema, Jardinópolis e Ribeirão Preto, despontando como o estado de maior número de colecionadoras e

colecionadores. O dado incide também na questão da hegemonia de São Paulo na definição do conceito de arte contemporânea, tema que voltará ao longo da tese.

O segundo estado onde mais aparecem respondentes é o Rio de Janeiro, todos da capital, também sintomático por ser a cidade onde o modelo europeu do sistema da arte foi implantado pela chegada da Família Real, em 1808, portanto mesmo que importado é o mais antigo do país. A capital carioca liderou o sistema da arte por décadas, espaço que foi sendo ocupado sistematicamente por São Paulo ao longo da segunda metade do século XX. O Rio Grande do Sul é o terceiro com o maior número de respondentes, 12 no total, e o segundo com o maior número de respostas do interior, representado pelas cidades de Antônio Prado e Getúlio Vargas. Brasília aparece como a quarta região de maior número de respostas, totalizando 11, e o quinto lugar é ocupado pelos estados da Bahia, Espírito Santo, Pará e Santa Catarina. Além de São Paulo e Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Minas Gerais são outros estados em que aparecem respostas também do interior, sendo uma de Chapecó, SC, e outra de Nova Lima, MG.

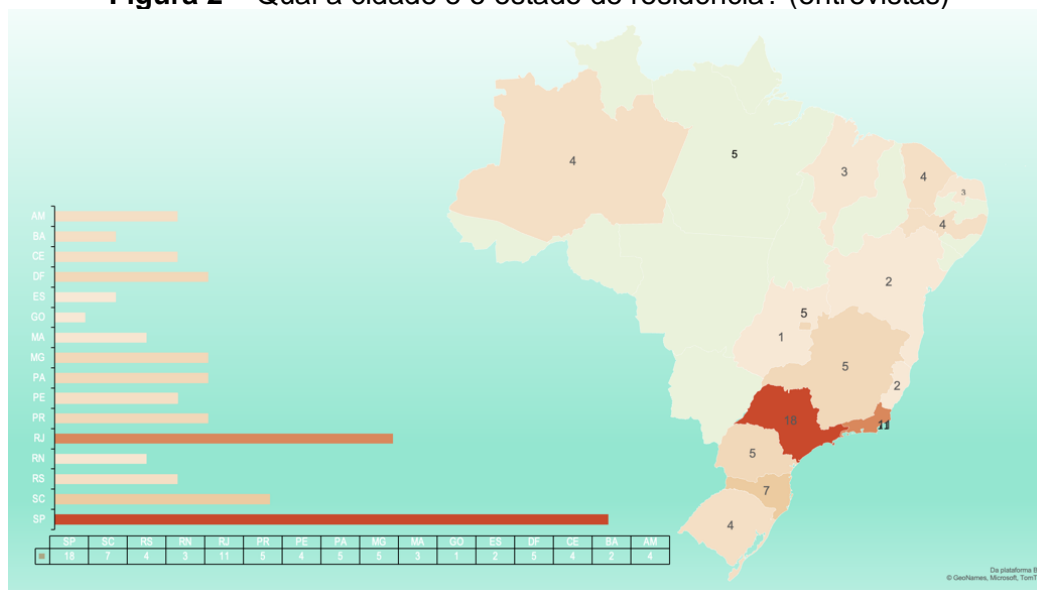
Ao se ordenar as respostas que mais aparecem tomando as cinco regiões que dividem o Brasil como referência, aparece a seguinte configuração:

- 1ª. Região Sudeste:	148 respostas
- 2ª. Região Sul:	18 respostas
- 3ª. Região Nordeste:	16 respostas
- 4ª. Região Centro-Oeste:	12 respostas
- 5ª. Região Norte:	7 respostas

As entrevistas dependeram de agendamento prévio e foram realizadas por arranjos bastante complexos, pois estavam tuteladas à condição de serem presenciais e *in situ*, junto às coleções. Das 83 entrevistas, apenas cinco não foram realizadas junto às coleções por motivos que variaram entre reforma da casa, em outro caso havia um membro da família ocupando a residência com alguma atividade profissional ou não estava suficientemente organizada segundo o critério da pessoa e duas foram nos ambientes de trabalho dos entrevistados, mas em todas foi possível ter acesso a fotos de obras da

coleção.

Figura 2 – Qual a cidade e o estado de residência? (entrevistas)



Fonte: Elaboração própria

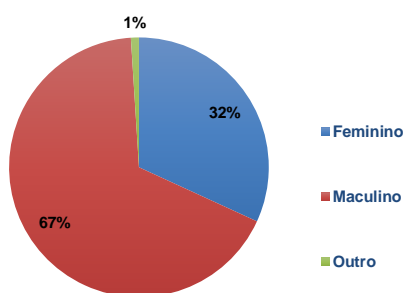
No estado de São Paulo foram realizadas 18 entrevistas, duas em Ribeirão Preto e uma em Itu e as demais na capital. O Rio de Janeiro continuou no segundo lugar, o Paraná dividindo a terceira posição com Pará, Distrito Federal, Minas Gerais, sendo uma entrevista realizada em Nova Lima, e Santa Catarina, em Jaraguá do Sul. O Rio Grande do Sul, agora em quarto lugar, teve uma entrevista em Antônio Prado, uma em Viamão e as outras duas em Porto Alegre. Deve ser mencionado que a configuração do mapa das entrevistas dependia conciliar a agenda das pessoas entrevistadas e a viagem feita ao estado, tendo ocorrido alguns impedimentos que resultaram na impossibilidade de incluir mais pessoas. Para citar um exemplo, Eliezer Moreira, um dos mais conhecidos colecionadores de São Luís, estava enfermo na passagem pela Cidade. É importante frisar que seriam 18 estados percorridos caso um colecionador de Maceió/AL não tivesse negado o convite de participação, situação para o qual havia expectativa que pudesse acontecer, e um colecionador de Teresina ter sido descoberto depois do fechamento do período de coleta de dados.

O ano de nascimento abarca um grupo entre 1937 a 1996, ou seja, no ano de preenchimento do formulário (2019) a pessoa mais velha estava com 82 e a mais nova com 23 anos. No Anexo A pode-se ver que o número de

respondentes nos extremos de tempo aparece em menor quantidade, já o número de participantes vai aumentando até alcançar pessoas nascidas na década de 1960, com o pico extremo, decaindo nas décadas seguintes.

O gênero foi abordado na segunda questão e traz 67% de homens, 32% de mulheres e 1% outros. Não foi perguntado sobre a orientação sexual, mas o tema apareceu de forma espontânea, revelando 26,5% das pessoas entrevistadas fazem parte da comunidade LGBTQIA+, sendo a proporção de uma mulher para 21 homens.

Gráfico 1 – Qual o seu gênero?



Fonte: Elaboração própria

O desequilíbrio das condições entre mulheres e homens situadas em uma construção histórica de desigualdade de gênero não são diferentes no colecionismo. Como prática cultural, o ato de colecionar reproduz as assimetrias de gênero nas relações de poder presentes nos mais diferentes setores sociais, fazendo das respostas do público alvo da pesquisa uma representação da realidade brasileira no contexto colecionista. No entanto, ainda que em menor número, não se pode negar que há um colecionismo desenvolvido por mulheres e muito mais: há uma história do colecionismo de mulheres que precisa ser escrita.

Na Revista Ouvirouver, mencionada no capítulo anterior, foi publicado o artigo “A centralidade das colecionadoras no sistema da arte brasileiro”⁴¹,

⁴¹ Para acesso ao texto completo, ver: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40168>

abordando o papel social e cultural de um grupo de mulheres ligadas ao colecionismo de arte moderna e contemporânea. Naquela oportunidade, foi apresentada a dificuldade de se encontrar o termo “colecionadora de arte” nas buscas na Internet e em textos acadêmicos. O mesmo foi percebido nas entrevistas com mulheres que raramente usavam como uma autorreferência o termo “colecionadora”, preponderando a palavra no gênero masculino. Em menos de um ano após do lançamento da Ouvirouver, Ana Cristina Audebert Ramos de Oliveira publicou o artigo “Colecionismo a partir da perspectiva de gênero”, na Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UnB, com base na sua tese⁴², enfocando os problemas da desigualdade de gênero e não sendo seu foco a atuação de colecionadoras de arte contemporânea. Em termos de reflexão sobre a prática de colecionar arte por mulheres, não foi encontrado nenhum outro artigo publicado no Brasil até o momento.

A presença expressiva de colecionadores em relação a colecionadoras não se esgota na prática de colecionar. A mesma discrepância aparece no percentual de artistas mulheres em relação a artistas homens, como será visto no perfil das coleções. Para se ter uma ideia, durante a pesquisa só se teve conhecimento de uma colecionadora, Juliana Sá, diretora estatutária do MASP, que coleciona artistas mulheres, e Renata de Paula⁴³ que tem um núcleo específico de artistas mulheres em sua coleção, para o qual ela tem dado especial atenção. Não é uma afirmação a inexistência de outras coleções no mesmo perfil, mas talvez não possa ser considerado uma tendência no Brasil mulheres colecionando mulheres. No entanto, é possível apontar que brevemente a realidade poderá ser outra em função do aumento dos debates sobre a questão de gênero na sociedade brasileira, sobretudo nos ambientes institucionais do sistema da arte. Ainda sobre a questão de gênero, o 1% de “outros” trouxe como indício uma falha no questionário por não apresentar mais

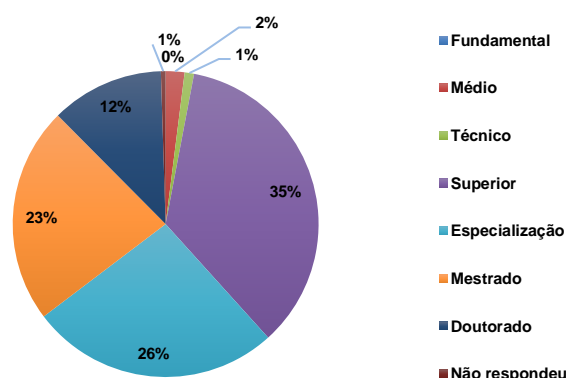
⁴² A autora enviou por e-mail o link para acesso a sua tese defendida em 2018, podendo ser acessada em: OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos. Gênero, mulher e indumentário no museu: a coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional. Tese (Doutorado em Museologia) UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.unirio.br/pp.-pmus/ana_cristina_audebert.pdf

⁴³ Conheci Renata em seu apartamento, em São Paulo, quando fui convidá-la para participar do Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea. Ela mostrou sua coleção e contou de suas atividades sociais desenvolvidas por meio do Instituto Ybi na Colômbia, onde oferece atividades culturais, esportivas e de saúde.

alternativas para a resposta.

Na terceira questão foi perguntado o grau de instrução e oferecido como opções de respostas o Ensino Fundamental, Médio, Técnico, Superior e Pós-Graduação, dividido em Especialização, Mestrado e Doutorado. Predominou o Ensino Superior com 96%, divididos entre 35% que possuem o Curso de Graduação, 26% tem Especialização, 23% tem Mestrado e 12% Doutorado. Não apareceu respostas no Ensino Fundamental, uma pessoa no Ensino Técnico, quatro responderam no formulário eletrônico ter o Ensino Médio, sendo que duas apareceram nas entrevistas.

Gráfico 2 – Qual seu grau de instrução?



Fonte: Elaboração própria

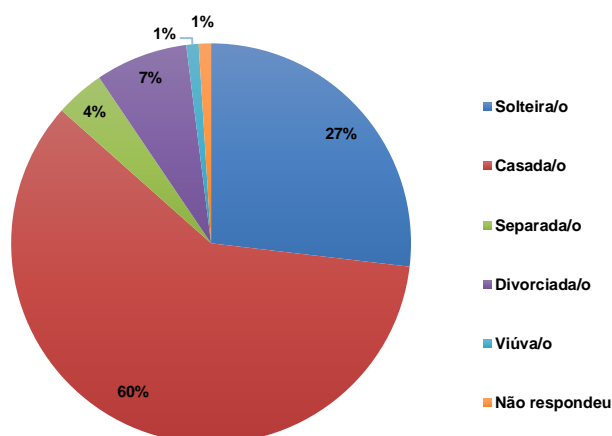
A quarta pergunta, especificando a formação em nível superior, trouxe a Administração, Artes Visuais e Direito como as áreas com mais respondentes, 27 cada. Em segundo lugar aparece Comunicação com 20 pessoas, Arquitetura e Urbanismo com 15 respostas no terceiro lugar, Economia ocupa o quarto lugar com 12 pessoas, Engenharia dividindo com Medicina o quinto lugar, obtendo 11 respostas cada. As demais formações podem ser conferidas no Anexo B.

A quinta questão apresenta um cenário diferente do que as 27 áreas de formação mostram, já que surgiram 65 profissões de atuação que revelam uma variedade muito rica e até curiosa de profissionais envolvidos no colecionismo. Prepondera em primeiro lugar 34 pessoas ligadas às artes visuais, que aparecem vinculadas à Arte Contemporânea, Educação, Fotografia, Gravura,

Publicidade e Psicopedagogia, além de outras oito pessoas que se definiram como artistas, uma Crítica de Arte e Curadora e uma com História, Teoria e Crítica de Arte. Com 16 respostas, o Direito aparece vinculado à área Ambiental, Trabalhista, Direito Empresarial, Tributário e Minerário, além de Curadoria. 12 pessoas são empresárias que atuam em ramos tão distintos quanto a gastronomia, loja de móveis de design e recolhimento de entulhos. A Arquitetura vem em seguida com oito respostas vinculadas às áreas de Comunicação, Design, Urbanismo, Ensino Superior, Gestão Pública, Paisagismo, Curadoria e Museografia. Depois, com sete respostas cada, aparece o comércio, finanças e mercado financeiro, galeristas, e professoras e professores de universidades. Algumas profissões que geralmente não se imagina estarem vinculadas ao colecionismo apareceram, como um *personal trainer*. Em Curitiba, durante a pesquisa de campo, descobriu-se um cabeleireiro e um maquiador, ambos formando coleções.

As últimas três questões mostram a prática do colecionismo associada majoritariamente a um grupo social que teve formação de nível superior, o que revela também se tratar de uma atividade ilustrada e afeta a um segmento social da elite letrada, das classes alta e média alta. No entanto, as duas exceções nas entrevistas que não tiveram acesso ao nível superior são pessoas que na infância e início de adolescência foram expostas ao universo artístico e criativo de forma muito enfática, tema que será visto no próximo subcapítulo.

Na sexta questão, sobre o estado civil predominou casais em 60% das respostas, 27% são pessoas solteiras e 12% estão divididas entre pessoas separadas, divorciadas e viúvas.

Gráfico 3 – Qual seu estado civil?

Fonte: Elaboração própria

O tema casais no colecionismo de arte levanta novamente a relação de gênero quando se trata a quem pertence a coleção, assunto a ser retomado no capítulo três. Em relação a pessoas separadas ou divorciadas, a questão é importante por afetar a integridade da coleção nos processos de rompimento do casamento. Nas entrevistas, ocorreram casos que na separação do casal a coleção ficou com a ex-esposa. Wolfgang May adquiriu obras contemporâneas na Alemanha e as trouxe quando se mudou com a família para o Brasil em 1973, para dar aula de Física na Universidade de Campinas. Toda semana ia a São Paulo tratar das importações para a UNICAMP e não tinha muito tempo para conhecer a arte contemporânea, mesmo porque não havia muitas galerias no período. Por esta e outras razões, o casal iniciou uma coleção de arte indígena e popular, que ficou com a esposa na separação do casal.

Na década de 1980, em Recife, João Marinho adquiriu sua primeira obra de Gil Vicente ainda solteiro. Depois de casado, continuou adquirindo e quando separou da esposa, deu a ela todas as obras adquiridas até aquele momento. Marinho contou que só levou um trabalho de João Câmara e a primeira obra comprada, e que depois iniciou a coleção que tem hoje. Márcio Espíndola se desfez de uma obra de Mira Schendel, que considerava a mais valiosa da sua coleção, por questões de conservação e aproveitou para ajudá-lo na partilha de bens com a ex-esposa. Com a venda, não precisou se desfazer da coleção.

Nem todas as separações⁴⁴ ocorrem de maneira tranquila e amistosa como no relato de Wolfgang, João e Márcio, o que para quem coleciona pode gerar problemas que comprometem a integridade das coleções.

3.2 CONFIGURAÇÕES ESTRUTURANTES DO COLECIONISMO

O ato de coletar em um contexto histórico mais amplo e o conceito de *habitus* são elementos para pensar o colecionismo como uma elaboração cultural no transcurso dos tempos. Ambos os enfoques levam ao debate das capacidades de formular estruturas de pensamento, sensibilidades e formas comportamentais que se internalizam como expressões culturais, oferecendo caminhos para discutir o termo aquisição na atividade de colecionar arte contemporânea.

O peso do tempo e sua imposição ao surgimento de novos processos nas habilidades de coletar e armazenar objetos ganha importância na pesquisa pelo fato de que “poucas atividades cognitivas humanas têm a transversalidade e duração do colecionismo” (MENEGAT, 2005, p. 5), fazendo da atividade um eixo condutor capaz de oferecer subsídios de escrita da história da humanidade⁴⁵. Quem coleciona guarda pedaços do tempo e abre espaço para analisar o colecionismo como um fenômeno *continuum*, cujas formas de ação e elaboração criam elos longevos que não cessam de operar nas estruturas do presente. Assim, os modelos aquisitivos praticados no colecionismo de arte contemporânea derivam de formas ancestrais relacionadas ao recolhimento e agrupamento das coisas encontradas no mundo, que aos poucos foram

⁴⁴ Algumas disputas após o rompimento do casal geram situações escandalosas que chegam a ser noticiadas na imprensa, como ocorreu com o CEO da Jovem Pan, Antonio Amaral de Carvalho Filho, conhecido como Tutinha, que em junho de 2016 publicou em uma rede social um comunicado de que 43 obras de sua coleção haviam sido roubadas, atitude que objetivou alertar agentes do mercado do furto e do processo criminal em curso. A acusação de Tutinha foi destinada à ex-esposa, mãe de suas duas filhas, após a separação do casal. Entre as peças listadas pelo colecionador, constavam obras de Leonilson, Richard Serra, Dora Longo Bahia, Amélia Toledo, Antonio Dias, Tunga, Waltério Caldas, Vik Muniz, entre outras.

⁴⁵ Para citar alguns exemplos, Aurora Leon inicia seu livro *El Museo* com uma síntese da história do colecionismo a partir dos períodos consagrados pela historiografia. De maneira similar, Luis Alonso Fernández apresenta em seu livro, *Museologia y Museografía*, uma breve história do colecionismo, ambas as publicações são encontradas na bibliografia. Durante o Curso de Doutorado foi apresentada em uma disciplina a história da coleção da Casa de Habsburgo, linhagem monárquica que se relaciona com quase todas as outras famílias da nobreza europeia, chegando ao período imperial no Brasil pela figura da Imperatriz Dona Leopoldina. Por meio da formação da coleção dos Habsburgo, pode-se entender a formação da geopolítica do continente europeu.

ganhando finalidades diversas e propiciando desenvolvimento das formas de sociabilidade humana. Wolfgang May fez um relato muito delicado sobre o trabalho de Nino, quando diz que vê nas obras do artista na sua coleção o tratamento de origens que formam noções culturais longevas, uma consistência e representação de origem.

Para tratar sobre o ato de coletar carregado da noção de origem, um bom começo é trazer a raiz etimológica analisada por Francisco Marshall (2005), que referenciou o colecionismo como prática que alcança magnitude trans-histórica ao apropriar-se de diferentes instrumentos e múltiplas formas de manifestar-se em todos os períodos históricos. Na estrutura colecionista encontra-se o recolhimento de objetos ligados à sobrevivência e criação de estratégias de segurança e perpetuação da espécie, assegurando algum tipo de proteção em situações de risco e na busca por alimentos. Neste sentido, não é equivocado pensar nas primeiras experiências históricas de coleta dos achados de fósseis que tivessem formas capazes de suprir as demandas de segurança, assim como as pedras de angulações pontiagudas moldadas pelas condições climáticas e as iniciais manipulações humanas. Não à toa, o manejo das pedras como instrumento de trabalho e de defesa foi de tal forma significativo para a humanidade, que sustentou a categorização da Pré-História em Paleolítico, Idade da Pedra Lascada, e Neolítico, Idade da Pedra Polida, identificando as sociedades primitivas de caçadores-coletores.

A coleta logo evoluiu e tornou-se seletiva, impingindo o ordenamento e armazenamento dentro de lógicas de organização, sistematização e disciplinamento, passando a atuar substancialmente no aperfeiçoamento dos padrões comunicacionais e comportamentais. Os desdobramentos da coleta seletiva podem ser vistos na criação de novos sistemas sociais, culturais e econômicos, despontados pelo surgimento do sedentarismo como decorrência da domesticação de plantas e a subsequente formação das primeiras experiências de clãs nas sociedades primitivas.

O despertar de uma noção ordenadora propiciou que as estruturas urbanas cedo apresentassem alto grau de sofisticação, criando ambientes propícios para que irrompessem as primeiras cidades-estados. Ali, aos poucos, as classes dominantes perceberam que o aparelhamento ideológico estatal dependia do acúmulo de conhecimento para perpetuação dos discursos de

poder. Nesta lógica, determinados objetos passaram a servir como instrumento material e simbólico de forma estratégica, criando um contexto que favoreceu a emergência de novos agentes responsáveis pela elaboração e operacionalização de processos de trabalho em torno da confecção de uma série de manufaturas utilizadas para tais fins. Havia, por exemplo, os suportes para os manuscritos em pergaminhos de papiro, pele de cordeiro ou os códices de madeira, com uma série de grupos sociais trabalhando para dar conta desta produção, incluindo a elaboração das tintas neles usadas pelos escribas para registros diversos. Com o tempo, o aumento de volume dos registros exigiu sua disposição em edifícios construídos especialmente para abrigá-los, surgindo assim as bibliotecas para o qual convergiu o trabalho de um conjunto expressivo de especialistas ligados ao desenvolvimento e armazenamento de novos conteúdos.

Ainda que extremamente simplificado, o percurso descrito no parágrafo anterior representa uma das primeiras formas de produção sistêmica para fins da prática colecionista, evidenciando a aliança entre sujeito-objeto pela forma institucionalizada e ritualística do domínio de poder e salvaguarda da produção humana. A síntese decorre aproximadamente no transcurso de alguns milênios em que foram constituídas as primeiras experiências urbanísticas na Mesopotâmia até a Biblioteca de Alexandria, período em que as palavras “coletar” e “comunicar” se sedimentam no latim e no grego clássico. A etimologia de colecionar descrita por Marshall diz que:

“Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz *leg, de alta relevância em todos os falares indo-europeus e mesmo antes, pois esta raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau “o”, produz o morfema log, avizinhand, em seu grau “e”, de leg, ambos repletos de derivados. Nesta família linguística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr em ordem raciocinar (logeín) e discursar (legeín), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz como discurso. O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar.” (2005, p. 15)

O estudo da origem da palavra colecionar aciona caminhos analíticos que ajudam a entender as possibilidades discursivas contidas no colecionismo

de arte contemporânea, bem como o que isto representa em termos de desenvolvimento do sistema da arte. Seguindo o raciocínio, pode-se dizer que as coleções são carregadas de sentidos expressos nas poéticas visuais ao concederem vasto conteúdo para compreensão da singularidade do fazer artístico em seu tempo. Para além da potência narrativa das obras em si, isoladas e em conjunto, a maneira pela qual as coleções são organizadas também se constitui em importantes conteúdos narrativos reveladores das dinâmicas do sistema da arte. O procedimento colecionista e as coleções podem ser entendidos como instrumentos de análise dos discursos da arte e do seu meio, e isto só ocorre face a tais processos serem ativados por princípios estruturados culturalmente, que por sua vez se desdobram na escrita das historicidades dos grupos sociais encontrados nas narrativas que buscam explicar o mundo por meio da coleta de materiais e objetos (MENEGAT, 2005).

3.2.1 O *Habitus* como Princípio Disparador

Além do sentido de coleta, ajuda a compreender o que Bourdieu chamou de “estruturas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe), que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado” (1983, p. 60). Assim, as estruturas sociais produzem *habitus*, conceito que o sociólogo incorporou em seus estudos para construir uma “ciência experimental da dialética da interioridade e da exterioridade, isto é, da interiorização da exterioridade e da exteriorização da interioridade” (1983, p. 60). As estruturas sociais que trata o autor produzem *habitus*, que são:

“sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizada de um regente.” (1983, p. 60 e 61).

Mesmo sendo em caráter experimental, o conceito de *habitus* ajuda a entender como as realidades sociais exercem influência na tomada de posição na sociedade pelos indivíduos face a suas experiências acumuladas. E mais, o conceito resulta em um instrumento para discutir se há o que se pode chamar de uma noção colecionista surgida antes mesmo do próprio colecionismo de arte contemporânea em si, ou seja, Bourdieu leva a pensar que a prática de colecionar pode ser acionada pelas experiências afetivas, cognitivas, sensoriais, entre outras, obtidas nas fases iniciais que repercutem na vida adulta de cada colecionadora e colecionador.

No complexo processo de inculcação e incorporação de noções transmitidas nos ambientes sociais (familiares, escolares, espaços culturais e religiosos, políticos, entre outros), o *habitus* evoca questões específicas para entender o colecionismo de arte, que é saber como e se as experiências nas fases iniciais de vida são acionadas na vida adulta, e como isto ocorre quando há mobilidade de uma classe social para outra. Ou quais dispositivos do sistema da arte melhor funcionam para que sua renovação e desenvolvimento ocorram, como por exemplo é saber se a frequência na infância em museus de arte e o contato com os setores educativos repercute na decisão de colecionar arte na vida adulta. E também outra questão de ordem macroestrutural é saber como as políticas conduzidas por instâncias públicas e privadas de educação e cultura se relacionam com os processos de inserção no colecionismo.

O tema foi abordado nas entrevistas e os dados resultantes são trazidos aqui muito mais pelo desejo de que surjam novas investigações com base nesta temática do que a pretensão de se oferecer uma análise aprofundada. Por outro lado, não abordar, minimamente que seja, exclui a possibilidade de pensar as dinâmicas do colecionismo de forma mais sistêmica, apontando as relações atemporais na construção das subjetividades de quem coleciona. Tal perspectiva encontra subsídios na produção intelectual de Bourdieu, justamente pela centralidade que tomou nas suas análises os processos de mediação entre as individualidades e as sociabilidades para compreensão do campo das artes visuais. Pode-se mencionar, por exemplo, o que ele aponta ao dizer que “a relação de interdependência entre o conceito de *habitus* e campo é condição para seu pleno entendimento” (BOURDIEU, 1992, p. 102),

posto que são relacionais e só funcionam em plenitude um em relação ao outro (op. Cit., p. 25).

Os dados a seguir trazem possíveis conexões entre referências e códigos culturais recebidos nas primeiras etapas de vida ao fazer colecionista na fase adulta, mas deve ser alertado antes que apareceram muitas situações com múltiplos arranjos, oferecendo certo grau de dificuldade em estabelecer tipologias fechadas. Assim, a metodologia relacional de Zohar serve como referência para que seja reduzido o número de padrões analíticos e o excesso de classificações da amostragem, mas ao mesmo tempo deve ser dito que esta delimitação é propícia até determinado ponto de análise. Ela ajuda a organizar a totalidade dos casos, mas não exclui a necessidade de uma análise individualizada, por isso são apresentadas de forma sintetizada primeiro, depois expostos alguns casos específicos que evocam o que foi mencionado no início deste subcapítulo, ou seja, a ideia de coleta em uma perspectiva histórica que não cessa de operar no contemporâneo e conceito de *habitus* como vias de acesso para avançar na compreensão do colecionismo de arte contemporânea.

A primeira questão é sobre o acesso às linguagens artísticas na infância e na adolescência. As respostas foram aglutinadas nas expressões que mais apareceram, ficando na seguinte ordem: artes visuais, música, literatura, teatro, dança e cinema. Das 83 pessoas entrevistadas, o acesso a linguagens artísticas mostrou que 45 pessoas tiveram obras originais em casa na infância, sendo que deste número nove conviveram com coleções de arte nas suas residências e três em casa de pessoas muito próximas. A música é a segunda linguagem que mais aparece, são 27 pessoas; a literatura, dos clássicos ao gibi, apareceu em 21 entrevistas, considerando que três mergulharam no mundo da leitura por iniciativa própria, as demais por influência de pais e mães. Teatro aparece para 11 pessoas, 9 o cinema e 3 mencionaram a dança. Para 13 pessoas, não houve contato com nenhum tipo de linguagens culturais na infância, sendo que duas delas manifestaram terem habilidades desenvolvidas na elaboração de seus próprios brinquedos e uma pessoa nas atividades artísticas na escola. Na infância ou adolescência, 35 pessoas frequentavam museus de arte, museus de história e poucas manifestaram acesso a museus de ciência. Em alguns casos, as pessoas conheceram primeiro museus no

exterior para depois os museus locais/nacionais. Em quatro casos apareceu o ensino de línguas também desde a infância.

O estudo de algum tipo de prática artística apareceu em 22 pessoas entrevistadas, sendo a maioria artes visuais de forma prática, principalmente cursos de desenho e modelagem em argila, e três mencionaram ter estudado a história da arte, principalmente os movimentos artísticos; na música, a maioria estudou piano, depois aparece violão, violino e canto em menos quantidade; e uma pessoa mencionou ter praticado fotografia no início da adolescência. Duas pessoas relataram que desde a infância havia conversas com familiares sobre arte em casa. Das pessoas que tiveram acesso às artes visuais na infância, é interessante observar que algumas disseram ter tido um apagamento do assunto no final da adolescência até voltarem a se interessar por arte na vida adulta.

Nos casos em que o contato com as linguagens artísticas ocorreu na escola, algumas pessoas salientaram que as aulas práticas de Educação Artística foram um importante instrumento de inserção ao universo das artes visuais, assim como as idas aos museus de história ou de artes como um momento marcante de suas vidas. Dos relatos em que a música predomina, aparece na maioria dos casos pela influência das figuras masculinas da família, primeiro o pai e depois algum parente próximo, geralmente um tio ou avô que eram músicos. Sobre a importância da música, dois casos relataram as capas de discos como elemento visual marcante em suas vidas, tanto que para um entrevistado este foi o primeiro meio de contato com as artes visuais. Algumas pessoas relataram terem a imagem da primeira obra vista em um museu ainda gravadas na memória. O contato com o universo das linguagens ocorreu, em muitos casos, de forma sobreposta, como a música aparecendo junto com a literatura ou com as artes visuais, ou a literatura e dança ou com as artes visuais, por exemplo.

A prática de colecionador desde as primeiras fases de vida também foi perguntada e as coleções que mais apareceram foram: 11 coleções de selos; 7 de moedas; 5 de gibis; 4 de discos e de postais; 3 de embalagens de balinhas ou de chocolate; e 2 miniaturas de ferro, de embalagens de cigarro, de álbuns de figurinhas de time de futebol, de revistas de Gênios da Pintura e de papel de cartas. As demais coleções apareceram uma vez só: de amigos, de

experiências, bonecas de pano, de cartão telefônico, de miniaturas de guerreiros medievais, de broches, de kit Revell, de adesivos, de edições brasileiras da *National Geographic*, de Revista Bis, de leques, de bolinhas de gude, de caixas de fósforos, de penas coletadas no Zoológico, de pedras, de Tazo de imagens de carros e de armas brancas (como a mãe não incentivou, a coleção não ultrapassou 10 peças, entre sabre e espadas de samurai).

Como mencionado, da forma consolidada da amostragem geral dos dados parte-se agora para casos específicos, escolhidos por representarem o colecionismo vinculado a várias experiências que ajudam a entender a dimensão da prática em uma perspectiva mais abrangente. Relatos que mostram o colecionismo na vida adulta enleado com a infância pela memória afetiva, pelo acesso ao hábito de colecionar, na exposição ao campo das artes e o seu oposto, a falta de contato suprido pela criatividade e o convívio com artistas. Além dessas situações, a influência de um único artista como marca na vida de três colecionadores.

O colecionador Joaquim Paiva nasceu em Mimoso do Sul, Espírito Santo, e foi criado no Rio de Janeiro, cidade com a qual se identifica. Lá estudou em escola pública, no Colégio D. Pedro II, e depois no Distrito Federal o Curso de Direito na Universidade de Brasília, e brinca que foi um *nerd* por ter sido muito aplicado e interessado nos estudos desde a infância. Joaquim conta que no período de seus estudos de francês era frequentador da biblioteca da Embaixada da França e lá teve acesso a um universo que o deixou muito impactado. Conheceu os livros de história da literatura francesa, publicações ilustradas com aquarelas que marcaram sua memória. Ele estudou também inglês alcançando fluência nas duas línguas aos 20 anos. Na adolescência, lembra de ter ido a galerias de arte muitas vezes e, em 1965, visitou a 8ª. Bienal de São Paulo, evento que definiu como uma das cinco experiências estéticas mais importantes da sua vida.

É de uma geração que colecionava álbuns, botões, flâmulas de futebol e selos, afirmando ter sido exposto a um colecionismo de consumo, que juntar coisas e colecionar objetos é um gesto de preservação da memória que, de alguma forma, todo ser humano faz. É de uma geração que as mães levavam os filhos ao Museu Nacional, por isso foi lá várias vezes. Conversando com amigos anos depois, trocando lembranças de infância, se deram conta que

ficou marcado para todos as mesmas coisas: a monumentalidade do dinossauro; as assustadoras múmias que lhe davam medo; e as ânforas egípcias pintadas, algumas eróticas que chamavam sua atenção. Estas são algumas lembranças e sensações que marcaram a sua relação com a instituição museal. No Museu Nacional de Belas Artes teve acesso mais tarde, talvez com 20 anos, diz ele, depois de ter ido à Bienal.

Ainda sobre a família, Paiva revelou um episódio na infância que foi marcante e decisivo na formação de sua coleção de fotografia. Aos três anos de idade seu pai faleceu e a sua falta fez com que perguntasse seguidamente por ele à mãe, que encontrou uma forma de amenizar a perda mostrando fotografias do pai. Então, foi exposto ao universo da fotografia muito cedo, de forma que este meio está aliado a uma perda afetiva. Esta é a sua lembrança mais antiga da fotografia, motivo pelo qual considera a memória afetiva da infância ligada ao desenvolvimento da sua vida artística e de colecionador. Paiva tem um currículo de artista, com exposições em diversos lugares, e possui uma das mais importantes coleções de fotografia do país, atualmente a segunda maior em regime de comodato no MAMRJ.

Veridiana de Sá Barreto Brasileiro, de Fortaleza, é uma colecionadora que revelou não ter tido contato com obras de arte na infância, sequer artesanato, ainda que morasse em uma região com fácil acesso a este tipo de produção. Foi a música que marcou sua infância, propiciada pela família da mãe e do pai, ao ponto de ter aprendido a cantar e a tocar instrumentos de ouvido. Pela sua história, foi possível perceber que se trata de alguém com uma verve colecionista excepcionalmente forte, destacando-se das demais experiências relatadas nas outras entrevistadas pela quantidade de tipos de coleções e a forma como tem se envolvido com elas a vida toda. Afirmou a colecionadora que na infância teve várias coleções, mas o momento mais importante ocorreu aos 11 anos ao filiar-se na Seção de Filatelia, assim que os Correios abriram para participação de crianças. Disse que foi um momento histórico por ter se sentido importante pela associação, como decorrência passou a receber convites para as cerimônias de lançamento de novos selos, eventos que deram acesso à aquisição prioritária e tinham sua presença garantida para comprar a quadra carimbada e o edital de lançamento. Assim, montou uma coleção de aproximadamente 5 mil selos dos 11 aos 15 anos,

momento em que destacou as aulas nos cursos de colecionismo e conservação promovidas pela Instituição.

Além disso, recebeu muito apoio dos demais integrantes da associação formada majoritariamente por idosos, todos encantados com uma menina no meio deles. Sugeriram a compra de uma charneira e uma pinça para tirar os selos dos envelopes, contribuindo para ter noção do cuidado no manuseio de sua coleção. Dividia sua vida entre a escola e os selos que deram ao procedimento colecionismo um exercício silencioso, atividade solitária quebrada pelo desejo de mostrar a outras pessoas. Assim, encontrou satisfação ao organizar pequenas mostras para sua mãe e seu pai, evidenciando o embrião de uma atividade que passou a integrar sua rotina com as exposições de sua atual coleção de arte.

Ao ser perguntada sobre o que atribui esta vontade de colecionar, respondeu que colecionou a vida inteira, considera uma questão de personalidade e se diz não ser uma pessoa metódica. Sempre gostou de organizar aquilo que lhe desse sentido e valor de selecionar e guardar, tanto que tem pertences de sua infância mantidas pela mãe, que passou a armazená-los a partir do momento que tomou consciência do significado para Veridiana e, bem provável, para ela própria. Revelou que sua mãe se ocupava da casa e da educação dos filhos, então ensinou Veridiana a organizar suas coisas desde muito cedo. Os álbuns de fotografias, por exemplo, eram ordenados a partir de uma sequência lógica. A mãe a educou com a noção de referenciais muito fortes e o pai também ajudou, ensinando como deveria registrar as coisas que tinha.

Motivada pela escrita, acabou colecionando amizades quando teve seu nome na lista da seção “Procure um Amigo” da Revista do Cebolinha, e por ali juntou 35 pessoas com quem trocava cartas. Veridiana nominou esta experiência como uma “coleção de amigos”. As pessoas eram escolhidas por aspectos que as diferenciavam dela, como o critério étnico, conta que escolheu um dos amigos por ser japonês; e o geográfico, pois deveriam morar em capitais e cidades que lhe despertavam curiosidade. As cartas estão guardadas na casa de sua mãe, que as preserva em perfeito estado em um armário, que eventualmente é aberto para reviver seu passado. Considera-se uma pessoa nostálgica, de alma velha.

Ela conta de sensações trazidas pela expectativa da espera ao longo da semana para que seu pai a levasse aos sábados nos Correios, quando participava das reuniões com outros filatelistas, e de uma certa ansiedade para que o carteiro chegasse com as cartas de seus amigos, emoções que ela revive hoje na organização da coleção e nas exposições que tem realizado. Para ela, o colecionismo é uma prática reflexiva. A atmosfera introspectiva e silenciosa foi incorporada como uma das características levadas da infância para o ordenamento de sua coleção da fase adulta, quando passa noites na internet procurando artistas e obras, assim como o interesse pela delimitação geográfica, os cuidados na manutenção e conservação de suas obras, como fazia com os selos, e a pluralidade de meios das obras para composição de seu acervo. A lógica da localização geográfica ficou marcada de tal forma, que na sua coleção de arte este critério reaparece junto a questões formais das obras. Veridiana tem atualmente uma coleção composta por versões da Monalisa.

A artista Vera Chaves Barcellos conta que sempre foi estimulada a apreciar literatura pelo pai, que lia Shakespeare quando ela era pequena. Depois, quando passou a ler sozinha ficou impactada pela história de Cyrano de Bergerac e sua personalidade forte que não se curvava, tanto que para ela a figura de Cyrano exerceu influência em muitos momentos de sua vida, inclusive na forma como se relacionou com o mercado de arte ao longo de sua carreira como artista. Assim como a literatura, Vera teve um contato tão estreito com a música, que acabou sendo o piano a primeira forma de expressão que se dedicou a estudar e a levou ao Curso de Música no Instituto de Artes da UFRGS.

Ela deduz que o início do surgimento de uma noção colecionista se deu ainda pequena, estímulo dado pela mãe que confeccionava bonequinhos de pano que eram acrescentadas a sua pequena coleção sem que fosse avisada, causando sempre uma surpresa pela novidade. Relatou que entre 10 ou 11 anos, colecionou imagens de atores de Hollywood impressos como postais coloridos em um tipo de papel opaco. E bem antes disso, teve uma coleção de imagens da História da Arte, como as de arte egípcia, impressas nas embalagens de pequenas barras de chocolate. Estas coleções estão na base de uma forte atração pelas imagens seriadas, que foram por ela guardadas em

arquivos e mais tarde compuseram os discursos poéticos de suas obras, como a exemplo de *Os Nadadores* (1998). O hábito de guardar marcou a essência da colecionadora desde sua infância, elemento central que aparece na seriação de imagens que contaminou a produção da artista em diferentes momentos da sua carreira.

Os próximos dois relatos são trazidos pela oposição dos caminhos traçados. A história de Luiz Sebatião Rosa, Tião como é conhecido, chamou atenção pelo fato de o colecionador ter vindo de uma família muito humilde e sem oportunidade de contato algum com arte ou expressão cultural na infância. Durante seus seis primeiros anos de vida morou em uma zona rural no Espírito Santo que sequer energia elétrica tinha. Ali foi criado solto, como ele disse, divertia-se e estimulava sua criatividade fazendo arapucas para pegar passarinhos. Naquele período, vivia com a mãe sem a figura do pai, que trabalhava em outra cidade, e detestava ir ao colégio com medo de perdê-la. Mas teve que ir e, assim, criou-se um corte traumático nas relações familiares. O temor pela perda de uma figura feminina parecia um pressentimento para o que viveria mais tarde, quando Karin, sua primeira esposa, faleceu.

Na adolescência mudou para uma zona urbana bastante pobre do Rio de Janeiro, no seu período escolar revela que os pais nunca olharam um caderno seu. Tinha que estudar e não havia questionamentos, ele estudava. Contou que sua preferência no ginásio eram as aulas de trabalhos manuais, talvez pela experiência de ter feito seus próprios brinquedos quando criança. Ali já tinha uma vontade de pegar as coisas e transformá-las, o que vai aparecer depois de formado em Medicina e casado com Karin, que era arquiteta e trabalhava com design de objetos. O casal montou uma loja e, anos depois, transformou-se na *Imaginarium*, uma rede de 140 lojas distribuídas pelo país. Até hoje guarda pequenos achados na rua, pois vê caras e bichos em tudo e isto lhe faz voltar à infância. Ao apresentar sua coleção durante a entrevista, Tião mostrou uma montagem com gravetos achados em uma caminhada solitária na praia quando passava pelo período posterior à perda da esposa. Disposta junto a sua coleção, a composição era uma forma de registro do momento doloroso, que de certa maneira evocava aquele menino acuado pelo medo da perda. Durante o momento da fala foi gerada, de forma rápida e involuntária, a lembrança das leituras sobre as sociedades primitivas e suas

formas de coleta para fins de sobrevivência. O relato reforçou um dos tantos sentidos das coleções, que é o acúmulo e sobreposição de memórias pulsantes em um presente para o qual seu reverso, o esquecimento, não ganha espaço para se manifestar.

O segundo relato é o exato oposto do primeiro. Ylmar Corrêa contou sobre seu convívio imerso em um ambiente artístico desde pequeno, o que serviu para naturalizar muito cedo sua intimidade com objetos de arte e o gosto pela história, características que se firmaram como estruturas basilares de sua coleção de arte. Foi muito incentivado aos estudos e à apreciação das artes pela mãe, professora de Sociologia de Ensino Médio, e pelo pai que lecionava História na UFSC, foi diretor do Departamento de Cultura, equivalente hoje à Secretaria de Estado da Cultura, e diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis. O estímulo da família reforçado pela trajetória profissional do pai fez dele uma criança que frequentou museus desde pequeno, convivendo com obras e artistas em sua casa. Lembrou de ter ido uma ou duas vezes ao ateliê de Xico Stockinger nas viagens entre Florianópolis e Porto Alegre. Colecionou selos entre a infância e adolescência, e aos 15 anos investiu sua mesada na compra das primeiras gravuras sem ainda um intuito colecionista consciente. Ele atribuiu as obtenções ao estímulo oferecido pelo contato com a coleção do pai, convívio que ajudou a entender muito cedo a noção da aquisição de obras de arte. O fácil acesso aos livros, o gosto pela leitura, o incentivo aos estudos e o interesse pela pesquisa desde criança são elementos que influenciaram sua formação profissional e como colecionador. Lembra de ter ido entre 12 e 13 anos à abertura de uma exposição de gravuras da artista Tomie Ohtake, no MASC, e ali assistiu a uma espécie de *happening* de Rodrigo de Haro com um grupo de artistas. Era, na verdade, a produção conjunta de uma obra de desenho e pintura, ação que o deixou bastante impressionado pela forma como foi realizada.

Ainda tem um caso em que um hábito da infância despontou na lógica conduzida na elaboração de uma coleção. José Marton nasceu em Cajobi e saiu de lá com 7 ou 8 anos para Catanduva, cidades do interior de São Paulo. Ele mesmo criava seus brinquedos, fazia de abacates caídos no chão um pequeno rebanho bovino. Aos seis anos ganhou um trator de metal e seu irmão uma bicicletinha, mas preferiu o presente do irmão e propôs uma troca. Esta foi

a primeira de muitas permutas de presentes, hábito que voltou no período em que cursava Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina, já morando em São Paulo, e foi decisivo para sua coleção. Marton cresceu na marcenaria do pai, um profissional habilidoso que construiu as casas onde moravam. Quando brigava muito com seu irmão menor, eram separados, o caçula ficava com a mãe e Marton com o pai na marcenaria. Destes momentos, recorda de ficar extasiado com as cenas da serra invasiva cortando a madeira, a serragem caindo, o cheiro orgástico da imbuia eram componentes mágicos que compuseram seu imaginário. Ver a madeira bruta sendo torneada o deixava absorvido e também atiçava um certo erotismo, as incisões podiam ser vistas como um falo sendo torneado por um homem que exercia força na execução de seu trabalho. Foi neste ambiente que aprendeu na observação a fazer móveis olhando, não teve instruções e isto pode ter sido a causa de um acidente que consumiu seis meses de pós-operatório para refazer uma junta de um dos dedos da mão.

Entre os 12 e 13 anos, sabendo de sua facilidade nas aulas de Educação Artística, Marton começou o Curso de Desenho e Pintura, no SESC de Catanduva, ministrado pelo artista Luiz Dotto. Com ele aprendeu a fazer tela e esticar o tecido, conhecimento que foi complementado quando desmontou um chassi para entender como se fazia a construção destes suportes. O professor considerou Marton muito novo e teve receio que perdesse o foco nos estudos, mas sua dedicação foi seguida em uma rotina dos 13 aos 18 anos que incluía o trabalho na fábrica do pai, colégio à noite, estudava para as provas no horário do almoço e aos sábados era ocupado com o Curso de desenho e pintura. Neste ritmo, seu primeiro desenho ganhou um prêmio no Salão da cidade. O dinheiro ganho em cinco anos de trabalho foi guardado para poder estudar fora de Catanduva. Com 18 anos, antes de decidir a que prestaria vestibular, fez um Curso de Administração Bancárias, Industrial e Comercial. A formação serviu para tomar a decisão de cursar Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, e teve que contar com a ajuda de Dotto junto ao pai, que não aceitou muito bem a decisão do filho. Foi durante a Faculdade que o aprendizado acumulado desde a infância despontou e virou um negócio, possibilitando a Marton fabricar telas e vender para vários artistas de São Paulo. O reconhecimento não tardou e ao longo de

anos foi responsável pela fabricação de telas que eram pagas parte em dinheiro e parte em trabalhos, criando um sistema de trocas⁴⁶ que estruturou sua coleção.

Por fim, o exemplo de um único artista que exerceu influência em três colecionadores do Rio Grande do Norte. Thiago Cavalcanti de Albuquerque cresceu em Natal instigado pelo convívio na infância com sua tia-avó, que o levava para o teatro, exposições e dava acesso à vida cultural e ele, irmãos e primos. Ela era muito amiga do pintor Newton Navarro e na sua casa havia obras presenteadas por ele, possibilitando a Thiago uma aproximação de tal forma com o artista e sua produção que ficou marcado na sua vida. É nesta relação o início de seu fascínio pelas artes visuais. Contou de ter guardado na memória os desenhos de Navarro e defende que sua experiência com o artista e suas obras determinou seu desejo de colecionar na vida adulta.

Na infância em Caicó, Fábio Ricardo Silva Gois gostava de cantar e pintar, lembra dos primeiros registros com as artes visuais nos cenários pintados a óleo no teatro da cidade, mas o que lhe marcou de fato foi um painel de grafismos de Newton Navarro contando a lenda da sua Cidade, que ele via quando acompanhava os pais nas idas ao banco onde a obra ficava. Nas festas natalinas, os presépios em escala humana pintados por Inês Rangel, uma artista local, foram outra marca visual. Nas fazendas da região, ele se encantava com os oratórios e as esculturas sacras que despertavam cada vez mais o gosto pelas artes. Não havia sequer conversas sobre o tema em casa ou estímulo dos pais a qualquer tipo de envolvimento com expressões artísticas, o contato era ao acaso e o interesse despertado de forma genuína. Após os 10 anos, mudou-se com a família para Natal e, no Ensino Médio, cursava Técnico de Edificações em uma escola que possuía um painel de Newton Navarro de grande dimensão em cada andar do prédio. Novamente entra o artista na sua vida, compondo seu apreço de forma definitiva pela sua obra e pelas artes visuais de modo geral. Contou que no final da adolescência e início da fase adulta, na década de 1980, começou a ter contato com livros de história da arte e percebeu que não identificava a estética local

⁴⁶ Durante a entrevista, interpretei como uma analogia entre os brinquedos trocados na infância e as obras de arte pagas pelo serviço prestado durante o Curso de Graduação, que foi uma certa surpresa para o colecionador por não ter feito, até aquele momento, tal relação.

representada neles. Tal questionamento o fez rememorar as experiências que havia tido na infância em Caicó, quando ia nas feiras populares e se deparava com uma produção de arte popular, reflexão que serviu de base para sua coleção.

Felipe de Araújo Bezerra, arquiteto e urbanista, foi um dos entrevistados que afirmou ter convivido desde a infância com uma coleção em casa, montada por sua mãe, Candinha Bezerra, figura conhecida em Natal e dona de uma coleção respeitável, segundo ele. Além do convívio com obras e artistas, como a experiência de ver Henfil trabalhando quando morou em Natal, e os vários trabalhos de Newton Navarro, escultor, desenhista e pintor que não ficou muito conhecido nacionalmente como merecia, segundo Felipe. Navarro tinha uma escola de artes onde Felipe estudou pintura e desenho dos 10 aos 13 anos, sendo uma das forças influenciadoras na sua decisão de estudar arquitetura e na formação da sua coleção, a única encontrada na pesquisa com um perfil muito específico.

Ainda há muitas vivências que poderiam ser trazidas para se discutir os vínculos indissociáveis entre as experiências assimiladas e as concepções de arte e de colecionismo de arte. Os aprendizados que precedem a inserção no colecionismo de arte, destacadamente na infância e adolescência, exercem papel fundamental na compreensão das linguagens artísticas, dos sentidos atribuídos às artes visuais e nas narrativas de elaboração do procedimento colecionista e das coleções. Este processo se dá em operações de subjetivação que ocorrem de forma dinâmica e contínua, estabelecendo estruturas que se renovam na interação com e no meio social, que no caso das artes visuais depende das ofertas de eventos e instituições do sistema da arte e das articulações deste com outros sistemas mais amplos.

Não resta dúvidas da necessidade de aprofundar o conceito de *habitus* na análise do colecionismo de arte contemporânea, ampliando assim o que Bourdieu (1992) definiu como subjetividade socializada e a formulação dos capitais culturais. Esta parte da pesquisa de campo mostrou a necessidade de uma investigação específica e detalhada, exigindo um tipo de instrumental metodológico que uma entrevista mostrou não comportar, mesmo que se tenha encontrado resultados bastante ricos. O conjunto de fatores que promovem o colecionismo são decorrentes de uma complexa combinação de estímulos

afetivos, culturais, educacionais, entre tantos outros, todos atravessados por conjunturas políticas, econômicas e sociais diversas. Talvez o grau de dificuldade justifica uma lacuna no campo acadêmico de pesquisas que ajudem a entender como a formação cognitiva e dos sentidos por meio do acesso às linguagens artísticas exercem algum tipo de influência nas trocas entre os mundos objetivo e subjetivo das coleções, e ainda no impacto destes processos nas narrativas do contexto colecionista e do próprio sistema. Por exemplo, ficou em aberto como é acionado o desejo de colecionar arte em pessoas adultas que não tiveram o privilégio do acesso às linguagens artísticas na infância ou adolescência, nem mesmo vivenciaram episódios marcantes com algum tipo de colecionismo.

Nas referências para a pesquisa, a triangulação temática infância, adolescência e colecionismo de arte foram encontradas em duas teses. A primeira, de Adriano Gomide (2014), a questão apareceu para o autor relatar sua própria experiência com arte na infância e para sua defesa do “verdadeiro colecionismo de arte”, atribuindo à tendência inata de coletar coisas como um comportamento normal na infância e na vida adulta (2014, p. 180). Nos dois trechos da tese não há uma reflexão mais aprofundada. Já na segunda tese, de Dayana Zdebsky Cordova (2018), a autora cita colecionadoras e colecionadores que relataram suas formas de inserção no colecionismo, oferecendo base para sua posição estar em consonância com a mesma conclusão formada ao longo desta pesquisa. Diz ela que:

[...] muitas vezes, as narrativas sobre o início das coleções começam de maneira mais difusa temporalmente, remetendo a um passado mais distante que o da aquisição da primeira obra de arte: referem-se à construção do interesse ou, como diria Bourdieu, do gosto pela arte (BOURDIEU, 2007a). E a construção desse gosto, não raras vezes, situa-se na infância e na juventude e passa pela relação com algum parente próximo que, interessado por arte, aproxima o futuro colecionador da mesma. (2018, p. 107)

Cordova usou como metodologia citações de entrevistas por ela realizadas e outras encontradas em fontes diversas, como a referência de um texto publicado na Revista Ouviuver acerca das colecionadoras de arte moderna e contemporânea no Brasil (ROSA, 2017). A pesquisadora

mencionou parte de uma entrevista com Ana Carmem Longobardi, em que a colecionadora relata memórias de infância na loja de artigos para artistas de seu pai. Da mesma colecionadora, aparece outra citação em que ela diz “o gene de colecionador já nasce com a gente” (2018, p. 109). Independente do contexto e significado atribuído por Longobardi ao que ela denomina como gene de colecionador, fato é que o tema como objeto de investigação está em aberto.

Os processos culturais determinados pela noção de coleta e apreensão de sentidos são marcas presentes na história do colecionismo de arte, adensadas pela apreciação e reflexão oferecidas pelas obras. Por compor os padrões comunicacionais, as obras de arte atuam na cognição e formação intelectual ao promoverem aprendizados que não cessam de operar na compreensão da coleção como instrumento de leitura, de ser e de estar no mundo. Assim, quem coleciona é acionado pelas possibilidades oferecidas no mercado para adquirir como meio de alimentar o devir da coleção, sentimento nutrido pelo desejo da próxima obra ativado muitas vezes exatamente no ato contínuo à última aquisição.

3.3 INSTÂNCIAS INTERMEDIÁRIAS DO SISTEMA E AS FONTES DAS COLEÇÕES

O mercado de arte é o responsável por formular os dispositivos de intermediação entre as obras e quem as consome, aqui consideradas as operações em vias formais e informais, abrigando aquelas que ocorrem com Pessoas Jurídicas e também entre Pessoas Físicas. São as experiências nos ambientes e atividades comerciais as fontes para a construção de um conhecimento essencial para quem coleciona, pois é ali que as narrativas do procedimento colecionismo se abrem com mais evidência para fatores externos ao campo de domínio específico do sistema da arte. Apenas para citar um exemplo, o mercado de arte impôs às colecionadoras e aos colecionadores a dependência do regramento legal oriundo das instâncias de poder do Estado, de tal ordem que o campo jurídico estabeleceu uma área que passou a ser

chamada de Direito da Arte⁴⁷. Neste campo do conhecimento congregam áreas tributária, de sequência e sucessória, quando não criminal por fraudes, roubos e falsificações de obras de obra. Somado a tal exemplo, cria-se um contexto no qual o colecionismo de arte se constitui em benefícios pessoais e coletivos que alcançam importância inquestionável para a escrita da História da Arte, mas é também nele em que são expostas as fragilidades da prática.

O conceito de aquisição é bastante amplo. Não é equivocado dizer que uma das primeiras acepções ao termo traz a referência ligada às atividades comerciais, mas a aquisição pode ser entendida como toda forma de entrada da obra na coleção. Desta maneira, presentes, doações, trocas, premiações, sorteios, heranças ou qualquer outra maneira, obviamente lícita, pode ser considerada dentro da modalidade aquisitiva. Sem a intenção de esmiuçar os pormenores das operações de compra e venda, de forma sintetizada elas ocorrem diretamente com artistas, intermediários comerciais do mercado primário e secundário, comissionamentos, consórcios, clubes de colecionadores, leilões de arte, leilões judiciais, entre outros.

O mercado de arte tem uma configuração muito segmentada, o que faz as categorias apresentarem subdivisões nas estruturas intermediárias de oferta de obras, exceto galerias que atuam com mercado primário e secundário ao mesmo tempo. Também deve ser levado em conta que o comércio informal se apresenta para além da relação direta com artistas, já que há transações de compra, venda e permutas com todo tipo de agentes do sistema que não passam por instâncias formais, inclusive entre pessoas que colecionam.

As aquisições são impulsionadas por fatores muito diversos, alguns permanecem os mesmos desde o princípio do colecionismo e outros se alteram na medida em que o envolvimento vai amadurecendo a relação com a prática e

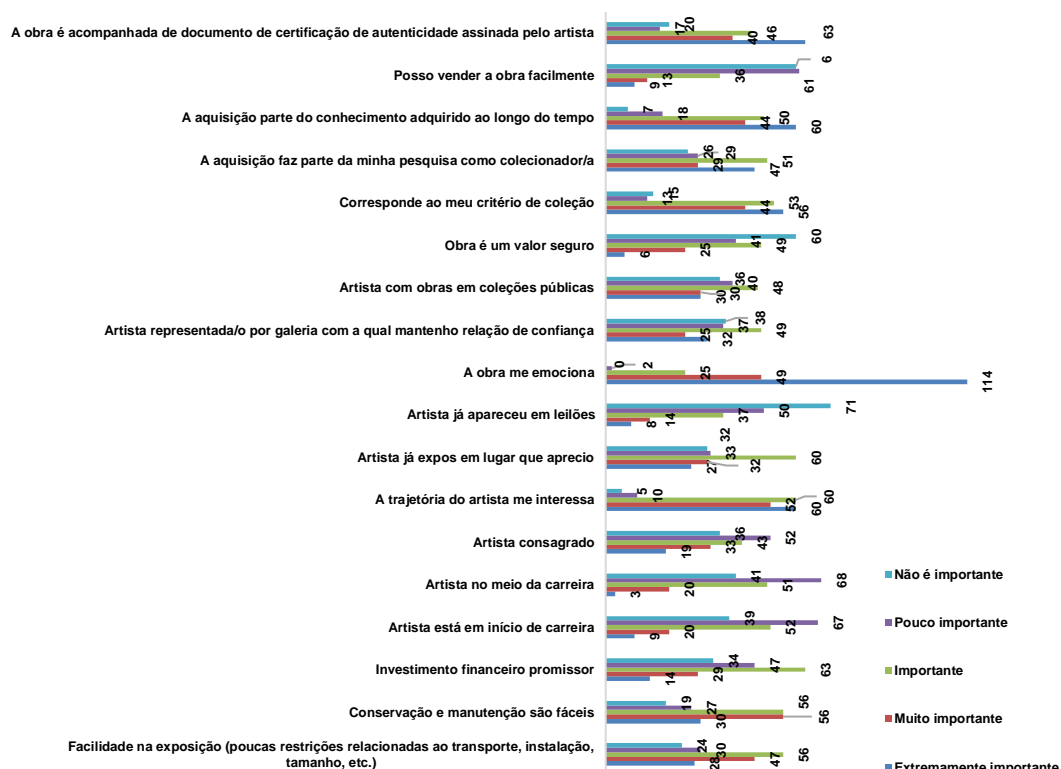
⁴⁷ Marcílio Toscana Franca Filho tem se destacado na área jurídica ao liderar uma série de pesquisas e ações que têm aproximado o campo do Direito ao campo da Arte. No seu curriculum, Toscana acumula posição como Membro do Conselho *Executivo da International Law Association* (ILA, Londres, Reino Unido); preside o Conselho Superior do Ramo Brasileiro da *International Law Association* (ILA Brasil). Árbitro Suplente do Tribunal Permanente de Revisão do MERCOSUL (TPR, Assunção, Paraguai), além de publicar frequentemente temas do Direito da Arte e orientar uma série de mestrandos e doutorandos no PPCJ da UFPB, onde atua como docente. Pela sua importância, Marcília atuou como consultor para o questionário eletrônico ao sugerir justamente questões que incorporassem o Direito na perspectiva do colecionismo. Vale ressaltar que ele veio especialmente a Porto Alegre apresentar comunicação no 1º. SIRSA, em 2018, momento no qual foi firmado o Cluster ligado ao TIAMSA, como já mencionado na introdução.

ampliação da compreensão da arte. Outros ainda, estão ligados a fatores anteriores à própria coleção, a começar pelos mais longevos ligados às construções culturais apresentadas no subcapítulo anterior. Assim, pode-se indicar que o princípio de uma intenção colecionista começa a se moldar efetivamente nas tomadas de decisões que motivam e deflagram as aquisições das obras, daí sua importância como etapa do procedimento colecionista. Duas questões no formulário eletrônico buscavam encontrar possíveis respostas para entender os elementos disparadores das aquisições. A primeira diz respeito à importância atribuída a fatores envolvidos na aquisição das obras, listados previamente e dispostos para múltipla escolha com cinco graus diferentes de importância, variando entre o “não é importante” ao “extremamente importante”.

O maior volume de respostas em “extremamente importante, muito importante e importante” traz na ordem os seguintes itens: a emoção transmitida pela obra aparece em primeiro lugar e de forma desproporcional em relação às outras opções; segundo, a trajetória do artista interessa; em terceiro a obra acompanhada documento de certidão de autenticidade assinada pela/o artista; quarto, a aquisição faz parte do conhecimento adquirido ao longo do tempo; quinto, a obra corresponde ao critério de coleção; seguidos de facilidade para expor a obra, a aquisição faz parte da pesquisa, o artista expos em instituições que a pessoa aprecia, tem obras em coleções públicas e a obra como investimento financeiro promissor.

No oposto, apontando como “não é importante e pouco importante”, aparecem como menos importantes se a ou o artista já apareceu em leilão; a facilidade de venda da obra; a obra como um valor seguro; e as fases de carreira dos artistas, em início, meio e consagrado, estão entre os valores menos importantes. Nota-se que respostas no formulário diferem em alguns pontos com o resultado encontrado nas entrevistas, mostrando outra realidade, como será visto a seguir.

Gráfico 4 – Ao comprar uma obra de arte, qual a importância atribuída aos seguintes elementos?



Fonte: Elaboração própria

Em relação ao item que mais preponderou, o resultado no formulário eletrônico também foi o mesmo que apareceu nas entrevistas. A emoção sentida ao tomar contato com a obra acaba sendo uma forma de compreender o gosto pela arte, termo recorrente nas falas como argumento que apareceu para justificar o início das aquisições e que perdurou em outras etapas do colecionismo. Em muitos casos, o gosto só foi identificado por uma necessidade prévia de tornar o ambiente doméstico mais agradável e acolhedor, algo próximo de uma ideia decorativa apareceu como elemento disparador do processo colecionista. Três casos neste sentido acabaram se desdobrando de formas muito distintas.

João Carlos Figueiredo Ferraz decidiu comprar obras de arte para preencher as paredes vazias da casa que passou a morar com Dulce, sua esposa, em Ribeirão Preto. Em 1984, ele começou a adquirir obras com uma certa noção decorativa, mas “não comprava quadro azul porque o tapete era azul, nada disso”, segundo ele disse. Seu propósito era encher as paredes, dar

vida e cor, o que fica compreensível por um dos primeiros trabalhos adquiridos ter sido de Jorginho Guinle, na época muito jovem, começando a expor e com preços acessíveis para quem não tinha alto poder aquisitivo. Depois de começar não parou mais e hoje tem uma das mais significativas coleções de arte contemporânea produzidas no Brasil a partir dos anos 1980.

Na entrevista com Ferraz foi perguntado se as aquisições decorrentes do gosto e paixão imediatos pelas obras ajudaram a construir um critério. João respondeu que a paixão não há como controlar, mas o critério sim. Ele considera que ao longo do tempo foi olhando com um pouco mais de cuidado e sofisticação. As obras que não entendia, passou a olhar com mais atenção, outras que às vezes julgava sem importância passou a observar mais, assim o horizonte foi se abrindo quando concedeu mais generosidade ao olhar. Ele revelou ter desde o início um interesse muito grande por todas as manifestações, não apenas as mais tradicionais, como pintura e escultura. Tudo que via e gostava, comprava. Vídeos, instalações, entre outros meios que deram à coleção uma característica múltipla.

A necessidade de ter uma obra em casa também impulsionou o casal Rita Pereira e Nilson Teixeira a procurarem a Galeria Patrícia Costa, atualmente no Shopping Cassino Atlântico, o espaço concentra escritórios e galerias de arte. Em 1996, ainda era difícil entrar numa galeria, muita soberba, ninguém dava atenção, era constrangedor até perguntar o nome dos artistas e para quem não entendia era muito difícil comprar sem saber nada, revelou ela. A galerista fez o contrário, atendeu bem, mostrou seu acervo, passaram a confiar e a visitar a galeria, estreitando relações com o passar do tempo. Ela orientava o que era bom, assim o primeiro quadro foi um Burle Marx que foi para a sala de jantar. Compraram e resolveram o problema, mas a galerista ligava perguntando se não queriam ver outros trabalhos, assim adquiriram mais dois desenhos e a coisa foi indo sem grandes pretensões. Hoje o casal possui uma coleção dividida entre suas casas de São Paulo, Itu, Rio de Janeiro e boa parte acondicionada na Clé Reserva Contemporânea⁴⁸.

⁴⁸ Em dezembro de 2018 estive na Clé Reserva Contemporânea por indicação de Regina Pinho, assim cumpri com o objetivo de conhecer a empresa, convidar pessoalmente Marc Leboiteux, na época diretor, para participar do Ciclo de Debates Dinâmicas do Coleccionismo de Arte Contemporânea e pedir sua colaboração na divulgação da pesquisa. A Clé é do Chenue, empresa criada em 1760 na França, com larga experiência em armazenagem, conservação e

O gosto pode ser alterado quando ocorrem mudanças e novos momentos de vida. Aos 20 anos, Ricardo Pessoa de Queiroz comprou seu primeiro quadro de Gil Vicente na Galeria Futuro 25, em Recife. Naquela época, as aquisições eram de forma intuitiva e induzidas por algo que de alguma forma lhe emocionavam, motivo pelo qual também comprou obras de José Claudio, Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro. Anos depois, uma alteração na vida pessoal foi acompanhada de uma nova perspectiva no seu gosto, voltando-se para a arte contemporânea.

Após o casamento com Bruna, sua atual esposa, os dois visitaram Inhotim com um grupo organizado pela Fundação Bienal do Mercosul, uma vez que Ricardo e Renato Malcon, ex-presidente da Instituição, são amigos de longa data. O contato com aquele universo despertou um interesse que extrapolou o mero convívio com propostas contemporâneas no ambiente doméstico. Não tardou, poucos anos depois da visita a Brumadinho, o casal associou-se a José Rufino para criar a Usina de Arte, onde as aquisições também estão envolvidas pela emoção que as obras transmitem e a vivência com os artistas, o que se desdobra em relações pessoais e afetivas.

São três exemplos em que o gosto incide na moldura do processo colecionista, embora possa ser construído não apenas nas afinidades que geram o desejo de convívio com a obra, mas pelo estranhamento como elemento que ativa a elaboração do gosto. Fábio Szwarcwald contou que se desafez da obra de um artista consagrado e bem-sucedido para adquirir um trabalho de Cabelo, justamente em função de uma espécie de aversão e inquietação questionadora causada pela provocação artística. A estratégia para melhor entender o que a obra oferecia foi justo a aproximação como fator que desencadeou a aquisição, acreditando que o convívio seria o caminho para acessar a emoção do artista. Fábio é um colecionador carioca, esteve à frente do Parque Lage e atualmente dirige o Museu de Arte Moderna do Rio de

transporte de obras de arte, que se instalou no Brasil por intermédio de Maria Ignez Mantovani, da Expomus, outra empresa da maior importância na internacionalização da arte brasileira. Costumo dizer que nunca estive na NASA, mas a sensação de estar na Clé deve ser a mesma. É um prédio construído dentro de outro prédio, totalmente automatizado, com rigoroso controle computadorizado de climatização, umidade, agentes bacteriológicos e segurança total contra incêndio. Internamente, o espaço é dividido em baias onde ficam as obras, todas embaladas na mais rigorosa metodologia de preservação, conferindo segurança e higienização às obras. Marc comentou que o espaço abriga coleções privadas e que museus também estavam armazenando seus acervos em Alphaville, onde fica a empresa.

Janeiro, atuações que passou a se envolver em função do colecionismo.

Nas entrevistas, o gosto também apareceu vinculado ao incômodo causado pela obra para Vania Abrão, bastante conhecida em Goiânia e que pode ser considerada pioneira no colecionismo de arte contemporânea naquela região. Para ela, o bom é ser surpreendida, é estranhar, ver uma obra de arte e sentir até raiva, como aconteceu quando teve acesso a uma obra de Withaker. Vania explicou que no trabalho predominava a cor amarela e que isto lhe provocou uma irritação incompreensível, sentiu raiva e depois percebeu a oportunidade para refletir sobre o que teria provocado tanta alteração. Entendeu, então, que o acesso à arte também decorre de situações de estranhamento e até repulsa, por ter algum elemento psicológico que atíça, suscita admiração, raiva e outros sentimentos. O que faz a pessoa ter admiração por um trabalho no primeiro momento não é regra para definir que a obra é boa, tanto que às vezes se compra uma obra, passa o tempo e depois não se pode nem ver, como ocorreu com ela algumas vezes. No início, na primeira impressão, aconteceu de perceber aspectos positivos da obra, mas com o tempo Vania entendia que o trabalho era comum, que o artista ainda tinha muito para amadurecer e decidiu tirar a obra da parede. Foram alguns episódios como estes que a fizeram pensar mais antes de comprar.

Nas entrevistas, a obra como investimento foi outra vinculação com o gosto que apareceu de forma expressiva, diferente do que mostra a importância atribuída a este aspecto no formulário eletrônico. Vania Abrão foi uma das muitas pessoas que revelou ter uma visão de investir naquilo que acredita, dizendo que certas escolhas surpreendem pela valorização e outras são justo o contrário. No entanto, esta questão não pesa na decisão da obra permanecer na coleção, pois o gosto e afinidade pelo trabalho em determinadas situações são mais importantes. A colecionadora tem formação em Economia e sua família é de empresários, então ela disse que não tinha como fugir da perspectiva do investimento, mas o tempo ajudou a amadurecer os dois aspectos. No seu envolvimento com arte, passou a ter interesse por obras que acredita e gosta, mesmo que o mercado não esteja acreditando. Também já viu o contrário quando o mercado acredita demais e até surgem disputas de galerias por artistas, mas que alguns bons profissionais se perdem

no caminho em meio a problemas dessa natureza, diz ela já ter visto casos assim.

O colecionismo como investimento ficou expresso nas entrevistas pela consciência de que a coleção é um patrimônio financeiro e o ideal de aquisição é aquele em que seja possível conciliar a emoção e o gosto pessoal com a perspectiva da obra como investimento. Para muitas pessoas casadas, a coleção converte-se em um ativo para o qual pode ser lançado mão em caso de necessidade no futuro ainda em vida ou para os filhos como herança. Nestes casos, há uma clara compreensão de que o investimento em arte não tem rentabilidade imediata, pois trata-se de uma forma de aplicação com retorno a longo prazo.

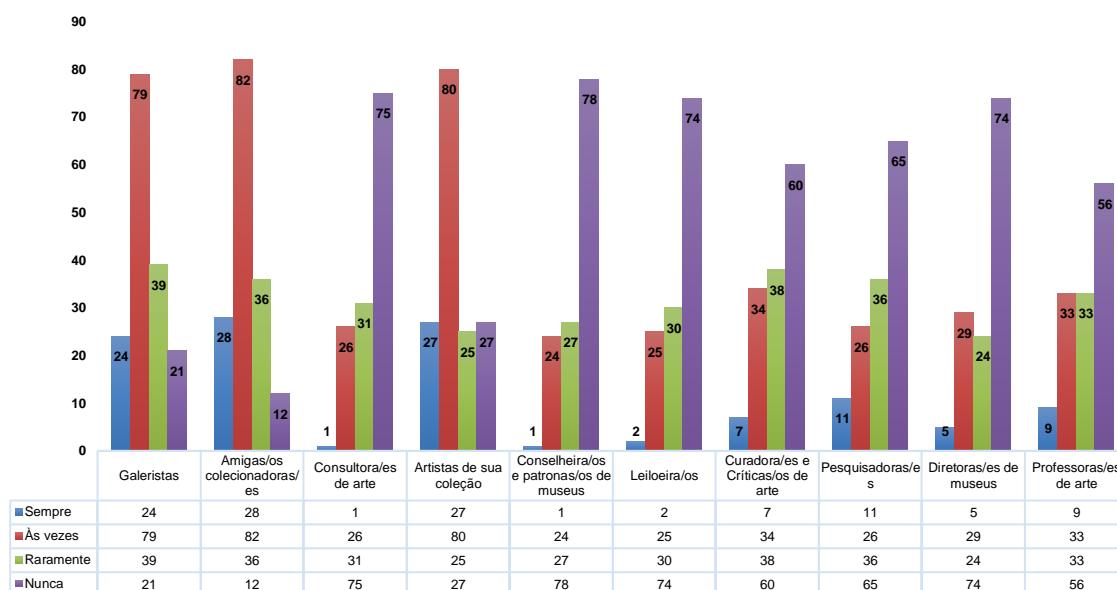
O cirurgião plástico Alexandre Alcides Mattos de Meira de 55 anos, nascido em Diamantina e residente em Belo Horizonte, tem interesse no investimento que a obra oferece, mas divide esta percepção com o prazer do convívio com arte, sentimento adquirido quando ainda era criança na casa dos pais ao ver os quadros nas paredes. Ele explica esta relação em uma hipotética situação, se caso oferecessem um valor cheio por uma de suas obras, o dinheiro seria investido em outra obra. Alexandre não tem interesse em aplicações no sistema financeiro e sim no mercado de arte, acreditando que o fato de ser profissional liberal o ajuda a ter mais consciência do risco da instabilidade econômica. Neste caso, as obras perfazem um patrimônio que poderá servir como uma eventual aposentadoria ou para a esposa e os filhos no caso de seu falecimento. A coleção é um ativo, afirma ele. Por outro lado, diz que não adquire obras que não lhe transmitem alguma mensagem, sem a cara do artista na obra não há como gostar dos trabalhos, é preciso perceber a identidade do artista, pondera ele.

Além de Alexandre, muitos outros casos poderiam ser relatados sobre a relação arte e investimento, inclusive entre jovens que começaram a colecionar há pouco tempo, como é o caso do paulista de Bebedouro, Olavo Fogagnolo, 28 anos, atualmente morador de São Bernardo do Campo. Olavo trabalha com pesquisa de mercado e é formado em Administração Pública pela UNESP, tendo começado a colecionar entre 2016 e 2017. Ele foi uma das pessoas que também revelou ter tido contato com arte na infância, a primeira delas quando a escola promoveu uma excursão ao Museu do Café, em Ribeirão Preto. Lá

tomou contato com a coleção de arte acadêmica de um Barão do Café, chamando sua atenção pelo tamanho das obras e a descoberta de um gosto especial. Ali despertou o interesse pela escultura por gostar de sentir o material. Sua primeira aquisição foi justamente uma escultura de Gustavo Caramelo que tem se destacado no hiper-realismo, artista da OMA Galeria. Olavo conta que comprou a obra para investimento, mas ficou tão feliz que deixou a peça na sala pelo prazer de vê-la, motivo pelo qual apegou-se afetivamente ao trabalho. No entanto, tem visto o artista ascender em sua carreira e não descarta a possibilidade de vender a obra em caso de necessidade.

Os níveis de importância atribuídos às aquisições decorrem de questões pessoais, obviamente, mas também há componentes importantes originários de aconselhamento com diferentes agentes do sistema da arte. Em praticamente todas as entrevistas, as colecionadoras e colecionadores receberam algum tipo de orientação que contribuiu e influenciou nas aquisições das obras. No formulário eletrônico, foi feita uma pergunta para entender a quem mais é solicitado algum tipo de conselho, sugestão ou orientação para comprar obras, expondo a importância das relações estabelecidas com demais agentes do sistema da arte como elemento a considerar no desenvolvimento do colecionismo. Nas respostas apareceu como resultado alguns apontamentos, entre os quais o caráter coletivo de uma construção que parte de questões individuais.

Gráfico 5 – Diga de quem você recebe ou já recebeu algum tipo de aconselhamento para aquisição de suas obras



Fonte: Elaboração própria

Tomando as opções “sempre e às vezes”, os três primeiros itens que mais aparecem são: amigas e amigos colecionadores, artistas da coleção e galeristas. Já nas entrevistas isto se altera, apareceram muito mais relatos de galeristas em primeiro, amigas e amigos colecionadores, e em menor quantidade as pessoas que mencionaram receberem indicação de artistas da coleção. Alguns casos apareceram em colecionadoras e colecionadores já mencionados, como João Figueiredo Ferraz que tinha um amigo primo de Luisa Strina. Foi ele que indicou para o que seria a primeira ida de Ferraz a uma galeria de arte em 1984, ocasião marcada por significados na vida de Ferraz. Ali ocorreu sua primeira aquisição, foi o que se pode chamar de certidão de nascimento da sua coleção e estabelecimento de uma amizade muito forte entre o futuro colecionador e a galerista, que dura até hoje, segundo João.

Ferraz revelou que Strina percebeu rapidamente tratar-se de um cliente em início de vida profissional e ainda sem muitos recursos, tomando como medida começar a mostrar trabalhos mais baratos. Desde então, adquire as obras para sua coleção em galerias e faz uma defesa contundente do meio ao dizer que se vive em um sistema econômico em que todos precisam ter a sua participação nos resultados. Artistas têm que ganhar para poder viver e as galerias têm que vender e ter sua margem para poder trabalhar. Ele afirmou

respeitar a cadeia produtiva das artes visuais e a importância de quem participa no setor. Por outro lado, João parece ter dado continuidade ao suporte recebido pela galerista ao exercer influência para um grande amigo colecionar.

Ricardo Britto e sua esposa moravam perto da residência de João e Dulce, no mesmo condomínio em Ribeirão, onde eventualmente jantavam com mais um ou outro casal nos sábados à noite, com o pretexto para que Ferraz apresentasse a última obra adquirida. Ricardo nasceu e foi criado em São Paulo, sempre teve contato com o ambiente cultural, lembra ainda pequeno de os pais o levarem à Bienal, em peças de teatro e no cinema. No final da adolescência, decidiu cursar Engenharia, depois fez Administração de Empresas e logo após o casamento foi morar em Salvador. Disse que os interesses decorrem na medida do foco que se tem, naquele momento era progredir na profissão, ganhar dinheiro, construir a vida e trabalhar, mas teve espaço para adquirir algumas peças com vistas a arrumar a casa, deixá-la bonita e agradável, sem intenção de colecionar. Os pais e os sogros tinham apreço por isso e acabaram influenciando no desejo de adquirir algumas obras, especialmente quadros e esculturas. Assim, o tempo passou, a vida encaminhada em Ribeirão, no convívio com João ia a museus e por ele foi levado com a esposa na primeira galeria de arte que conheceram, à Luisa Strina no início de 1990. De lá para cá Ricardo constituiu um acervo de fotografias que talvez seja uma das maiores coleções privadas do país. A importância de João ao procedimento colecionista de Ricardo deve ser somada ao papel desempenhado por Marcelo Guarnieri, também galerista e colecionador.

No que se refere ao trabalho de orientação de galeristas para aquisições de obras a quem coleciona, apareceu nas entrevistas um gerenciamento de galeria que ultrapassou a relação comercial, podendo ser atribuído um ineditismo na atuação no sentido de dar ao estabelecimento uma importância do nível de um centro cultural ou mesmo um espaço de fato ocupado com a formação de um público com certa consciência sobre a importância das artes visuais. O mais interessante é o fato de ter ocorrido em uma região de limitada oferta de equipamentos e eventos na área, em um período que estava ainda começando timidamente o mercado de arte contemporânea no polo mais efervescente do país, a cidade de São Paulo.

Os colecionadores Jorge Athias e Pedro Bentes, ambos de Belém do Pará, iniciaram suas coleções motivados pelo *modus operandi* de Gileno Müller Chaves, proprietário da Elf Galeria, inaugurada em 1981. No mesmo ano, Jorge e Pedro estavam finalizando o curso de Direito, já havia uma amizade entre os dois que se solidificou com o passar do tempo. Tornaram-se sócios e hoje possuem um dos maiores escritórios de advocacia da Região Norte, com filiais espalhadas no Pará, Rondônia, Amazônia, São Paulo e Brasília. Junto com Milton Kanashiro, os três tornaram-se os colecionadores mais conhecidos de Belém, podendo ser apontados como aqueles que possuem as coleções de maior relevância para a compreensão da arte contemporânea com foco na produção do Norte do país.

Pedro Bentes, contou que convidava Jorge para tomar cerveja após as aulas na Faculdade de Direito da UFPA, mas o amigo condicionava antes uma passadinha na Elf. Assim, ainda bem jovens, começou uma relação com Gileno que iria alterar a vida dos dois, despertada pela estratégia de facilitar as condições para que pudessem adquirir obras ainda quando acadêmicos, fase de vida que para parte substancial da população brasileira não há recursos para tais fins. Algumas obras foram adquiridas neste período, mas Pedro atribuiu o começo de fato de sua coleção no tempo em que o dinheiro passou a permitir, já formado e atuando profissionalmente, exatamente a partir de 1986.

É importante fazer uma pequena reflexão nesta passagem para pensar o valor do dinheiro como uma marca importante na compreensão do colecionismo, uma vez que as primeiras obras adquiridas não são entendidas como início de sua coleção por não terem sido adquiridas em uma fase economicamente confortável. Esta é a razão pela qual foi discutido em algumas entrevistas os critérios para apontar o início das coleções em função do contexto no qual viviam colecionadoras e colecionadores.

Gileno era muito astuto, vendia parcelado e não aceitava nenhum tipo de pagamento, não fosse aquele que ficava registrado no caderninho, contando. Não adiantava querer quitar à vista, no cartão de crédito ou cheques pré-datados, tinha que comprar parcelado e efetuar pessoalmente, assim era a regra de venda da Elf. O curioso é que Gileno usava o estratagema uma década antes de Marcantonio Vilaça e Katia Camargo fazerem o mesmo na Galeria Camargo Vilaça em São Paulo, entre 1992 e 2001, quando também

não aceitavam cheques e tinha que ir na galeria pagar as prestações, como fez Antonio Luiz Souza de Assis para adquirir parte das obras da sua coleção.

Pedro ia à Galeria saldar sua prestação, acabava se interessando por mais uma obra e antes mesmo de decidir, Gileno já vinha com o caderno para anotar. Ele diz que o galerista era um grande incentivador dos artistas do Pará, não havia obra consignada na Galeria, era tudo comprado para revenda com o “custo Belém”, mais barato do que em São Paulo e Rio de Janeiro, e que muitas obras foram doadas por Gileno a museus brasileiros.

Segundo Pedro e Jorge, foi o galerista que formou o mercado de arte em Belém, tanto que ainda hoje é a única galeria privada que tem um acervo fantástico, na opinião de Pedro. Lançou vários artistas de quem comprava séries inteiras e indicava outros artistas, como o Grupo de Guaianazes⁴⁹, formado por Jair Glass, Décio Soncini, Antônio Vítor, Charbel e Francisco Gonzalez, assim como levou Claudio Tozzi para exposições na galeria em várias oportunidades. As vendas ocorriam para quem realmente estava interessado em ter obras em casa e conviver com elas. Gileno ainda proporcionou a Pedro conhecer outras galerias, como na vez que o galerista o levou a São Paulo, especialmente na Skultura Galeria de Arte, de Sarah Teperman. A Galeria encerraria suas atividades, as obras à venda estavam com os preços muito atrativos, ocasião em que o colecionador diz ter conseguido adquirir uma boa quantidade de obras graças a Gileno.

Jorge Athias foi levado por uma amiga na Elf logo que abriu, ali começou seu o processo colecionista com a aquisição de um trabalho que não recorda exatamente se de Osmarzinho Pinheiro de Souza ou Dina Oliveira, uma das artistas que ele mais admira. Jorge contou que logo após a abertura da Galeria formou-se no seu entorno um grupo de pessoas apreciadoras de arte, conferindo ao espaço uma referência na promoção e desenvolvimento que alterou o modo de compreender as artes visuais na capital paraense. Foi o caso de Jorge que, instigado pelo ambiente da Galeria, passou a conviver com artistas contemporâneos a ponto de mudar seu entendimento sobre arte de forma radical, dizendo ele que ali manifestou seu desejo de aprofundar conhecimento sobre processo criativo e o uso de técnicas, bem como o de

⁴⁹ Para informações sobre o grupo, ver: <http://www.soncini.com.br/index1.asp?c=13&t=81> e <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao433939/grupo-guaianases>

coleccionar.

Atualmente, Luena Müller⁵⁰ está a frente da Elf Galeria instalada no Palacete Bolonha, um edifício de relevância histórico-cultural para a arquitetura de Belém. Ela prepara-se para defender sua Dissertação sobre a trajetória de Gileno, seu pai. Em 2007, o Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, CCBEU, organizou uma exposição em homenagem ao galerista com obras de artistas que passaram pela Elf. O catálogo⁵¹ da mostra é um compilado de pequenos depoimentos de artistas, colecionadores, críticos, curadores e admiradores que sintetizam a dimensão e o legado do galerista para a cultura de Belém. Evidentemente, na publicação se encontram textos de Jorge e Pedro Bentes.

O exemplo marcante de colecionador envolvido com artistas na formação de sua coleção é de Sérgio Carvalho, advogado e Procurador do Distrito Federal. Em 1999, Sérgio conheceu o artista baiano Zivé Giudice, na época morando em Brasília, e por meio dele foi introduzido nas artes visuais. Neste momento, iniciou o procedimento aquisitivo com 18 obras de Zivé e 36 obras de Oswaldo Goeldi. Logo depois, estabeleceu amizade com Emmanuel Nassar que ajudou Sérgio a ampliar sua percepção sobre arte. Denise, esposa do colecionador, contou que o artista proporcionou outra compreensão ao colecionismo por ter apresentado o universo da arte contemporânea. Assim, Sérgio começou a mudar seu enfoque e redirecionar sua pesquisa como colecionador, atribuindo o ano de 2003 o início de sua coleção. A experiência com Zivé endossou as bases necessárias para que Sérgio implementasse seu critério de aquisição, decorrente do estabelecimento de uma relação pessoal com artistas. Ainda assim, ele nega que tenha sido aquele período em função da alteração na percepção estética. Ele justifica sua posição ao tomar como

⁵⁰ Fui recebido na Galeria em agosto de 2019, encontro marcado pela forma delicada que Luena me recebeu e a atmosfera do ambiente. No piso superior, especialmente, fica o acervo e a sala que seu pai mantinha como uma espécie de escritório-instalação. O escritório é dividido em dois ambientes, na sala menor havia pastas espalhadas pelo chão que ela estava organizando para sua dissertação. Era um volumoso acervo documental com registros, a maioria escrito a punho por Gileno, detalhando todas as operações da Galeria. No ambiente maior havia parede repleta de obras em pequeno formato, fotografias, textos, enfim, um conjunto de objetos convertidos em um verdadeiro memorial de Gileno. Já tinha entrevistado os colecionadores Eduardo Vasconcelos, Pedro Bentes e Jorge Athias, quando escutei declarações sobre a importância do galerista para o sistema local de Belém, mas estar ali fisicamente e ter acesso a parte de sua existência foi uma oportunidade de materializar um pouco da história de Gileno e sentir uma pouco da presença dele naquela parede. Foi um dos momentos mais especiais da pesquisa.

⁵¹ Para acessar o catálogo, ver: <https://issuu.com/elfgaleria/docs/zes>.

medida se desfazer do que tinha, para o que Nassar atuou apresentando Sérgio a um outro colecionador que adquiriu todas as obras de Goeldi. A venda gerou recursos que viabilizaram a compra dos primeiros trabalhos de Lucia Koch, pontuando as obras da artista como as que deram início à sua coleção. As obras de Zivé foram presenteadas a amigos, ficando duas na coleção.

O envolvimento de Sérgio com artistas, após os acontecimentos iniciais, se deu em escalada vertiginosa e de profundas implicações na sua coleção. Em 2003⁵²Sérgio conheceu Valéria Pena-Costa, Nazareno, José Rufino e Eduardo Frota, montando assim uma coleção que decorre da formação de uma rede de artistas em que uns foram apresentando outros. No catálogo de Duplo Olhar, uma das exposições da coleção, Sérgio desenha uma trilha de relações em que:

“Nazareno indicou Lucia Koch, que por sua vez, recomendou Regina Silveira, Rochelle Costi, Mauro Restiffe, Rubens Mano e Marcos Chaves; José Rufino indicou Delson Uchôa e Efrain Almeida; Eduardo Frota apresentou Marcelo Silveira, Gil Vicente, Manoel Veiga e toda efervescência artística de Recife. Nassar, por sua vez, indicou Marcone Moreira”.
(CARVALHO, 2014, p.s. 5-6).

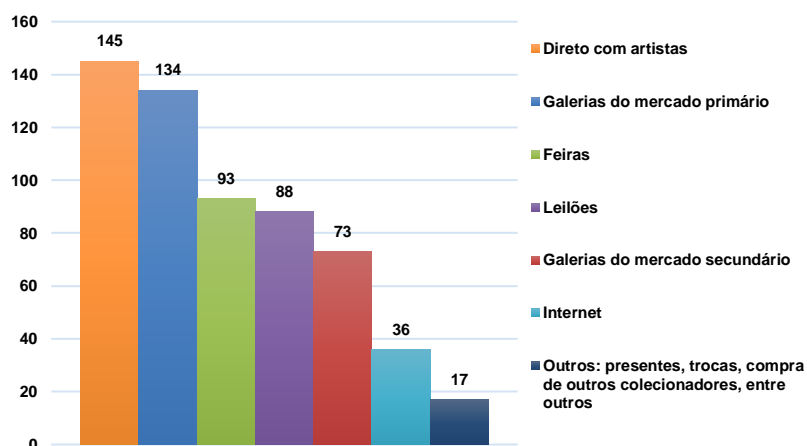
Sérgio Carvalho deixou evidente a necessidade de convivência com artistas, a partir daí a criação de laços de afetividade passam a definir seu procedimento colecionista, situando Sérgio como um colecionador de amigos que tem apreço pelas obras, mas é imprescindível conhecer o artista, conversar, ir no ateliê, conviver e, só depois, adquirir. A relação de amizade, em alguns casos, lançou as bases para outras modalidades de contribuição convertidas em um compromisso de engajamento no desenvolvimento da carreira de artistas.

Sua visão sobre as galerias, em certa medida, opõe-se ao pensamento de João Figueiredo Ferraz. Embora tenha até adquirido exposições inteiras em ambientes comerciais, só comprava obras em galerias de artistas que não

⁵² A entrevista foi uma oportunidade para discutir com o colecionador o início de fato de sua coleção. Ele defendeu o início em 2003 nas aquisições das obras de artistas contemporâneos que passou a conhecer, ideia que refutei por acreditar que a coleção havia iniciado em 1999. Foi com Zivé que a estrutura de sua forma de colecionar foi instituída, obtendo conhecimento a partir de conversas com artistas. A experiência com Zivé ofereceu as bases necessárias para que Sérgio implementasse seu critério de aquisição, que é decorrente do estabelecimento de uma relação pessoal com artistas.

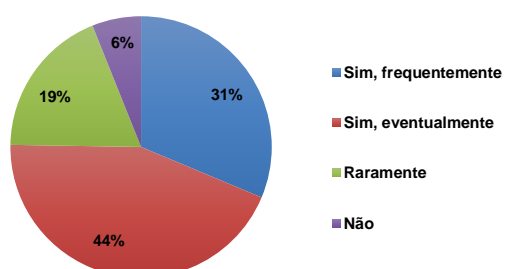
cogitam vender por conta própria, em geral nas Galerias Fortes, Daloia&Gabriel, Nara Roesler e Luisa Strina. Confessa que aconteceu de artistas entrarem no *casting* de determinada galeria e avisarem que poderiam ser vendidas suas obras para quem quisessem, mas para o Sérgio seria uma operação realizada por eles. Relatou que o reconhecimento como colecionador foi gratificante e igualmente deprimente, dependendo do lugar onde estava. Um certo assédio para que comprasse obras foi o que não lhe agradou, o que se deve ao fato de as pessoas não saberem da forma de construção da coleção, que exatamente não passa pelo intermédio de agentes, salvo as exceções mencionadas e a Alfinete Galeria, com quem Sérgio mantém boa relação. Por outro lado, sente-se gratificado pelo reconhecimento de seu esforço na consolidação do campo artístico ao apoiar os artistas.

As experiências trazidas até aqui revelam um pouco do peso e sentido que as relações afetivas exercem na constituição dos processos colecionistas, induzindo a pensar que fazem parte da característica que molda e atua na perpetuação da prática. Não à toa, os relacionamentos interpessoais exercem influência nas diversas etapas do fazer colecionista, inclusive na decisão de onde adquirir as obras. Outra questão no formulário eletrônico em que pode se observar tal evidência inquire onde as pessoas adquirem suas obras. Nas respostas, a estratégia de Sérgio Carvalho mostrou-se mais recorrente do que se imagina. O gráfico traz como indicativo uma predileção pelas aquisições diretas a artistas, seguidas das galerias de mercado primário, as feiras, leilões, mercado secundário, internet e um número menor de outras opções, entre as quais trocas, presentes e aquisição com outras pessoas que colecionam. Apenas um breve esclarecimento, mercado primário é todo aquele em que a obra passa pela primeira venda, já o secundário se ocupa da revenda.

Gráfico 6 – Onde você adquire suas obras?

Fonte: Elaboração própria

O convívio com artistas em seus ateliês não se restringe ao acordo comercial. São nestes ambientes que muito conhecimento é transmitido e onde histórias de vidas são escritas, podendo ser a justificativa para que 75% das pessoas visitem ateliês de artistas frequente e eventualmente, conforme o gráfico abaixo. O alto índice justifica as aquisições realizadas preferencialmente junto a artistas, bem como se compreende como tais agentes estejam entre os três primeiros do grupo para os quais colecionadoras e colecionadores mais recorrem ao se aconselharem.

Gráfico 7 – Você visita ateliês de artistas?

Fonte: Elaboração própria

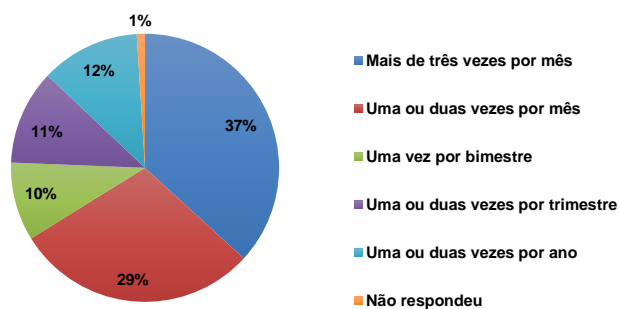
As três últimas questões trazem conteúdo para pensar a rede na qual colecionadoras e colecionadores estabelecem com outros agentes do sistema

da arte como estratégia de aquisição de suas obras. Pelas respostas, foi possível perceber que mesmo nas opções de aconselhamento que “nunca ou raramente” foram marcadas, ainda que em menor quantidade aparece uma interlocução com curadoras e curadores, profissionais do campo da pesquisa e docência, assim como direção de museus. Consultorias, chamados também *art advisors*, e participantes de conselhos e patronatos de museus foram os que menos apareceram como agentes para orientação nas aquisições, o que se explica pelo fato de ser, de certa forma, ainda recente as duas posições no sistema. Mesmo existindo o trabalho de consultoria há muito tempo⁵³, somente nos últimos anos a profissão tem sido mais destacada na mídia e nas redes sociais. O mesmo ocorre com a presença de colecionadoras e colecionadores na gestão e conselhos de museus e equipamentos culturais, assunto que será retomado ao se tratar das questões específicas da relação entre o colecionismo e o campo institucional no quarto capítulo.

A aquisição é tema em um conjunto de questões no formulário eletrônico que esmiúçam alguns tópicos do gráfico onde adquire (gráfico 6), pois aprofunda alguns hábitos de consumo de quem coleciona. Por trás destes dados se encontram inúmeras abordagens sobre diferentes aspectos que impactam no colecionismo como prática que ativa o sistema da arte, extrapolando seu domínio ao criar laços de dependência com outras instâncias. Para começar, a frequência de idas a galerias nacionais e internacionais por quem coleciona:

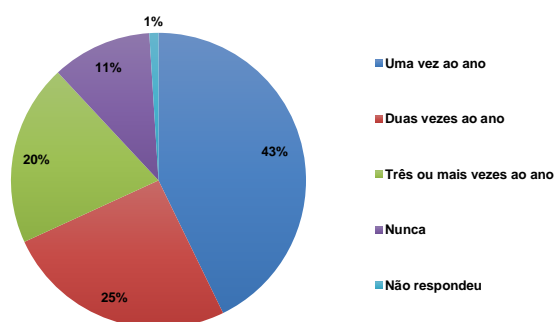
Gráfico 8 – Com qual frequência aproximada você visita galerias no Brasil?

⁵³ Para citar apenas um exemplo, Daniela Séve Duvivier atua há mais de 10 anos como *art advisor* em São Paulo. Ela participou do Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea, dividindo mesa com Marina Bertoldi, vice-presidente da Christie's no Brasil. Outra *art advisor* que tem se destacado nas redes sociais e na mídia é Camila Yunes, na terceira geração de uma família reconhecida também pelo expressivo envolvimento com o colecionismo.



Fonte: Elaboração própria

Gráfico 9 – Com qual frequência aproximada você visita galerias no exterior?



Fonte: Elaboração própria

Os resultados mostram um grupo assíduo de 37% de pessoas que frequentam galerias nacionais mais de três vezes por mês, ou seja, praticamente uma vez por semana. Os percentuais diminuem na medida em que as opções de frequência também diminuem, mas pode-se dizer que 66% de respondentes conservam o hábito regular de ir a galerias. Pode-se pensar que o volume de respostas seja decorrência do significativo aumento do número de galerias nas últimas duas décadas, sobretudo a partir de aproximadamente meados de 2000, conforme apontam os relatórios do Projeto Latitude, promovido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea, a ABACT. Outro fator que deve ser incluído na análise é o movimento de

intensificação de um modelo de funcionamento no mercado de arte, segundo o qual as operações comerciais decorrem de uma política que privilegia um conjunto de atividades que estabelecem o sentido de espaço cultural às galerias. Como estratégia, há uma diversificação de ações com vistas à formação de público para além dos *vernissages*, evento que tem um significado cultural no qual se conserva o caráter social e até mesmo festivo pelo imprescindível coquetel oferecido.

A programação das galerias inclui palestras com artistas, curadoras e curadores, colecionadoras e colecionadores, agentes do campo acadêmico⁵⁴ e profissionais que tratam de uma gama variada de assuntos do interesse das artes visuais. Outra estratégia tem sido desmembrar eventos entorno das exposições para além da abertura, contando também com debates ao longo das mostras, os lançamentos de catálogos em determinados casos podem acontecer em data distante da inauguração da mostra e, mais recentemente, têm entrado na grade o “*finissage*”, que é um evento de encerramento da exposição. Todas as atividades contribuem para ampliar a oferta de programação ao público das galerias, gerando oportunidades de convívio social e fontes de conhecimento para os quais colecionadoras e colecionadores recorrem a fim buscar conteúdo e estabelecer contatos que beneficiem o desenvolvimento de suas coleções.

Já foi trazido anteriormente um pouco da Elf Galeria de Belém e muitos outros exemplos podem ajudar a contextualizar uma modalidade de funcionamento que não é exatamente atual, mas que agora busca incorporar uma abrangência extramuros ao propor novas estratégias de atendimento e oferta de modelos de comercialização a públicos de diferentes realidades econômicas, sociais e culturais. A OMA Galeria converte-se em um interessante caso de análise por ser um ambiente de negócios de pequeno porte, localizado na zona periférica da mais importante praça comercial das artes do país, em São Bernardo do Campo, na Grande ABC. Antes mesmo de completar seus primeiros seis anos, a Galeria havia alcançado reconhecimento

⁵⁴ Em função do interesse pela pesquisa, nos últimos dois anos fui convidado a falar sobre colecionismo na Manaus Amazônia Galeria de Arte, que organizou um evento em um auditório do Colégio Martha Falcão, instituição tradicional no Ensino Fundamental e Médio na Cidade; pela ArtRio para discutir arte e colecionismo na América Latina, dividindo espaço com a colecionadora Sandra Hegedus; e no lançamento do Clube de Colecionadores da Galeria Lara Brotas, em Vitória, junto com a professora Armelinda Lopes (UFES).

por agentes do sistema e pela imprensa em função da rápida conquista de espaço em importantes mostras e eventos da área. Vale citar a exposição “50 anos de Realismo – do Fotorrealismo à Realidade Virtual”, que cumpriu itinerância nos CCBB’s, a obra de abertura da mostra era de Giovani Caramello, integrante do pequeno casting de sete artistas da OMA.

A postura de Thomaz Pacheco propõe desmistificar algumas noções enraizadas sobre o universo das galerias, identificadas pelo estigma de ambientes elitistas e inacessíveis. Clientes da Galeria, o casal Gustavo Scanello e Olavo Fogagnolo, mencionados anteriormente, revelaram a importância decisiva da OMA para que pudessem iniciar suas coleções no projeto Clube de Colecionadores, criado para facilitar acesso a obras por um público de classe média. Para eles, o interesse da OMA não é apenas no comércio, mas o fato de Thomas querer transformar o entorno da Galeria em um ambiente de cultura⁵⁵ conta como atrativo para manterem fidelidade ao estabelecimento. As alternativas para aquisição oferecidas por Pacheco buscam ampliar o consumo de arte em uma região de pouca memória ligada às artes visuais, trazendo novos elementos para problemas históricos enfrentados por galeristas.

A ideia de galeria como ambiente inacessível para aquisição e até mesmo de fruição vem de muito tempo. Décadas antes da OMA existir, o colecionador e curador Benedito Costa Neto revelou que não frequentava galerias comerciais quando morava em São Paulo, nos anos 1990, por não se sentir parte da classe social apta para tal consumo. A mudança aconteceu depois que se mudou para Curitiba e passou a conviver com arte contemporânea em função de seu companheiro, o artista Glauco Menta. Na época, acreditava que as obras eram caras e somente mudou de opinião quando se deu conta que poderia parcelar ou adquirir obras de pequeno porte. Na entrevista, lembrou de uma frase de Gilberto Chateaubriand que dizia ir a exposições para comprar o maior trabalho que via, e Benedito disse que vai

⁵⁵ A OMA foi uma das galerias em que participei como convidado para tratar da pesquisa em um projeto de debates mensais com profissionais do sistema. O encontro foi no dia em que Thomas Pacheco inaugurou a Casa 7, espaço de ateliê coletivo a poucos metros da Galeria. Sua intenção era dar um sentido àquele trecho da quadra que equacionasse possibilidades de fruição da arte contemporânea e atração de novos negócios em São Bernardo. A iniciativa acertada despertou o interesse do fotógrafo Henrique Ribeiro, que montou seu ateliê próximo à Galeria.

para comprar o menor, que é uma das soluções encontradas por quem deseja comprar obras de artistas importantes a preços razoáveis. É oportuno observar que as facilidades para aquisição não são recentes, elas já existiam em Curitiba há mais de uma década antes de Benedito mudar para a Cidade. A galerista Zilda Fraletti, pioneira no mercado de arte contemporânea na capital paranaense, vendia em consórcio na década de 1980 para facilitar a aquisição de um público não habituado a comprar obras de arte.

Outra galeria que tem oferecido oportunidades para inserção ao colecionismo de classe média é a Kamara Ko, em Belém do Pará, responsável para que Bruno Torres de Sousa pudesse iniciar sua coleção. Com 37 anos, formado em Administração, cursando Direito e funcionário público lotado na Secretaria da Fazenda do Estado, começou a adquirir com 27 anos em um projeto chamado Minha Primeira Obra. Makiko Akao⁵⁶, proprietária da Galeria, já era sua conhecida desde 1998, muito pelo fato de ela ser uma pessoa decisiva na elaboração de inúmeras atividades na Cidade em defesa da cultura. Junto com o ex-marido, Miguel Chikaoka, esteve envolvida na criação do Grupo Fotoativa em 1983, além de ter desenvolvido o Projeto Circular, proposta que incentiva as pessoas a conhecerem os prédios do Centro Histórico de Belém, atividade em que as artes visuais ocupam espaço destacado. O Minha Primeira Obra oferece um conjunto de trabalhos com excepcional desconto, sempre com os valores expostos nas etiquetas para facilitar a pessoas como Bruno participarem⁵⁷. Contou que se encantou pela proposta e a possibilidade de adquirir, tanto que foi ele quem comprou a primeira obra do projeto, inaugurando a iniciativa de Makiko.

Ainda sobre a OMA, é utilizada a plataforma de gerenciamento e relacionamento, o *Customer Relationship Manager*, CRM, servindo de apoio ao *marketing*, banco de dados e instrumento de memória que Thomas recorre

⁵⁶ No período que estive em Belém para as entrevistas, participei do 10º. Prêmio Diário Contemporâneo com uma palestra sobre a pesquisa no mesmo dia e horário que Camila Fialho e Miguel Chikaoka mediarão o projeto “saraus da memória #1, com quatro fotógrafos. Era um evento de aniversário da Fotoativa e, mesmo assim, Makiko honrou-me com sua presença na palestra.

⁵⁷ A mesma reclamação de Rita Pereira foi mencionada anteriormente e apareceu em outras entrevistas. Para quem não é da área, mostrar o valor da obra na etiqueta é algo de pouca relevância, mas para quem é da área entende que se trata de uma atitude que altera profundamente uma série de sentidos, para muito além da decisão de aquisição. A prática tem sido vista com mais frequência, como no incentivo para colocar preços na Feira Parte, de Tamara Perlman e já virou regra, por exemplo, no Marketplace da ArtRio.

como dispositivo para conquistar a simpatia dos clientes. A tática ajuda também a mudar outra ideia recorrente de que galeria é um lugar esnobe, como mencionado por Rita Pereira e algumas pessoas entrevistadas. No CRM não é registrado apenas o movimento financeiro da OMA, mas funciona como um diário da Galeria onde são anotados alguns detalhes das conversas com clientes, que ao retornarem podem ser surpreendidos com perguntas sobre assuntos diversos sobre os quais falaram em idas anteriores.

O atendimento atinge socialmente a imagem das galerias, recaindo nas coleções e no procedimento colecionista, podendo interferir de maneira enfática como aconteceu com Antonio Luiz Souza de Assis, colecionador já mencionado anteriormente. Ele revelou ter deixado de ir a uma das mais importantes galerias de São Paulo em decorrência da galerista ser uma pessoa de difícil trato. Sua opinião foi corroborada pelo colecionador Álvaro Figueiredo, publicitário do Rio de Janeiro, que reclamou ter tido um atendimento burocrático e com desdém na mesma galeria.

Em várias entrevistas foi observado que para muitas colecionadoras e colecionadores houve melhora na imagem das galerias nos últimos tempos, assim como foi apontado o esforço para que seja rompido o estigma de serem ambientes elitistas e pouco convidativos. No entanto, especialmente em duas entrevistas surgiu uma questão de ampla relevância social que soou como alerta sobre a pauta do racismo, mostrando que o tema tem que passar por reformulação nas galerias o mais imediato possível.

O carioca Lucas Niamey, 46 anos, formado em Direito e analista judiciário lotado no Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, foi um dos dois colecionadores negros encontrados na pesquisa, junto com Ademar Britto Jr., cardiologista nascido em Manaus e atualmente morando também no Rio de Janeiro. Niamey contou que não gosta de ir a galerias caso tenha que bater na campainha para entrar, motivo pelo qual opta por frequentá-las na abertura das exposições quando se mistura no meio de outras pessoas. Foi a maneira que encontrou para dizer que se sente incomodado com a forma como é recebido em horário normal de atendimento nas galerias que não o conhecem.

Para Ademar, as pessoas nas galerias não o veem como colecionador, foi difícil no Brasil isso acontecer. Acredita que depois de as pessoas ficarem sabendo das suas viagens para fora do Brasil é que passaram a entender seu

interesse real no colecionismo. Várias vezes entrou em galerias e ouviu um “pois não” como se ele estivesse indo fazer algum tipo de serviço e não como colecionador, tanto no Rio quanto em São Paulo. Já aconteceu de perguntarem a ele “quem é?”, ou as pessoas falarem de forma infantilizada ao dizerem que ali era uma exposição de arte, que tinha um texto sobre a exposição ou coisas desse tipo como se não fosse capaz de entender. Conta que isto aconteceu também quando estava com uma jornalista da ArtForum em uma galeria, e a pessoa que os recebeu se dirigiu a ele de forma infantilizada como se estivesse tentando explicar algo a quem não acessa aquele tipo de ambiente. Contou que a cena foi constrangedora pelo fato de sua amiga branca repreender a atendente dizendo que era jornalista especializada em arte e que não precisava falar daquele jeito. Para Ademar, hoje em dia, com a questão étnico racial, todo mundo quer ter a cota para diminuir a culpa, então se começa a adquirir obras de negros também para justificar o não racismo, mas isso está longe de resolver a questão.

As relações entre colecionadoras, colecionadores e galeristas podem evoluir para além dos laços de amizade e dali surgirem parcerias comerciais, como foi o caso de Vania Abrão e da galerista Regina Boni⁵⁸, apresentadas por Marina Potrich, dona da Potrich Galeria, de Goiânia. Vania considera Marina a formadora de todas as pessoas que colecionam em Goiânia, e contou dois episódios marcantes entre as duas: na fase inicial das aquisições, por todo empenho oferecido, e no momento em que Marina disse que não tinha mais o que vender a ela. A colecionadora já havia comprado boas peças e Marina considerou que era necessário recorrer a outra galeria, apresentou-a a Regina Boni. A partir dali, foram realizadas algumas exposições como a de Wesley Duke Lee, entre outras seis ou sete mostras em que Vania atuou como uma investidora e na escolha dos artistas. As duas pagavam os custos e dividiam os lucros das mostras.

A experiência de Abrão serve para apontar que nas entrevistas apareceram alguns casos de colecionadoras e colecionadores que tiveram

⁵⁸ Regina Boni teve a São Paulo Galeria entre 1981 e 2002, voltou ao mercado em 2021 com a Galeria Flutuante, destinada a trabalhar com jovens artistas e com preço pagáveis, conforme ela mesma afirmou na matéria da jornalista Gabriela Longman na Folha de São Paulo, podendo ser acessada na íntegra aqui: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/galerista-que-fez-barulho-nos-anos-1980-retorna-sem-endereco-fixo.shtml>

galerias em algum momento passado de suas vidas, sendo Marcos Amaro, proprietário da Galeria Kogan Amaro, o único para o qual foi aberta exceção pela sua atuação institucional por meio da Fábrica de Arte Marcos Amaro, FAMA, em Itu. Entre os investimentos que Amaro vem realizando, um deles foi a compra da Galeria Emmathomas que se transformou em Kogan Amaro, e na entrevista foi perguntado se considerava a atuação do mercado de arte para o desenvolvimento do colecionismo. Em sua resposta, disse que há o lado evidentemente das galerias no interesse em vender os seus artistas, mas tem o outro que é a venda sempre para os mesmos colecionadores. Então, sua intenção seria trabalhar em uma lacuna que ainda persiste, que é a democratização da arte, buscando trazer novos colecionadores de diferentes condições financeiras, seguindo a lógica de galerias que já fazem isso, como a Choque Cultural e a Central Galeria, por exemplo.

Vera Chaves Barcellos experimentou por duas ocasiões a atuação como galerista, a primeira no Espaço N.O. que funcionou entre 1979 e 1982 de forma associativa por um grupo de artistas, tendo sido responsável por uma série de propostas que exploravam as novas linguagens artísticas surgidas naquele período por meio de cursos, palestras, concertos musicais, exposições, performances, entre outros eventos. O nome do espaço era em referência ao Nervo Óptico, grupo de artistas integrado por Vera, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e, também, Carlos Pasquetti com quem Vera teve sua segunda experiência associada a Patrício Farias, na Galeria Obra Aberta, entre 1999 e 2002, na Galeria Chaves.

Márcio Espíndola, empresário capixaba, foi dono da Usina Arte Contemporânea entre 1987 e 1998, espaço que proporcionou à comunidade de Vitória tomar contato com a produção artística dos anos 1980, como Jorge Guinle, Leonilson, Daniel Senise, além de nomes como Iberê Camargo, Mira Schendel, Amilcar de Castro, entre tantas outras mostras que ocorriam em expressivo número por ano, como exemplo das 10 exposições que ocorreram em 1987. A Galeria marcou a cena das artes visuais ao transformar-se em um efervescente espaço cultural, motivo pelo qual ficou inscrita no sistema local das artes em Vitória. Sua importância foi tanta que nos últimos tempos foram realizadas mostras da coleção de Espíndola para rememorar o período da

Galeria, experiência que será vista no empresariamento de coleções no quinto capítulo.

Hélio Lauer, psiquiatra mineiro de 59 anos, abriu no final dos anos 1990 a Kalil Lauer Arte Contemporânea, com a marchand Telma Kalil, próxima dele em função das aquisições realizadas que destacava sua atuação como importante colecionador de arte concretista e neoconcretista. O convite partiu de Thelma e ele revelou ter ficado empolgado com a ideia de um possível acesso a mais artistas e convívio com outras linguagens. Como os dois não tinham recursos, ela organizou um encontro com um possível sócio que entraria com o capital, o empresário do ramo do minério. Era Bernardo Paz. A sociedade foi sendo ajustada entre os três e a promessa do aporte acabou se transformando em uma locação de um prédio que pertencia a Bernardo na Av. Savassi, o mesmo onde foi criada a Horizontes Ltda, empresa que anos depois esteve envolvida em ações na justiça por lavagem de dinheiro.

Após a reforma do ambiente de 600 m² com recursos de Lauer, descontados como forma de aluguel do imóvel, a Galeria inaugurou com uma exposição de Amilcar de Castro. A escolha se deu pela afinidade estética e proximidade de Lauer com o artista por intermédio da filha de Amilcar, com quem Lauer tinha relações profissionais. Depois de dois anos, quando a galeria já não dava mais certo, Lauer entregou o prédio a Paz e a sociedade foi desfeita. Segundo o colecionador, foi naquele momento que Bernardo comprou as obras de Amilcar de Castro que estão em Inhotim, momento em que foi iniciado o processo da Instituição em Brumadinho.

Lauer ainda revelou ter sido uma das piores experiências de sua vida por uma série de problemas enfrentados, um deles a perda da quantia investida que só não foi mais séria pelo fato de ter ganho de Amilcar peças em cerâmica produzidas especialmente para a abertura da primeira mostra da Galeria, além de duas esculturas de aço de pequeno porte que conserva até hoje. As obras ele considera terem sido uma forma de ressarcimento pelo que investiu na Galeria e nas parcerias, como a estabelecida com Ricardo Trevisan, da Galeria Triângulo, para que participassem de feiras internacionais. Foi por intermédio da relação com Trevisan que Lauer iniciou o núcleo contemporâneo de sua coleção, o que para ele foi o melhor pagamento possível.

Alfredo Hertzog da Silva decidiu vender obras pela *Internet*, mas diz que não prosperou. Ele criou a “herztogart.com” e afirmou que o ambiente virtual exigia fazer investimentos que ele não estava interessado em aplicar, além de ter tido dificuldades ligadas a problemas como falta de dedicação da equipe, não se constituindo no que era esperado. Contou que os parceiros deram um certo desapontamento, embora alguns muito bons, entregavam a obra para venda em mais de um ambiente comercial. Isto não era muito correto na sua opinião, não que tivesse pedido exclusividade. Acredita que na época o mercado estava mais voltado para leilão on-line, do que na venda on-line. E não tinha vínculo com mostras e feiras, como no caso da Artsy. O site era de obras de mercado primário, eram obras de galerias.

Guilherme Dobes, 47 anos, formado em Direito na UFSC e Oficial de Justiça Avaliador Federal, experimentou o ambiente de uma galeria como consultor e onde vendeu seus trabalhos como artista, desenhos e pinturas amadoras, para turistas entre 2008 e 2013, em Jurerê Internacional, Florianópolis. A Galeria 1760 era da mãe de Doges, que trabalhava em parceria com outros *marchands*, como Antonio Fasanaro e Fabrício Peixoto, que por sua vez representavam artistas como Rodrigo De Haro, Vera Sabino e o Hassis. Doges contou que não comercializavam obras caras e famosas, talvez a que tenha chegado a um valor mais elevado foi um trabalho de Hassis, por 15 mil reais, embora a galeria tenha sido aberta em uma conjuntura marcada por um período áureo de circulação de muito dinheiro em Jurerê. A galeria encerrou pelo fato de nem ele e sua mãe serem do ramo do mercado de arte, e revelou não ter ficado com nada daquele período na sua coleção.

Os exemplos são trazidos pela importância que representaram as formas dilatadas de envolvimento de colecionadoras e colecionadores junto ao mercado de arte. Um dos aspectos sinaliza um pouco da história do mercado de arte no Brasil face às experiências de gestão de galerias na qual participaram algumas pessoas entrevistadas, revelando o desenvolvimento de metodologias sofisticadas e inovadoras em momentos de certa incipiência do mercado nas regiões onde estavam implantadas as galerias. No entanto, o que deve ser destacado é uma prática levantada não nas entrevistas, mas em conversas com artistas e galeristas que apontaram o receio do envolvimento direto de quem coleciona com o mercado pelo objetivo da aquisição pela

metade do valor. A galeria seria um pretexto para formar ou ampliar a coleção, já que o acordo com artistas estabelece a divisão de 50% do valor líquido da operação de venda. Em nenhuma das entrevistas foi relatado algo que apontasse o interesse específico na vantagem, o que impede sob o ponto de vista do material coletado afirmar como prática existente. O registro entra com o objetivo de externar possíveis lógicas de funcionamento do sistema que outras investigações poderão ajudar a compreender.

Seguindo no tema da compra e venda no mercado, seja formal ou informal, há uma questão que tem repercussões de grande impacto que a pesquisa detectou não só na vida de quem coleciona e nas coleções, mas no sistema como um todo. Tendo em vista que o colecionismo está na ponta da cadeia produtiva, por meio dele é possível detectar como se acumulam as deficiências que vêm desde as bases do sistema, ou seja, na produção das obras no ateliê de artistas. Trata-se da documentação gerada na operação de compra e venda, que para tal abordagem se inicia com as galerias do mercado primário.

O comércio de arte se torna uma atividade de alta complexidade pelo valor subjetivo imputado no valor cultural e pecuniário das obras, conferindo a esta produção flutuações de preços submetidas pelo desenvolvimento da carreira de artistas. Aprofunda a questão da tributação brasileira para o qual há uma legislação esparsa de leis utilizadas pelo campo das artes visuais. O primeiro contato da colecionadora e do colecionador com o sistema tributário específico da arte é na aquisição da obra na galeria, é no ambiente das atividades econômicas. A obra chega na galeria, caso o artista não tenha uma operação jurídica, uma Micro Empresa Individual, MEI, ou Micro Empresa, ME outra modalidade empresarial registrada no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, CNPJ, a galeria deve assumir a nota de entrada da obra para poder vendê-la. Aqui já se apresenta um problema que antecede o ateliê pelo fato de que será necessário aos artistas abrirem sua Pessoa Jurídica, PJ, tema pouco abordado nos cursos de Artes Visuais, tendo por consequência a inserção de profissionais sem a devida formação para atuarem no seu mercado de trabalho.

A operação de aquisição da obra na galeria é o primeiro indício que vai evidenciar a formalização do mercado com impacto na carreira de artistas e no

coleccionismo. Ao comprarem uma obra, colecionadoras e colecionadores geram valores para que as galerias paguem Imposto de Renda, IR, PIS, COFINS e ICMS, conjunto de carga tributária colocada no valor de venda da obra. Caso a obra tenha sido vendida por intermédio de *art advisors* na galeria, ainda terá a nota de serviço no qual incide o Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza, ISSQN. A pessoa não vende a obra, ela comercializa o conhecimento que tem sobre a obra para quem deseja comprá-la.

Aqui se pode apontar a fragilidade da política de circulação das obras, que poderia ser maior caso houvesse uma tributação mais atrativa no sentido de ajudar na criação de novas oportunidades para artistas e, por decorrência, um maior número de colecionadoras e colecionadores. Atualmente, é difícil a galeria comprar uma obra, que dirá uma série completa, como fazia Gileno na Elf Galeria na década de 1980. Em geral, a obra fica em consignação e os artistas recebem se ela for vendida, assim a galeria exerce o papel de intermediária.

A ideia de artistas terem sua própria empresa foi uma forma encontrada para dividir a tributação, ocorrendo em muitas situações a existência da nota de artistas e das galerias. Neste caso, quem coleciona recebe duas notas pela mesma compra para evitar bitributação, o que deveria ser uma forma de minimizar o valor final da obra que na realidade, em muitos casos, não acontece. Paulo Sartori, 46 anos, designer e empresário de Antônio Prado, relatou que já esperou por mais de cinco meses a emissão de nota fiscal após uma aquisição, e que não é incomum ele receber mais de uma nota da mesma obra. Como exemplo, comentou ter recebido um documento fiscal do artista, outro da empresa de produção da obra e um terceiro da galeria para a mesma obra comprada.

Um colecionador do Nordeste, que pediu para não ser identificado, afirmou que acontece eventualmente de algumas galerias oferecerem 20% sem nota fiscal, mas ele não costuma aceitar as ofertas. Nas suas aquisições, relatou que as galerias paulistas maiores demoram mais, que se não cobrar, elas não enviam a nota, mandam o Certificado de Autenticidade, CA, e a nota fiscal demora. Disse ainda que algumas galerias oferecem a nota fiscal no valor integral e confirmou a declaração de Sartori afirmando que outras passam a nota dividida, uma da galeria e outra do artista. Já no Rio de Janeiro, segundo as

experiências dele, isso não acontece. Se comprar lá a nota é muito difícil de ser enviada.

O CA é outro documento fundamental na transação, pois dará mais garantia de que a obra foi produzida pelo artista, prevenindo eventuais transtornos futuros com falsificações, algo que tem sido uma prática recorrente inclusive com artistas contemporâneos. O CA pode ser emitido tanto pelas galerias como por artistas, tanto que o colecionador Fernando Bueno, de Brasília, manifestou um desejo inusitado na entrevista de fazer uma mostra com os certificados das obras da sua coleção. Muitos CA's foram elaborados por artistas, alguns de modo artístico, conferindo um conjunto que mereceria ser visto, diz ele. Embora a seriedade do assunto, vale trazer a descrição muito espontânea de Pedro Augusto, filho de Paulo Sartori quando ainda criança, respondendo a um amigo que perguntou o que era um objeto de madeira pintado de preto (obra de Paulo Monteiro) na mesa da sala: "isto é uma obra de arte do meu pai que sem o certificado não vale nada".

Ocorre que as notas fiscais não eram exatamente algo que possa ser atribuído como hábito em todas as galerias até pouco tempo atrás. Desta maneira, criou-se uma cultura da não emissão das notas, sendo emitido um recibo simples ou absolutamente nada. Não foram poucas as manifestações nas entrevistas de colecionadoras e colecionadores que compraram obras em décadas anteriores e hoje não possuem notas fiscais de um conjunto das suas aquisições. Tal noção vem sendo cada vez mais alterada, principalmente depois das medidas subsequentes às primeiras fases da Operação Lava Jato, de 2015, quando foram apreendidas 227 obras de arte ainda hoje sob custódia do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

Os desvios de dinheiro público em atos de corrupção tiveram como uma das formas de lavagem de dinheiro a aquisição de obras de arte, resultando na edição da Portaria 396 do IPHAN, de 2016, medida que visa estancar ilícitos com o Patrimônio Cultural brasileiro. O documento instituiu o Cadastro Nacional de Negociantes de Antiguidades e Obras de Arte, CNART, orientando que todos os estabelecimentos comerciais de antiquariato e artes visuais estivessem ali cadastrados. Além disso, qualquer operação abaixo de 10 mil reais deve ser emitida nota fiscal e arquivado o registro da operação até cinco anos, e ultrapassando o mesmo valor, além da emissão da nota fiscal, a

operação deveria ser comunicada no Conselho de Controle de Atividades – COAF e quem adquire precisa declarar a compra no seu IR.

As notas fiscais são documentos na vida fiscal de quem adquire arte, além de ajudarem a comprovar a autenticidade da obra. Junto ao CA, as notas fiscais servem como comprovação da proveniência da obra nas futuras transações no mercado secundário. Ela beneficia artistas em relação ao direito de sequência, ou *droit de suite*, expresso na Lei de Direitos Autorais, 9.610/98⁵⁹, que traz no seu Art. 38 a participação na mais valia da obra. Caso a obra seja revendida, o artigo diz que “o autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado”. Em simulação simples, caso a obra tenha sido adquirida por R\$5.000,00 (cinco mil reais) e 20 anos depois, passado por processo de valoração em função da ascensão da carreira do artista que a produziu, a obra valesse R\$200.000,00 (duzentos mil reais). Na venda, deverá ser descontado 5% do ganho de capital, R\$195.000,00, para atendimento ao art. 38, ou seja, ao artista deverá retornar R\$9.750,00 (nove mil e setecentos reais).

Criado em 2013, o Instituto Nacional de Propriedade Artística Visual, INPAV, uma espécie de ECAD das artes visuais, tem à frente Leonardo Cançado, advogado tributarista de Belo Horizonte, em defesa do direito de sequência. A iniciativa tem conquistado a filiação ao Instituto de herdeiros de artistas importantes, como os de Portinari, Di Cavalcanti, Tomie Ohtake, Milton da Costa, Goeldi e Geraldo de Barros, e também de artistas contemporâneos como Arthur Lescher, Ernesto Neto, Cabelo e Paulo Whitaker (LONGMAN, 2019), entre tantos outros nomes. As medidas que visam beneficiar a carreira de artistas impactam no futuro das coleções nas vendas de obras e nos processos de sucessão, por isso o tema não se esgota aqui ao recair no gerenciamento das coleções, conforme será tratado no capítulo seguinte.

A alternativa para artistas em início de carreira é emitir um recibo simples para comprovar a operação de compra e venda, mas a opção se esgota na medida em que as obras passam a ser vendidas em maior volume e

⁵⁹ Para acesso à íntegra da Lei, ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm

com preços em ascensão. Este é um problema que enfrentam colecionadores que fazem compra direto com artistas, prática recorrente na preferência apontada no Gráfico 08 do formulário eletrônico (onde adquire as obras). A inexistência de uma PJ é um sintoma ainda presente não só em artistas em início de carreira, que possuem menos experiência no mercado. O colecionador Eduardo Vasconcelos, coordenador dos cursos de Administração e Gestão de Recursos Humanos em um Centro Universitário de Belém, passou pela experiência com Dina Oliveira, artista local de quem comprou obras sem a emissão de nota fiscal.

Para além da observância às questões legais, ressalta-se o substancial significado para o colecionismo de arte contemporânea que representa o mercado primário, tendo em vista que são as galerias deste segmento as que investem na construção da carreira dos artistas, mas fundamentalmente são as responsáveis pela inserção de novos profissionais no circuito mercadológico do sistema da arte. Junto ao comprometimento na formação de profissionais do campo das artes pelas universidades, as galerias atuam como instâncias do mercado de arte na promoção das dinâmicas de renovação de todo o sistema da arte. Assim, o mercado primário se converte em um decisivo instrumento de continuidade e vitalidade da prática de colecionar, tanto que colecionadores mais experientes apontam como processo natural do colecionismo o início de novas coleções a partir deste ambiente, como afirmou Sílvio Frota na entrevista. Disse o colecionador aconselhar seus sobrinhos a adquirirem nas galerias aquilo que gostam, não interessa o nome. E mais, se ele fosse um colecionador iniciante hoje compraria só arte contemporânea, justificando por ser mais barata, a probabilidade de crescer é muito grande, ajuda a melhorar o olhar da pessoa e se pode acompanhar a carreira dos artistas.

Luiz Paulo Figueiredo, com seus 20 anos de experiência no colecionismo, menciona as galerias do mercado primário como ambientes mais tranquilos para aquisições, é onde ele entra mais relaxado. Ao setor das galerias de modo geral, primário e secundário, o colecionador as vê como se fossem certificados de garantia da obra, e neste sentido há galerias e galerias. Algumas se tem muita segurança, como foi sua experiência ao adquirir um trabalho do artista Marcius Galan na Luisa Strina, é a compra de um artista vivo

numa galeria conhecida. Figueiredo ainda salienta que as bordas das duas categorias do mercado estão diluídas.

Figueiredo citou um quadro de Guignard que foi posto a venda em uma galeria de Belo Horizonte, foi até lá comprar e acabou devolvendo depois que Jean Boghici disse que era falso. Para ele, tem a adrenalina no negócio pelo risco, isto faz com que o colecionador aprenda sobre a procedência. Os marchands do mercado secundário são os que conhecem de fato a técnica dos artistas e podem certificar a autenticidade, mas salienta que são profissionais cada vez em menor número, segundo sua opinião.

O colecionador traz o problema das revendas que recaem na procedência, ou a *provenance*, que basicamente remete aos documentos de origem da obra e das suas transferências de propriedade. A inexistência de registro público das operações comerciais abre espaço para a informalidade na compra e venda de obras de arte, atribuindo uma das características que dão ao mercado de arte pouca transparência e brechas para uma vasta tipologia de ilícitos. O advogado Gustavo Martins de Almeida, conselheiro do MAM/RJ, reforça a importância da documentação de autenticidade da obra,

“A autenticidade se desdobra em dois conceitos: autenticidade e paternidade que vão exigindo um certificado específico para comprovar essas características. Uma série de reproduções de quadro de artista, com numeração autorizada, é autêntica como reprodução; mas se o número de exemplares exceder o autorizado, os excedentes – ainda que de alta qualidade de impressão – deixam de ser reprodução e passam a ser a simples cópias, não autorizadas, e entram no terreno do ilícito. Já a paternidade vincula o nome do autor ao trabalho comercializado, de modo a que a sua assinatura, ou sinal de identificação utilizado para sua identificação, assegurem, ou no mínimo indiquem, ser a obra efetivamente de autoria do artista anunciado.”

(ALMEIDA, 2017)

O autor embasa as tipologias de direitos ligadas às operações de compra e venda que garantem a consumidora e ao consumidor o direito da informação sobre a natureza e condições da obra, prevista no Código do Consumidor, que oferece condições legais de anulação da venda previstas no Código Civil, caso a pessoa seja enganada. Não bastando, se a artista ou o artista não estiverem vivos, a família pode acionar a Lei de Direito Autoral,

reivindicando o direito de sequência. Isto posto, abre-se espaço para discutir a falta de metodologias de organização da constituição da carreira de artistas que possibilitem, ao menos, minimizar ilícitos no campo da arte. Não se trata de culpabilizar a categoria de profissionais que historicamente é a menos privilegiada no sistema da arte, mas para seu próprio benefício é necessário avançar em processos de profissionalização. Ao longo da pesquisa foram encontrados artistas, alguns com mais de 30 anos de carreira, que não possuem catalogação de suas obras, fazem registros pouco profissionais de seus trabalhos e muitos sequer têm ideia em quais coleções estão suas obras.

O tema abre debate para uma série de questões que dizem respeito à falta de transparência e boas práticas no mercado, o que inclui o cerceamento de informações de determinadas galerias aos artistas, como o destino das obras vendidas e valores praticados nas vendas, e às colecionadoras e colecionadores ao serem negligenciadas informações sobre os cuidados de manutenção das obras, recaindo em problemas recorrentes no aspecto gerencial das coleções. É de se frisar o contrário, algumas galerias foram mencionadas como atuando de forma muito clara em relação aos artistas e colecionadores, especialmente a mais referenciada foi a Galeria Fortes, Dalóia&Gabriel pelo volume de informações prestadas a quem adquire obras lá. Se há problemas no mercado primário, no secundário apareceu em maior volume, como apontou Ylmar Corrêa, de Florianópolis, ao mencionar suas experiências neste mercado. Todas as obras adquiridas por ele tiveram que passar por restauração.

O colecionador Elton Rosso, médico pneumologista de Porto Alegre, contou que tem por hábito encaminhar as obras para restauração logo após as adquire nos leilões. No dia seguinte à entrevista, enviou uma mensagem agradecendo a oportunidade da conversa por ter provocado uma reflexão sobre esta característica ser uma forma de estender sua atuação como médico no seu procedimento colecionista. O processo de cura das obras pelo colecionador se deixa incorporar pela postura do profissional da saúde comprometido com a vida das pessoas. Ele adquire boa parte de suas obras em leilões e vai além nas suas ponderações sobre este segmento do mercado, que na sua opinião configura-se em um importante meio de estudos da carreira, das obras e de seus valores, tanto que defende a ideia que leilões são

ao mesmo tempo ambientes para analisar a produção de artistas e um instrumento regulador de preços.

Elton Rosso salienta a importância do estudo aprofundando para quem coleciona como antídoto para não cair em ciladas. De fato, independente das similaridades nas formas de aquisição nas duas tipologias de mercado, é necessário aprofundar conhecimento em diferentes aspectos do domínio artístico ou, no mínimo, estabelecer uma rede de colaboração para averiguar problemas enfrentados nas operações comerciais, mas mesmo tal expediente pode incorrer em enganos, então é necessária cautela e certificação exaustivas. Paulo Sartori foi um dos exemplos de quem comprou obras falsas e igualmente caras. No início de seu colecionismo, contou ter recebido suposto apoio de alguns ditos colecionadores, que o convenceram a entrar em leilões virtuais onde acabou comprando obras falsas de Manabu Mabe e gravuras de Iberê Camargo. Na época da entrevista, ainda estava recebendo pagamento da devolução das obras em parcelas de 500 reais. E ainda teve uma obra de Antonio Bandeira atestada como verdadeira por três profissionais do meio, mas de fato era falsa.

Uma outra modalidade de leilão que apareceu foi na entrevista com Guilherme Dobes, que faz compras diretas de obras que foram apreendidas em leilões sem serem arrematadas, todas provenientes de dívidas com o fisco. Como ele é Oficial de Justiça, está legalmente impedido de comprar obras que ele próprio apreende judicialmente e, mesmo que tentasse, pela profissão é monitorado para que não cometam ilícitos. No entanto, adquiriu de outras apreensões e, sobretudo, utiliza este meio para monitorar a evolução dos preços e o desfecho dos processos. A compra direta pode acontecer antes do leilão, caso o juiz conceda, e os editais são divulgados na Internet, por meio do qual se pode ver o que será vendido. Nesses leilões, os bens são avaliados pelo preço de mercado e são postos à venda em uma data, se não vendeu vai para o segundo pregão e nele pode baixar pela metade do preço. Isto interessa como o termômetro da carreira pelas flutuações dos preços, além de ser uma forma de compreender a legitimidade e impacto no mercado.

A *Internet* é um meio que se relaciona aos leilões. O formulário trouxe 18,5% de preferência para aquisição no meio eletrônico, índice bem acima do

último relatório da Pesquisa Setorial Latitude⁶⁰, promovido em parceria entre a ABACT e APEX. No relatório de 2018, as vendas online representaram 8% das transações das galerias representadas pela Associação, índice que se divide entre 6% em canais virtuais e 2% no site da galeria. Em boa parte das entrevistas em que o tema surgiu, quem adquire obras em leilões usa a *Internet* para fechar negócios. Ao contrário de Elton Rosso, há quem não compre em leilão virtual em hipótese alguma, Vania Abrao é uma que se recusa a comprar por defender a ideia de ser um ambiente onde muitas obras falsas são comercializadas, comprando em leilões presenciais. Marcio Espindola, por sua vez, utiliza dos leilões como fonte de pesquisa, mas só adquire pessoalmente e, quando não pode ver a obra, pede a outra pessoa de sua confiança para que confira e, só assim, oferecer lances quando tem certeza das condições da obra.

Pela Internet não são apenas nos leilões que as aquisições acontecem, como apontado no índice da ABACT, há o comércio de obras feitas por meio do *site* das galerias. No entanto, neste meio há posições antagônicas. Paulo Sartori, iniciou sua coleção na última década comprando em uma galeria de Caxias do Sul, logo percebeu que sua busca encontrava limites na oferta de obras no incipiente mercado da Serra Gaúcha. Então, iniciou uma série de aquisições na Bolsa de Arte, de Porto Alegre, com a Marga Pascali galerista a quem ele fez elogios pela ajuda, atuação e importância no mercado de arte porto-alegrense. Depois das experiências iniciais, resolveu que era hora de partir para um mercado mais robusto, tomando como medida escrever um e-mail de apresentação em que dizia ser colecionador iniciante à procura de novas aquisições. Segundo ele, a mensagem foi enviada para todas as galerias paulistas encontradas na Internet, mas só obteve resposta de Lucas Cimino, da Zipper Galeria, com quem atualmente Sartori cultiva amizade.

Já Ademar Britto revelou ter dificuldade de comprar presencialmente, pois considera a negociação um pouco confusa. Há situações em que a pessoa não sabe o preço na hora, diz que vai ver e volta com um valor acima da sua possibilidade, o que lhe causa certa frustração ter que rejeitar a proposta. A *Internet* facilita sua vida, manda e-mail e a pessoa responde, pode

⁶⁰ Para tomar contato com a série de relatórios da pesquisa setorial proporcionada pela Pesquisa Setorial Latitude, ver: <http://latitudebrasil.org/pesquisa-setorial/>

negociar mais facilmente, ou compra em sites de vendas, como Artsy, Bomblô ou no *marketplace* da ArtRio, que já tem os preços. Até hoje o preço é visto como tabu, contou que chega em algumas galerias e a pessoa tem uma lista, que confere tentando esconder o que vê. Gosta de receber os PDFs das galerias com os preços, pois afirma que é preciso ter transparência.

O tema leilões, Internet e colecionismo oferece um vasto campo investigativo, sobretudo se as falsificações foram o foco da pesquisa. Em leilões e determinados sites concentra-se o que pode ser considerado um dos mais graves problemas do mercado de arte no Brasil, face ao volume de obras falsas que não param de avolumar os ambientes comerciais virtuais. Em buscas em um site bastante conhecido de leilões, foi possível encontrar a mesma gravura de Iberê Camargo, com o exato número de série, sendo vendida por preços que variavam entre 300 a 3.600 reais, inclusive era possível escolher a tonalidade, umas diferentes das outras para o mesmo número de obra da mesma série. No entanto, se a pessoa possui real interesse como objeto de pesquisa é bom esclarecer que há risco iminente, como ocorreu com um galerista que publicou no *site* de sua galeria alguns artigos derivados de suas investigações e foi obrigado a retirá-los depois de receber ameaças de morte. O fato é que os órgãos da Justiça brasileira parecem não ter interesse no assunto, uma vez que dificuldade para localizar ilícitos não há. Basta procurar na *Internet* que é possível encontrar em sites, sem grandes dificuldades, obras de Tarsila do Amaral, por menos de 5 mil reais.

Dando sequência aos hábitos, a frequência em galerias internacionais aponta que apenas 11% dos respondentes nunca vão a galerias fora do Brasil. No total, 88% dos respondentes frequentam galerias internacionais, dividindo-se entre 43% uma vez ao ano, 25% duas e 20% três ou mais vezes ao ano. Este dado não implica necessariamente a realização de operações comerciais, podendo mostrar que nas viagens internacionais as galerias, assim como museus, fazem parte dos roteiros culturais. Nas entrevistas apareceu com frequência que após o início do colecionismo as viagens ao exterior passaram a ser organizadas em função de museus e galerias de arte, compondo roteiros culturais para colecionadoras e colecionadores que viajam com a família, como relatou Paulo Sartori, Rita Pereira, Ricardo Britto, entre outros. E o mesmo

ocorre com pessoas solteiras, como Jéssica Cinel, jovem colecionadora de São Paulo, e os já citados colecionadores Eduardo Vasconcelos e Ademar Britto.

O tema das galerias internacionais se desdobra em outras questões que dizem respeito ao mercado doméstico, ao perfil das coleções brasileiras e às leis de importação de obras, recaindo também no gerenciamento das coleções em função da documentação. No entanto, por impactar no processo aquisitivo, aqui a referência se dá pelo acréscimo de taxas que inflacionam o valor das obras e que podem alcançar aproximadamente 50% acima do valor pago na origem.

Nas entrevistas, as compras de obras no exterior aparecem como opções geradoras de problemas em função da sobretaxa e tramitação na Alfândega brasileira, como relatou o casal Mara e Márcio Fainziliber. Moradores do Rio de Janeiro e donos de uma coleção com 70% de obras internacionais, o casal conta ter enfrentado várias situações complicadas. Em um episódio, uma obra ficou seis meses parada na Alfândega e como resultado o valor de armazenamento ficou muito caro. Em outra aquisição, a Alfândega quis tributar sobre o valor total e não o líquido de desconto, concessão normal a quem coleciona, então Márcio teve que pedir à galeria trocar a nota por outra com o valor líquido, quando chegou foi negada por falta de assinatura. Pediu a terceira, novamente foi negada por estar assinada em azul e não em preto, pela quarta vez tiveram que pedir nota por terem reclamado do nome. Depois deste episódio desistiram de comprar fora e trazer para o Brasil, só compram durante a ArtRio ou obras que podem trazer na mão. Este expediente apareceu em outras entrevistas e tem sido a solução para obras de pequeno porte carregáveis no avião.

O problema da importação não atinge apenas colecionadoras e colecionadores de alto poder aquisitivo. O professor universitário Eduardo Vasconcelos, de Belém, contou que quando viaja traz obras do exterior adquiridas conforme as condições orçamentárias e por poderem ser transportadas junto com ele no avião, pois sabe da taxa e principalmente do risco de perda da obra no despacho alfandegário. Experimentou comprar no Brasil pela *Internet* a obra de uma artista portuguesa que lhe encantou, resolveu enviar um e-mail para sondar valores, a artista respondeu com informações da obra anexando fotos em alta resolução e foi o que bastou para

não ter dúvidas na aquisição. Providenciou o pagamento e depois de vencida esta etapa, a artista informou que a obra era texturizada e não poderia ser desmontada. O jeito foi pedir que ela guardasse a obra no seu ateliê enquanto providenciasse orçamentos de transporte, despacho, embalagem, seguro e as taxas de importação, o que acabou tornando a operação um valor impossível para seu orçamento. A obra acabou ficando dois anos em Portugal até que um dia a própria artista conseguiu uma transportadora de tecido, por meio do qual a obra finalmente chegou ao Brasil.

Os fatos ocorridos com o casal Fainziliber e Eduardo Vasconcelos são alguns dos muitos episódios coletados na pesquisa que expõe um outro problema no mercado doméstico, que são os preços muito altos pela falta de uma concorrência com mercados internacionais. Segundo Márcio Fainziliber, os preços das obras de artistas jovens⁶¹, por exemplo, são muito mais baixos no exterior do que no Brasil. Diz ele que quem compra no Brasil paga um preço muito elevado que impacta até na revenda, que só é feita com mais facilidade quando se trata de obras de artistas muito consagrados. Na sua opinião, quem coleciona arte no Brasil tem que entender que está em um microcosmo fechado, por isso paga caro as obras que são de boa qualidade em comparação ao exterior. Já Luiz Paulo Figueiredo, colecionador carioca, contou na entrevista que antes a taxa de importação de obras de arte não ultrapassava 4%, mas acredita que em função dos brasileiros passaram a trazer qualquer coisa atribuindo a objeto artístico, a lei mudou e aumentou muito a incidência no preço final.

A nacionalização de obras internacionais sofre taxação de Imposto de Importação, II, de 4%, como bem disse Figueiredo, mas deve-se acrescer 18% de ICMS, mais PIS de 2,10%, COFINS de 9,65%, chegando a 33,75%. Se forem fotografias e impressões, passa de 4% para 16%, aumentando para 49,75%. No Manual de Importação e Exportação de Obra de Artes da ABACT⁶²

⁶¹ No momento em que estavam falando das aquisições no exterior, mencionaram a obra da artista Lynette Yiadom-Boakye que haviam comprado há anos por um preço muito baixo, e que em 2018 uma obra da artista havia sido vendida em um leilão por mais de um milhão de dólares. Quando eles mostraram a obra na parede, que tem por título *Speaker for the Right*, foi uma grata surpresa por ter sido a obra que impactou a mim e a Tadeu Chiarelli, com que eu estava vendo a exposição Afro-Atlântica no MASP.

⁶² Para acesso à íntegra da publicação, ver: http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/manualexportaca_1.pdf

é apresentada uma simulação⁶³ de valores para galerias, que pode ser útil a quem coleciona dar início ao contato com a realidade da importação de obras. Embora os índices apresentados estejam desatualizados, o Manual alerta que além da incidência tributária é preciso atentar para os custos de embalagem e desembaraço no exterior, assim como os gastos nacionais também com o desembaraço e o já mencionado custo de armazenagem alfandegária, além da comissão do despachante aduaneiro e o transportadora da obra até a casa da colecionadora ou colecionador.

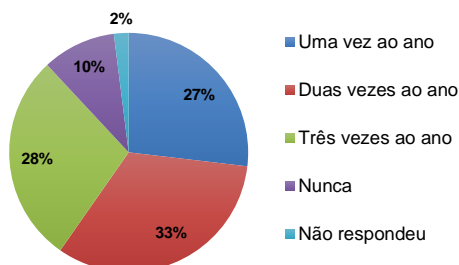
Na entrevista com Felipe Queiroz Rocha, 31 anos, jovem empresário de Fortaleza, o galerista Victor Perlingeiro, da Galeria Multiarte, estava presente e levantou a questão das isenções em feiras. Para Felipe, as feiras são momentos favoráveis para comprar obras internacionais com carga tributária reduzida e devidamente legalizada, significando um estímulo na aquisição pelo ganho fiscal, posição confirmada por Victor sobre os descontos. No entanto, a burocracia não diminuiu e pode acarretar em um fator impeditivo para a realização da compra, como apontou João Figueiredo Ferraz ao ser entrevistado logo após a edição de 2018 da SP-Arte. Ele tinha acabado de desistir da compra da obra de uma artista em uma galeria espanhola, mesmo depois de ter fechado negócio com a galerista, em razão de ter recebido um documento de 10 páginas orientando registrar-se no Rastreamento da Atuação dos Intervenientes Aduaneiros, RADAR, tornar-se importador, providenciar um cadastro na receita e uma série de outras exigências que lhe pareceram meses de envolvimento. Acabou pedindo desculpas em função de ser muito trabalhoso e, na entrevista, finalizou dizendo que é uma burocracia brutal.

A questão sobre as feiras apareceu no Gráfico 12 (Onde você adquire suas obras?) e também em outras perguntas para melhor especificar a importância destes eventos que são, para os respondentes, a terceira opção de aquisição. No Brasil, as feiras aparecem como frequentadas por 88% no formulário eletrônico, considerando que 27% vão ao menos uma vez ao ano, 33% duas vezes ao ano e 28% três vezes ao ano. No que diz respeito a quais feiras, a SP-Arte aparece com 43% da preferência e empatadas em segundo

⁶³ A simulação foi realizada com base no site da Receita Federal, mas para sua utilização é necessário saber o código da Nomenclatura Comum do Mercosul, NMC, e o valor aduaneiro. Para mais informações, ver: <http://www4.receita.fazenda.gov.br/simulador/>

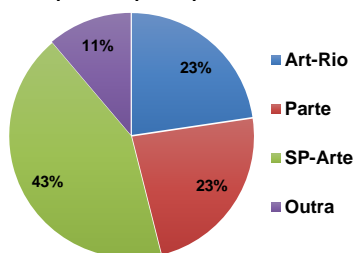
lugar a Parte Feira de Arte Contemporânea e a Art-Rio. Interessante foi o índice de 11% que optou por “outra”, que infelizmente não foi aberta a possibilidade para descrição de quais seriam elas.

Gráfico 10 – Com qual frequência aproximada você visita feiras de arte no Brasil?



Fonte: Elaboração própria

Gráfico 11 – Especifique quais feiras você costuma ir



Fonte: Elaboração própria

Primeiro deve ser dito que se a pesquisa fosse feita em 2020, o resultado seria outro em função de a Parte ter encerrado suas operações em 2018. A SP-Arte fica em primeiro lugar por ser a maior feira regional da América Latina, sendo a única no Hemisfério Sul a integrar o grupo das 50 feiras mais importantes do mundo, segundo dados apresentados pela sua diretora, Fernanda Feitosa, quando participou do Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea, em março de 2019, e no Talk da SP-Arte no mesmo ano.

Nas entrevistas ficou reforçado o papel das feiras em depoimentos como o de Sílvio Frota, do Museu da Fotografia de Fortaleza, que considera hoje o

grande celeiro da arte. As feiras desempenham um papel muito importante na divulgação de artistas, pois em exposições pequenas e esporádicas o público tende a não ir, ainda mais se o artista for uma pessoa com pouco reconhecimento ainda. Nas feiras não tem isso, se vê tudo de A a Z, segundo ele. No entanto, Sílvio fala da repetição de obras como um problema. Para ele é tudo muito igual. Se a pessoa vai para a SPArte ou ArtRio consegue perceber galerias com as mesmas obras. Victor Perlingeiro, que acompanhou a entrevista, ponderou que a grande dificuldade nas feiras é captar obras novas. E Sílvio defendeu que duas grandes feiras no mesmo ano no mesmo país, acaba sendo muito difícil ter um *stand* de obras inéditas, podendo transparecer ao público que as galerias não estão vendendo. Ele entende que as obras não vendidas precisam ser expostas e não há como colocar outras, mas acaba sendo um problema das feiras não só no Brasil, o mesmo acontece no mercado internacional, nas grandes feiras.

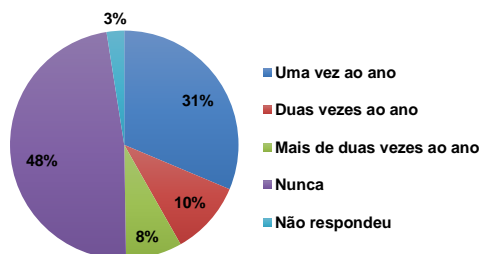
A importância das feiras para o colecionismo tem sido determinante em termos de oferta variada e concentrada de obras, de espaço para aprofundar conhecimento, trocas de experiências e ampliação das redes de relacionamento. Além disso, um importante incentivo a quem coleciona são os descontos de ICMS concedidos nos dias das feiras, conquista que tem por trás um trabalho de ação política de Brenda Valansi, diretora da ArtRio. Para além da isenção de um imposto estadual, Brenda mostrou a capacidade de profissionais do setor das artes visuais em promover uma articulação nacional para que fosse possível a aprovação de uma concessão política com efeito econômico ao meio. O benefício fiscal foi conquistado primeiro na feira carioca em 2011⁶⁴ e no ano seguinte a feira paulista passou a conceder a dispensa do mesmo tributo. As concessões são disciplinadas em resoluções anuais e restritas aos dias de funcionamento das feiras, devendo as obras darem registro de entrada nos ambientes onde ocorrem os eventos para que seja possível a isenção tributária.

Em relação a feiras internacionais, a mesma questão foi feita no sentido de levantar quais são as preferências do público brasileiro no exterior. Somente a metade dos respondentes vai a feiras internacionais, sendo a Basel Miami a

⁶⁴ <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=159848>

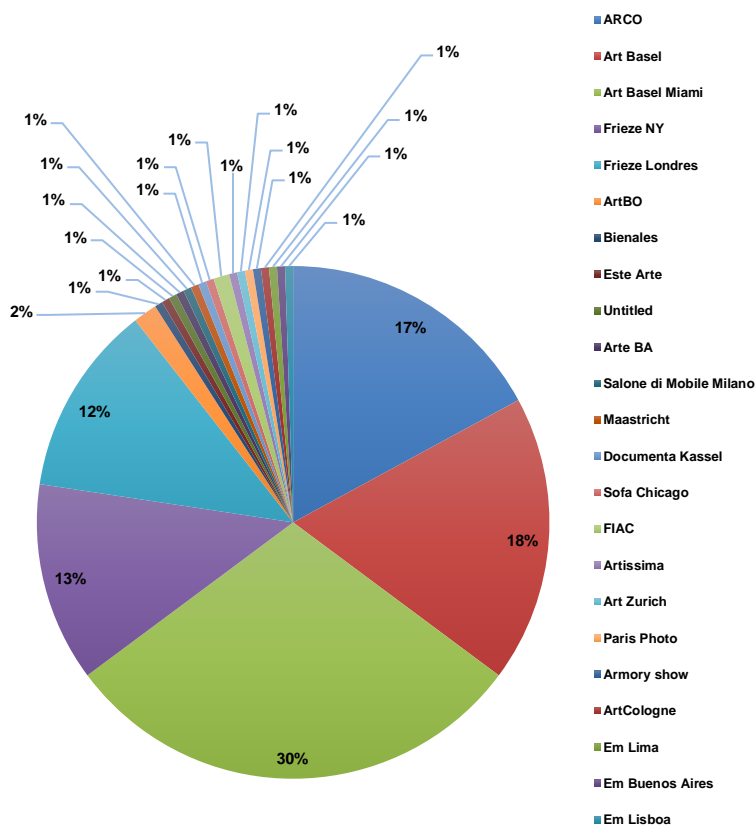
preferida de 30%, seguida da sua versão na Basileia por 18%, a Arco em terceiro com 17%, depois as Frieze de NY, 13%, e Londres, 12%. As demais apareceram todas com 1%, exceto a ArtBo com 2%.

Gráfico 12 – Com qual frequência aproximada você visita feiras de arte no exterior?



Fonte: Elaboração própria

Gráfico 13 – Especifique quais feiras você costuma ir



Fonte: Elaboração própria

A respeito da frequência em feiras internacionais, Ademar Britto tem uma posição sobre o circuito muito singular por se considerar um “fereiro” de tanto que gosta destes ambientes. Ele considera que o Brasil está de costas

para o sistema latino de arte e mesmo em São Paulo, onde há um pouco de representação na SP-Arte, não se compara à feira de Buenos Aires, muito mais próxima dos mercados peruano e mexicano do que as brasileiras. Ademar contou que tem um grupo de conhecidos que só encontra nas feiras e sua frequência é tanta, que primeiro passou a ser convidado VIP nos eventos da América Latina e depois no Brasil. No Brasil, a ArtRio envia convites todos os anos, mas aponta que o mesmo não ocorre com a SPArte. É de praxe as galerias enviarem a lista de colecionadoras e colecionadores para as organizações das feiras, então pode ter ocorrido alguma falha nas galerias cariocas para este lapso.

Na Feira Semana da Arte, que teve apenas duas edições em São Paulo, pediu para alguém conseguir um convite e ainda assim não tinha seu nome na lista quando chegou. Prefere feiras menores, cita como exemplo a Frieze LA, que diz ter ficado do tamanho ideal, e a Arco Lisboa é uma feira menor que gosta muito. Para ver como Ademar realmente é um “fereiro”, em um ano foi na Arte Basel, em Miami, Arco Madri, Arco Lisboa, SP Arte, ArtRio, ArtBa, Feira no México e ainda incluiu a Bienal de Veneza.

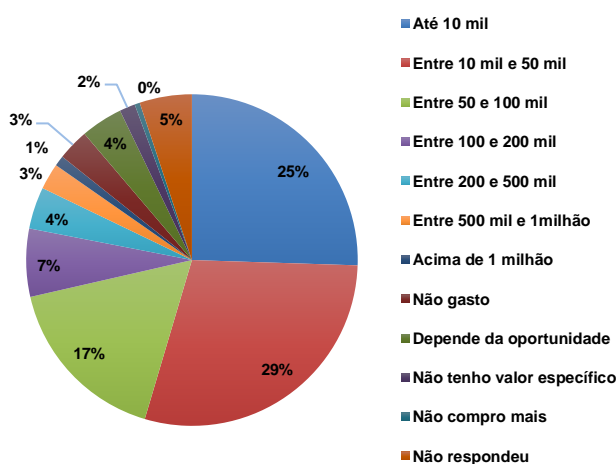
Nas feiras internacionais ocorre o mesmo problema que nas galerias do exterior, a remessa da obra para o Brasil passa pelos mesmos problemas de taxaço e tramitaço alfandegaria, podendo ser encontrado alguns subterfúgios inusitados para resolver o problema. Tendo em vista que Ademar é um dos mais assíduos frequentadores de feiras entre as pessoas entrevistadas, vale trazê-lo novamente para ressaltar como tais eventos contribuíram para seu desenvolvimento. De um lado, passou a perceber a sua condição de latino americano; por outro, vivenciou o alto grau de dificuldade das transações comerciais e o diferencial de atendimento das galerias internacionais em relação às brasileiras.

Ademar contou que há pouco se descobriu latino-americano e isso influenciou na decisão de ter uma coleção latina. Com as viagens que fez com seu amigo Pablo ao México, Bogotá e Buenos Aires, começou a ficar interessado nesta produção. Carlos Mota é um artista da coleção, que é colombiano e mora nos Estados Unidos, mas Ademar comprou uma obra dele na galeria parisiense Mor Charpentier na ArteBa, em Buenos Aires, a caixa da obra foi entregue em Bogotá e a obra em Miami, isto porque a galeria mandou

fazer uma mochila caixa para transportar obras. Além disso, contou que enviaram informações extensas, quase exaustivas, sobre o artista, disponibilizando tudo o que havia sobre Mota, juntando 190 páginas, desde o preço da obra aos textos críticos sem esconder nada, o que para ele no Brasil acontece muito raramente. A galeria mostrou tudo o que tinha do artista e isto foi importante para que conseguisse tomar uma decisão mais acertada. Comenta que a Galeria Vermelho faz o mesmo e ainda facilita a venda para o colecionador, o que o faz julgar a Galeria atuando com muita transparência.

O tema das condições de pagamento remete ao debate do poder aquisitivo, abrindo oportunidade para discutir o gasto anual com obras de arte trazido no Gráfico 16. Considerando que 48% dos respondentes não vão a feiras no exterior, o que aproxima de 100 pessoas, somado ao fato de que 25% gastam até 10 mil reais e 29% entre 10 e 50 mil. Os dados dos dois gráficos sustentam a afirmação que a prática do colecionismo de arte seja mais expressiva em grupos sociais com menor poder aquisitivo. A hipótese ganha pertinência aditando na análise os dados do volume de obras nas coleções, tema trazido no próximo capítulo junto às características das coleções, que aqui se adianta serem índices que reforçam ainda mais a constatação de um colecionismo concentrado em grupos sociais diferenciados das consideradas elites econômicas do País.

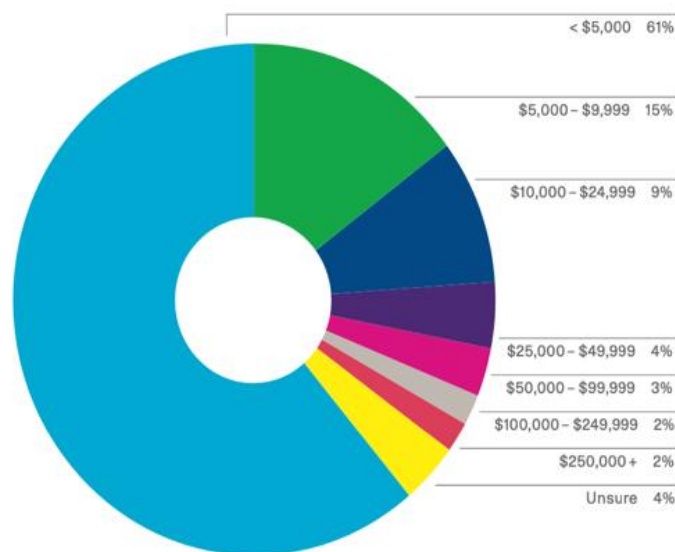
Gráfico 14 – Qual é a faixa de valor (em reais) que você dispõe por ano para aquisição de obras de arte?



Fonte: Elaboração própria

Como pode ser visto, os dados revelam 25% de respondentes destinando até 10 mil reais ao ano e a subsequente, de 29%, entre 10 e 50 mil. A terceira margem de consumo aponta 17% investindo entre 50 e 100 mil reais e a partir daí diminuiu consideravelmente na medida em que aumentam as margens de investimento. É interessante notar que 1% respondeu gastar acima de 1 milhão por ano, evocando o percentual dos ricos localizados na margem do 1% da população que concentra mais de 70% da riqueza do país. O resultado dos dados não está distante da realidade internacional. Tanto no relatório do Artsy, considerado o maior site de venda de obras de arte atualmente, quanto no mais conhecido, o UBS Art Basel Report, os índices apontam maior margem de vendas nas faixas de obras de menor valor. No relatório do Artsy⁶⁵ de 2019, 61% dos respondentes na pesquisa de consumo do site investe até U\$ 5 mil, diminuindo para 15% de U\$ 5 mil a U\$ 10 mil, 9% de U\$ 10 a U\$20 mil, e assim até U\$250 mil dólares ou mais com 2%, conforme o gráfico abaixo:

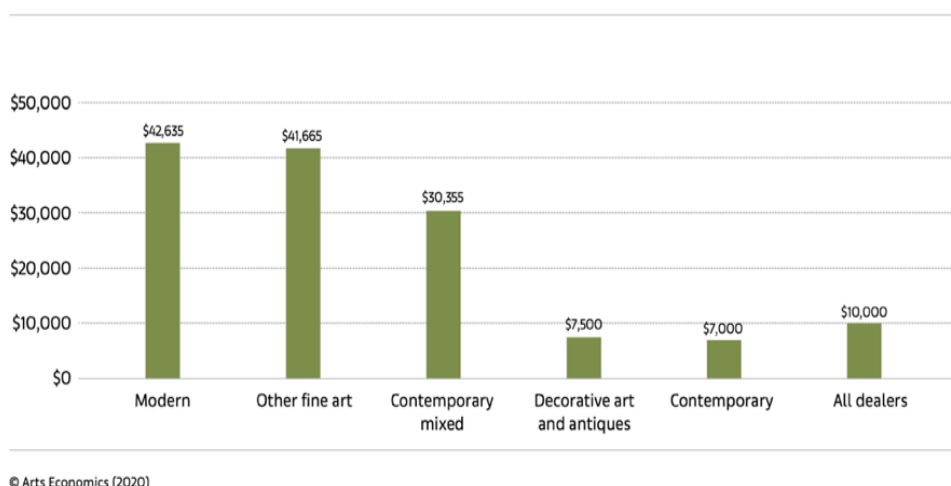
Figura 3 – Orçamento dos colecionadores no relatório Artsy



Fonte: The Online Art Collector Report, 2019

O mesmo ocorre no UBS Art Basel Report 2019 ao mostrar a média de U\$ 7 mil o valor das obras comercializadas em 2018, índice mais baixo entre os setores analisados no relatório, conforme o gráfico abaixo.

⁶⁵ Para acessar o relatório completo, ver: <https://www.artsy.net/series/online-art-collector-report>

Figura 4 – Média de valor das obras por setor**Figure 2.6 | Median Prices by Sector in 2019**

Fonte: UBS Art Basel Report, 2019

A análise aprofundada do acesso de diferentes níveis sociais ao mercado de arte requer incluir teorias do consumo subsidiadas por uma densa gramatura de dados e conteúdos que os limites desta tese não comportam. Por outro lado, é possível trazer algumas questões a partir das manifestações coletadas nas entrevistas para colaborar com o tema. Um colecionador que pediu para não ser nominado comentou que mercado de arte brasileiro enfrentou recentemente uma recessão por decorrência da crise macroestrutural instalada a partir de 2014. Tudo passou a ficar caro no Brasil de uns anos para cá, especialmente as obras de arte, e piorou pela bolha artificial de preços criada até 2016 e 2017, ajudando a derrubar as vendas na volta da crise econômica, afirmou ele. As galerias mais sólidas e estabilizadas não podem mais baixar o preço das obras, mas também não estão aumentando. Alguns artistas não estão conseguindo vender por não ser possível baixar o preço da obra, o que não ocorre com quem tem carreira internacional pela comercialização de suas obras no exterior. Isto desenvolveu uma frustração em cadeia do artista, do galerista, do colecionador e de todos que apostaram na carreira desses artistas.

Para este colecionador, foi exagerada a estratégia de vender entre 10 e 15 mil dólares as obras de artistas recém-formados da FAAP, sem ter uma exposição individual, sem ter obras em museus e em coleções importantes. Considera irreal o fato de artistas modernistas, com obra e carreira

consolidadas, terem seus trabalhos vendidos a preços inferiores aos de artistas que estão saindo das faculdades. Acredita que a questão dos preços das obras já esteve pior e menciona o momento que precedeu a crise de 2015 e 2016, quando *players* do mercado financeiro entraram no mercado de arte para especular como forma de ampliar o portfólio de investimentos. Quando a economia entrou em retração, eles saíram do jogo e deixaram os preços elevados, apontando como exemplo o *Brazilian Golden Art*⁶⁶, BGA, não ter conseguido vender a coleção. Se tentar vender, não cobre o valor investido. Na realidade, o mercado financeiro vislumbrou o mercado de arte como instrumento de alavancar dinheiro rápido em uma economia pujante, quando a crise entra o cenário muda. Agora estamos no Brasil real, diz ele.

O último relatório da Pesquisa Setorial Latitude mostrou que em certa medida a posição do colecionador está correta, mas diverge ao apresentar uma tendência de alta de preços mesmo depois de iniciar a crise econômica instalada após 2015, mostrando que a média dos preços além de não estancar, ainda subiu. Segundo o estudo:

Em 2017, a média do menor preço praticado foi de R\$ 3.359,56, que variou entre R\$ 250 e R\$ 60.300. A 4ª edição da Pesquisa Setorial, relativa a 2015, apresentou um valor médio de menor preço de R\$ 1.587,41, esse valor é 47% do valor médio de 2017, o que significa que o valor do menor preço praticado em 2017 praticamente dobrou em dois anos. (2018, p. 38)

O tema dos preços das obras de arte não é matéria atual nos estudos do mercado de arte. As relações intrínsecas do sistema da arte com outros sistemas no contexto do desenvolvimento capitalista foram abordadas no segundo capítulo, debate no qual o valor das obras deve ser incluído. Nas entrevistas surgiu um exemplo quando Ylmar Corrêa relacionou o contexto atual com uma passagem do livro-catálogo *The Private Collection of Edgar Degas*, publicado em decorrência da exposição do artista no Metropolitan Museum, MET, de Nova Iorque, em 1997. Nos textos, Ann Dumas comenta da escalada de preços da arte moderna na França do final do século XIX, quando principalmente os americanos passaram a adquirir com certa voracidade.

⁶⁶ O BGA é o primeiro fundo de investimento criado no Brasil para as artes visuais. Para mais informações, ver: <http://www.brazilgoldenart.com.br/Site/Institucional>

Alarmados com a subida repentina nos valores das obras, os colecionadores de pequena monta começaram a fazer parte do tempo em que a arte podia ser comprada por preços modestos, passando a serem vistos como pertencentes a uma raça em extinção. Profissionais liberais e assalariados das camadas sociais medianas foram suplantados por um novo colecionador vulgar e especulador, que adquiria por *status* ou ganho financeiro, sem qualquer compreensão ou amor pelo que adquiria (DUMAS, 1997, pgs. 109-110).

No Brasil do século XXI, a alta dos preços das obras encontra uma conjuntura adversa do contexto francês, não sendo motivada pela imposição de uma demanda externa, pelo contrário. Os colecionadores Márcio Faizlinber e Ademar Britto comungam da mesma opinião, que é reforçada por Alfredo Hertzog ao dizer que o país é extremamente fechado para obras de arte internacionais. Como Britto, Hertzog exemplificou com a fragilidade de conexão com o Mercosul, região onde as obras deveriam circular sem imposto ocorre justo o contrário, são taxadas. Galerias argentinas vendem obras aqui trazidas na mão, o mesmo que galerias brasileiras fazem no exterior para não pagar tributo. As barreiras protecionistas fazem com que o cenário brasileiro seja um mercado mais fechado e mais caro, pois não tem como ter artistas do mesmo padrão de qualidade artística entrando no Brasil com preços mais baratos do que os praticados com as obras dos artistas nacionais.

Um sistema de benefícios que diminua os entraves fiscais e burocráticos favorecendo os negócios no mercado nacional e promovendo o desenvolvimento do sistema da arte está longe de ser uma realidade, ainda mais na atual conjuntura política de desmonte dos setores produtivos. Quem coleciona ou deseja iniciar uma coleção, mas não tem poder aquisitivo, precisa encontrar meios de acesso à produção onde possa consumir. A pesquisa mostra que a venda direta em ateliês tem sido um caminho, mas é preciso estar ciente das suas limitações. Nos ateliês, a produção encontrada não passa pelo crivo de galeristas, profissionais com sólida experiência que atuam para muito além da intermediação de operações comerciais. As escolhas das obras que vão para as galerias muitas vezes são precedidas de aconselhamentos e orientações em longas horas de conversas, o que auxilia a encontrar caminhos e resolver problemas que são embasados na perspectiva da constituição da carreira dos artistas. Outra questão, decorrente da anterior,

diz respeito ao olho de quem coleciona, que se não estiver ainda treinado pode incorrer em escolhas que logo serão motivos de frustração. Artistas estarem em galeria não é garantia de sucesso de carreira, mas é um indicativo que auxilia na elaboração de estratégias de inserção em circuitos mais amplos.

Uma alternativa para quem deseja iniciar uma coleção de custos mais baixos é apostando em jovens artistas. Este é o melhor compromisso que pode assumir quem quer colecionar ou já coleciona, pois ajuda a alavancar a carreira da parte mais frágil de todo o sistema, mantendo o vigor, renovação e continuidade do ambiente das artes. E ainda pode conciliar o que foi mencionado ao longo do capítulo ao fazer escolhas em que o gosto pode se transformar em um excelente investimento no futuro. No entanto, a vida de quem coleciona demanda outras preocupações, que é manter a organização e o gerenciamento da coleção, como será visto no próximo capítulo.

4 GERENCIAMENTO E AS ESTRATÉGIAS DE CONTROLE DA COLEÇÃO

O gerenciamento da coleção configura a segunda das etapas que compõem o que se defende ser uma forma de pensar o colecionismo de arte contemporânea. Por se tratar da continuidade da fase anterior, aspectos de uma são carregados para a outra provocando um estado de dependência entre elas, mas ressalvadas suas equivalências e discrepâncias, cria-se espaço para elaboração de princípios específicos e independentes. Assim, cada categoria guarda sua singularidade no conjunto da prática.

Discutir o gerenciamento implica dar oportunidade a quem coleciona estruturar a governança da coleção, configurando-se na estratégia que dará sequência ao processo aquisitivo no ambiente em que a obra permanecerá. Em outras palavras, é tratar da vida da obra depois de adquirida. Assim, o recurso gerencial promove a manutenção de uma avaliação permanente do procedimento colecionista, podendo ser uma tática por meio do qual seja possível exercer padrões de controle da coleção.

O capítulo inicia propondo uma análise conjuntural induzida pela questão que trata dos períodos de inserção no colecionismo, oportunidade para discutir a influência das condições macroestruturais no ingresso de novas colecionadoras e colecionadores nesta prática. O texto avança no debate da formulação e pertinência de critérios como elementos de constituição das

coleções, tendo por base vetores conceituais encontrados na pesquisa de campo. Discute a forma como os critérios foram constituídos, o que os caracteriza e como estão implicados na elaboração das narrativas e da própria história da arte.

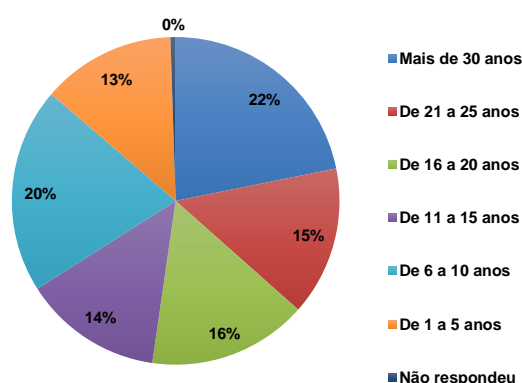
O texto avança trazendo as formas encontradas para que colecionadoras e colecionadores se relacionem com as obras, destacando como a distribuição delas em diferentes ambientes afeta o gerenciamento e a preservação das mesmas. Revela, também, como as medidas preventivas de conservação apontam fragilidades do sistema da arte na perenidade das obras.

Com base nas tipologias de acervos encontrados na pesquisa de campo, são trazidas as experiências de catalogação como metodologia de gerenciamento do procedimento colecionista, finalizando o capítulo com a proposição de um instrumento de qualificação das etapas de aquisição e gerenciamento do colecionismo de arte contemporânea.

4.1 COLECIONISMO EM CONJUNTURAS OSCILANTES

Na medida em que os gráficos são apresentados, surge a necessidade de um exame baseado no cruzamento de dados que englobe as características das coleções, seus procedimentos de elaboração e o perfil de quem colecciona. O conteúdo oferece condições para análise das especificidades da prática, mas abre espaço também para refletir sobre os impactos conjunturais no colecionismo. Isto fica mais evidente com o próximo gráfico, que traz o tempo que as pessoas coleccionam. Nele, estão divididos 25 anos em faixas 5, sendo que a partir da faixa dos 30 anos abarca todos os períodos posteriores que a pesquisa teve acesso. Assim, se encontra ali quem colecciona há 35, 40 e até mais de 50 anos. Neste arco temporal não só alteram as narrativas das coleções pelas novas práticas e discursos artísticos, mas o procedimento colecionista é afetado pelas inovações tecnológicas, as burocracias impostas pelas políticas de Estado e o contexto macroestrutural, entre outros fatores.

Gráfico 15 – Há quanto tempo você colecciona?



Fonte: Elaboração própria

De pronto deve ser ressaltado o caráter ininterrupto revelado pelo gráfico, mostrando a permanência da prática nos tempos históricos e demarcando o colecionismo como elemento presente no desenvolvimento humano. Pode-se ver que a cada faixa de períodos de cinco anos há um percentual sistemático de novas adesões, mantendo a atividade em um estado *continuum* no sistema da arte. Tal aspecto se constitui em um instrumento para entender o dinamismo da atividade de colecionar em diferentes enfoques, mas aqui interessa saber como a sua renovação se comporta em meio a oscilações conjunturais. Nesse sentido, o gráfico suscita tecer possíveis relações entre os aspectos macroestruturais, o tempo de prática das pessoas e o desenvolvimento do sistema da arte.

Pela ampla temporalidade das coleções localizadas na pesquisa e as limitações de conteúdos sobre mercado de arte no Brasil, são escolhidos os grupos que iniciaram no colecionismo no decênio 2009 a 2019 para algumas ponderações. O período é escolhido justamente por ter embasamento analítico do único estudo continuado do mercado de arte no país.

No gráfico, ocupando 20%, está o grupo que iniciou entre 2009 e 2013 e que representa de 6 a 10 anos de experiência colecionando. Em linhas gerais, em 2009 houve uma queda negativa do PIB brasileiro, de -1,2%⁶⁷, em

⁶⁷ https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/contas-nacionais/9300-contas-nacionais-trimestrais.html?=&t=series-historicas&utm_source=landing&utm_medium=explica&utm_campaign=pib#evolucao-taxa

decorrência da crise dos *subprime* nos Estados Unidos ocorrida no ano anterior, abalando o sistema financeiro global e o mercado de arte internacional⁶⁸. No ano seguinte, 2010, o Brasil apresenta impressionante recuperação e termina o ano com o índice de 7,5%, finalizando o segundo mandato do presidente Lula e marcando a vitória de sua sucessora, a presidenta Dilma Rousseff.

Ao usar a metáfora de uma valsa para explicar a economia brasileira entre 2003 a 2018, a economista Laura Carvalho atribuiu “um passo ao lado” as políticas implantadas entre 2011 e 2014, primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff. Momento em que foi adotado um conjunto de pautas para beneficiar a “nova matriz econômica” chamada de Agenda FIESP. Para oferecer incentivo ao setor industrial, foi composta uma política de juros reduzidos, queda na valorização do real, corte de gastos e investimentos públicos, política de desonerações tributárias, entre outras medidas que acabaram ajudando a adensar a crise econômica de 2014-2015.

As pessoas que ingressaram mais recentemente no colecionismo, de 1 a 5 anos, perfazem 13% do total, abrangendo o período de 2014 a 2019. O grupo encontra um país com suas bases institucionais fragilizadas e uma crise econômica ascendente motivada pela conjuntura econômica interna e externa, como a forte queda nos preços das *commodities* que mantiveram em alta as taxas de crescimento nos anos anteriores. Internamente, a crise foi agravada pelos ajustes fiscais promovidos pelo Ministério da Fazenda no primeiro ano da segunda gestão presidencial de Dilma Rousseff. As medidas provocaram um processo recessivo de crescimento projetado com índices baixos, o que fez retrair a confiança de investidores e subir o índice de desemprego de 6% para 9%, impactando na queda do salário real médio, no aumento da dívida pública e consequente diminuição nos índices do PIB em 2015 e 2016, na ordem de -3,5 e -3,3%, sucessivamente.

Conforme Carvalho, “a crise política, os efeitos da Operação Lava Jato sobre os setores de construção civil e petróleo, a forte desvalorização do real e a queda dos preços dos produtos que exportamos também contribuíram para o trágico desempenho da economia brasileira em 2015” (2018, p. 142). O

⁶⁸ Segundo o UBS Art Basel Report, em 2008 as vendas globais do mercado de arte atingiram U\$62 bi contra U\$39,5 em 2009, recuperando para U\$ 57 bi em 2010.

primeiro trimestre de 2016 viu o início de uma ruptura no regime de governabilidade solapado pelo Golpe Político-Jurídico-Midiático⁶⁹ contra a presidenta Dilma Rousseff, impedida de continuar seu segundo mandato em decorrência de um processo de *impeachment*. Desferido o Golpe, inicia o governo de Michel Temer com o projeto “Uma Ponte para o Futuro”, aplicando preceitos neoliberais de forma radical ao implantar o imediato controle dos gastos públicos para limitar seu crescimento. No final de 2016, foi aprovado o teto de gastos por meio da PEC 55, freando os investimentos ao índice da inflação durante 20 anos.

Em menos de um ano no poder, Temer inicia o enfrentamento da maior crise de seu curto governo ao ser vazada uma gravação de sua conversa com o empresário Joesley Batista, cujo conteúdo tratava da compra do silêncio de Eduardo Cunha, ex-presidente da Câmara, responsável pelas pautas bombas que ajudaram no avanço da crise econômica e pela abertura do processo de *impeachment* contra Rousseff. Após o vazamento, inicia a perda de articulação política para conduzir as reformas e Temer acaba seu mandato como presidente mais impopular desde a redemocratização do país, com 74% de rejeição. Os acontecimentos de seu governo, a prisão do presidente Lula impedido de concorrer às eleições e a inserção massiva no país do uso disseminado de *fakenews* foram alguns dos muitos elementos por trás do pleito de 2018, momento que deu início a um período ainda em aberto, dominado pelo ultra-radicalismo neoliberal comandando pela emergência de um núcleo familiar de extrema direita, comprovadamente envolvido com grupos milicianos do Rio de Janeiro.

Os fatos sintetizados de uma conjuntura complexa em que foi gerado um ambiente hostil e de profunda tensão social são trazidos para colocar em debate sua relação com o colecionismo de arte. Como uma crise da dimensão vivida no Brasil nos últimos anos pode afetar a capacidade autônoma de tomada de decisões? Como são preservadas as individualidades em um contexto tão adverso, sabendo que as singularidades raramente são

⁶⁹ Paulo Alentejano, Tales Ab’Sáber e Hindeburgo Francisco Pires são alguns dos professores de universidades brasileiras a defenderem esta tese, que pode ser vista em: <https://caosfilosofico.com/2020/05/11/a-psicanalise-a-esquerda-que-nao-sabe-de-si-e-o-neofascismo-brasileiro/> em seu livro *The Culture of Morality: Social Development, Context, and Conflict*,

independentes do meio social onde estão imersas? Ao buscar explicações para o desenvolvimento social a partir da noção de moralidade e de cultura, Eliot Turiel (2002) ressalta que as individualidades não se dissolvem e tampouco se anulam, mesmo sendo construídas de forma interativa com outras pessoas em perspectivas similares. Podem, entretanto, afetar a forma no posicionamento e engajamento social e cultural de maneiras distintas em cada faixa geracional.

A partir de uma robusta pesquisa envolvendo psicologia do desenvolvimento, antropologia e sociologia, Turiel analisou um conjunto expressivo de movimentos políticos e lutas sociais em diferentes lugares do mundo, incluindo o Brasil. Ele constatou que as crises morais são responsáveis pelas alterações bruscas em direção a formas extremas de individualismo e fragilização do sentido de comunidade e participação cívica, mudanças que ocorrem de geração a geração produzindo declínio moral nas sociedades. Nas suas considerações finais, Turiel questionou se a próxima geração é sempre a culpada, lançando possíveis respostas para as quais cita o cientista político Robert Putnam que “atribuiu grande parte do declínio do capital social à ‘mudança geracional - a substituição lenta, constante e inelutável da longa geração cívica por seus filhos e netos menos envolvidos’ (Putnam, 2000, p. 283).

As reflexões dos autores embasam estudos com margens de tempo muito maiores do que o apresentado no Gráfico 19, que pergunta a quanto tempo a pessoa coleciona, e eles também não tratam do declínio específico do capital cultural em relação ao campo das artes visuais, mas suas reflexões trazem indícios para pensar na queda do percentual de iniciantes no colecionismo, ainda que no curto período de um decênio. É bom lembrar que junto às crises política e econômica, o país viu crescer um movimento conservador no qual as artes visuais foram utilizadas como instrumento de manobra para catapultar falsos discursos moralistas com claras pretensões ao pleito de 2018.

Em seu artigo nos Anais do 1º SIRSA, Sara de Andrade Silva⁷⁰ (2018) apresentou a sequência de ataques desferidos após a censura que ocasionou o fechamento precoce da exposição “*Queermuseu – Cartografias da Diferença*

⁷⁰ Para ver a íntegra do artigo, acessar: <https://1simposioirsablog.wordpress.com/publicacoes/>

na Arte Brasileira”, pelo Banco Santander, no seu braço institucional para a cultura na época ainda nominado de Santander Cultural, em Porto Alegre. Dias depois foi a vez da retirada do quadro “Pedofilia” da exposição no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, obra da artista Ropre que foi acusada de incitar um crime que, na verdade, ela denunciava em seu trabalho. A seguir, no mesmo mês de setembro de 2017, a performance “La Bête”, de Wagner Schwartz viralizou nas redes sociais e impulsionou protestos conservadores em frente ao MAMSP. No mês seguinte, houve a tentativa de retirada de uma obra da mostra “Faça você mesmo sua Capela Sistina”, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Os episódios acima são trazidos para pensar a entrada de novas pessoas no colecionismo nas duas faixas de tempo, validando a necessidade de discuti-lo na perspectiva macroestrutural. Se de 2014 a 2019 foram 5 jovens ingressantes que participaram das entrevistas, entre 23 a 35, perfazendo 6% do total de 83 pessoas entrevistadas, na margem de tempo anterior, 2009 a 2013, foram 12, 14,5% do total de participantes. No gráfico do formulário eletrônico a diferença caiu 7% entre uma faixa e outra de tempo, ou seja, de 20% para 13%. A pertinência do dado revela ser prudente discutir as influências conjunturais na inserção de jovens no colecionismo pela forma como as crises sociais afetam as coletividades para além das questões econômicas, como apontou Turiel nas suas análises.

Pesa ainda se for considerada a oferta de eventos e atividades que dão visibilidade às artes visuais, elemento que contribui para estimular a adesão à prática de colecionar. Para adensar o debate, é preciso acompanhar o crescimento das artes visuais no cenário cultural brasileiro. A Lei Rouanet pode ser usada como referência por ser um instrumento que se converte em um bom indicador, pela possibilidade de ampliação do acesso ao público, a expansão da circulação de artistas e suas produções, e o crescimento de investimentos do setor privado na promoção de eventos das artes visuais. Para se ter ideia, a década de 2000 inicia com aproximadamente 35 milhões e termina com 80 milhões de reais de uso do benefício fiscal somente neste setor⁷¹.

⁷¹ Para ter acesso ao quadro detalhado dos recursos aportados por estados, ver ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema da arte. In *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

Outro importante instrumento para compreender a expansão das artes visuais, neste período, pode ser visto em outra ação do Governo Federal ao promover políticas públicas de incentivos à arte contemporânea, pactuado por meio do Projeto de Internacionalização da Arte Contemporânea Brasileira pela APEX-Brasil com a Fundação Bienal de São Paulo, em 2007. Após alguns projetos, como o financiamento da participação do Brasil na Arco Madrid e o Edital Brasil Arte Contemporânea – Economia da Cultura⁷², a ABACT passou a administrar o Projeto em 2011. A partir daí inicia a execução da única proposta contínua de estudo setorial e implementação de projetos de qualificação do mercado primário de arte. Por meio do Projeto Latitude é possível acompanhar o desempenho de um segmento do mercado de arte, obtendo dados e conteúdos no conjunto de seus relatórios produzidos entre 2012 e 2018.

Os primeiros resultados da proposta foram publicados na Revista Select⁷³ em um texto assinado por Ana Letícia Fialho, coordenadora da Pesquisa nas quatro primeiras edições. Ali pode-se tomar contato com informações sobre a expansão do setor pelo volume de negócios de arte contemporânea na ordem de 44% entre 2010 e 2011. Também apresentou o problema da concentração da arte contemporânea nas coleções privadas em detrimento das instituições culturais, que pouco adquirem obras no Brasil. O relatório trouxe inclusive preços médios das obras mais baratas, R\$ 1.100, e das mais caras, de R\$ 540 mil.

O segundo relatório foi publicado em 2013 com acréscimos de questões, possibilitando entender melhor o segmento. O número de galerias participantes subiu de 32 para 44, resultando na ampliação das margens do diagnóstico setorial do ano de 2012, com galerias de escalas heterogêneas que participavam do escrutínio deste então. A tendência de crescimento dos negócios seguiu a margem de 22% ao ano, revelando também o impressionante aumento de galerias só nos primeiros anos de 2010, totalizando 11, em relação a toda a década anterior, que teve 19 novas galerias. Outro dado importante para a pesquisa que começa a ser detectado com mais clareza é o volume de negócios para o colecionismo privado

⁷² Parte da Dissertação foi premiada no Edital Arte Contemporânea, Economia da Cultura em 2010.

⁷³ Todos os relatórios da Pesquisa Setorial Latitude podem ser conferidos aqui: <http://www.latitudebrasil.org/pesquisa-setorial/>

brasileiro, impactando 71,5% nas operações comerciais. Se o período sinalizava queda do valor das *commodities*, por outro lado coincidiu com o aumento de interesse do Brasil no exterior, tanto que o País passou a ocupar a posição de *player*, condição para quem alcança 1% no volume de negócios no mercado internacional de artes visuais (FETTER, 2014, p. 131) ao atingir a estimativa de €455 milhões, conforme o *The Global Art Market, with a focus on China and Brazil*⁷⁴, desenvolvido pela economista Clare McAndrew.

A terceira edição do relatório divulgada em 2014 trouxe os dados coletados no ano anterior, exibindo como principal obstáculo para o funcionamento das galerias a alta carga tributária e o último a instabilidade econômica, dados que não impediram o crescimento de 27,5% no volume de negócios, justificado pelo aumento de colecionadoras e colecionadores nacionais. As respostas das galerias apontaram que o mercado de arte brasileiro se ressentia das crises econômicas e a falta de políticas de tributação que possam favorecer sua expansão, embora não tenham sido fatores impeditivos para o crescimento do setor. Das associadas na ABACT, o número sobe de 11 para 15 novas galerias nos primeiros anos da década de 2010, subindo também o volume do consumo interno, de 71,5% para 76% nas vendas destinadas a colecionadoras e colecionadores nacionais.

A 4ª. edição da Pesquisa Setorial foi publicada em 2015 referente ao ano anterior, marcando o início da crise econômica que refletiu em alguns índices do diagnóstico, como a diminuição no número de galerias associadas, agora 41 contra 45 da edição anterior. Caiu também o volume de negócios de 6.500 objetos em 2013 para 5.750 em 2014. Em 2013, houve uma variação de preços entre R\$ 200 as obras mais baratas e 10 milhões as mais caras, contra R\$ 2.000 e R\$ 8 milhões na pesquisa anterior. Já na 4ª. edição a margem ficou entre R\$ 300 a R\$ 1,4 milhão, outra queda bastante acentuada no valor da obra mais cara. Embora o contexto de crise, o monitoramento apontou crescimento do setor, mas não apresentou o percentual do conjunto de galerias respondentes. Trouxe resposta de 14 galerias, dando expressivo aumento em um ano de crise na ordem de 41%, com ligeira redução para 73% de negócios destinados ao consumo interno.

⁷⁴ <https://tbamf.org.uk/wp-content/uploads/2014/09/Pages-from-TEFAF-AMR-2013.pdf>

Em 2016, a 5ª. edição do monitoramento abrangeu 29 de um universo de 46 galerias, trazendo como resultado a alteração da percepção dos principais obstáculos se comparada com anos anteriores. O impacto da crise do ano anterior no mercado primário foi menor do que se imaginou, pois deixou de ocupar em primeiro lugar os problemas econômicos para a maioria das galerias, exceto as dos estados fora do eixo Rio-São Paulo. A principal preocupação era naquele momento o acesso a colecionadoras e colecionadores privados, embora tenha aumentado o percentual de consumo interno, chegando a 75,2%.

A 6ª. edição, de 2018, iniciou dizendo que o ano de 2017 apresentou retomada da economia e refletiu positivamente para 49% das galerias respondentes, que revelaram aumento nas vendas embora 36% haviam vendido menos do que 2016. Quando perguntadas sobre os obstáculos na condução da galeria, a instabilidade econômica do país ocupou o segundo lugar com 62% das respostas, atrás do alto custo para participação em feiras, com 72%, mostrando que assuntos específicos do setor afetam mais do que a persistente crise econômica.

Este breve retrato do mercado primário não aprofunda dados sobre perfil de colecionadoras e colecionadores, uma vez que se ocupa em diagnosticar desafios e estratégias de funcionamento do segmento de galerias de arte contemporâneas ligadas à ABACT. A falta do detalhamento do público consumidor das galerias impede tecer considerações mais aprofundadas a partir dos dados coletados para a tese, sobretudo no que diz respeito à participação de jovens no consumo de arte contemporânea no Brasil. No entanto, nota-se que a despeito das crises, segundo os relatórios o mercado de arte parece seguir apresentando bom desempenho, o que reforça ainda mais a necessidade de identificar quais públicos estão acessando as galerias para que seus resultados tenham se mantido positivos. Espera-se que o Projeto Latitude atente para a falha nas suas futuras investigações, inclusive por ser um dado que está no escopo de outros relatórios internacionais.

Para apresentar apenas um exemplo, no *The Art Market Report 2020*⁷⁵, a geração *millennial* aparece como a mais “regular no consumo online, com

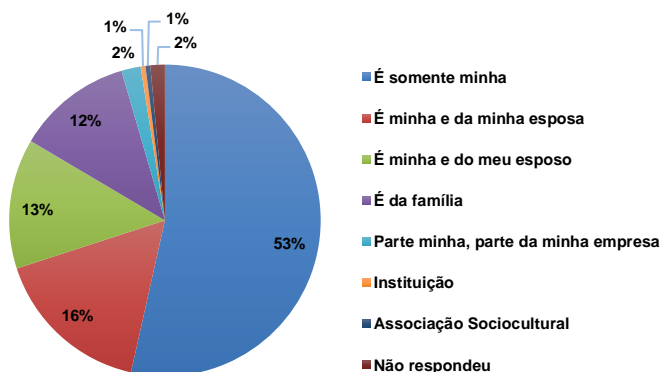
⁷⁵ Para acesso à íntegra do relatório, acessar: <https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market>

92% deles tendo comprado por meio virtual, sendo que 36% pagaram mais de US \$50.000 por uma obra de arte ou objeto online, incluindo 9% que haviam passado de US \$ 1 milhão”. Além disso, esta geração aparece nessa pesquisa conduzida pela *Arts Economics* e UBS Investor Watch, que tem mais de 1.300 colecionadores de alto padrão líquido representando sete mercados globais, como os que mais compraram e também gastaram mais em arte e colecionáveis, com um gasto médio total de US \$ 3 milhões em dois anos (2017-2109).

4.2 ESTABELECENDO O CRITÉRIO NO CONTEXTO DAS COLEÇÕES

Das condições macroestruturais, parte-se agora para as questões gerenciais das coleções. Para tanto, é preciso tomar a observação das características gerais dos acervos, iniciando pela informação de a quem elas pertencem. Dado relevante uma vez que a posse da coleção define quem se encarrega de gerenciá-la, se pessoalmente, com a esposa ou esposo, filhas e filhos, ou ainda se é estabelecida a contratação de profissionais que executam as tarefas ligadas à gestão da coleção. No formulário eletrônico, 53% das respostas aponta que a coleção “é somente minha”, 16% disseram “é minha ou da minha esposa”, 13% “minha e do meu esposo”, 12% da é da “família”, 2% “parte da pessoa, parte da empresa”, 1% respondeu em coleção “institucional” e “Associação Sociocultural”.

Gráfico 16 – A quem pertence a coleção?



Fonte: Elaboração própria

A pergunta a quem pertence a coleção pode ser observada junto ao

estado civil apresentado no capítulo anterior. O Gráfico 03, na página 73, apresentou 27% de pessoas solteiras e 60% de casadas. Já o gráfico acima traz que 53% responderam ser a coleção “só minha”, levando a pensar que para um grupo de pessoas casadas a coleção pertence somente a uma delas. Isto é reforçado quando se agrupam as três opções que envolvem pertencimento a núcleos familiares (“minha ou da minha esposa”, “minha e do meu esposo”, da “família”), resultando em 41% contra os 60% de pessoas casadas no gráfico do estado civil.

Assim como nas aquisições, em muitos casos o aspecto gerencial da coleção fica destinado a uma das pessoas da relação, como as entrevistas evidenciaram. Nas coleções de casais, independente da conformação, apareceu a preponderância de uma pessoa nos cuidados com o acervo, mesmo nos casos em que a coleção é apresentada como sendo de casal. O público atingido na pesquisa de campo é composto por 57 pessoas casadas, sendo que entre os casais heteronormativos as mulheres exercem menos papéis decisórios do que os homens. Ainda entre casais, em dois casos as coleções são somente das mulheres contra 20 somente dos homens. Das 22 pessoas entrevistadas da comunidade LGBTQIA+, 12 são casadas e quatro coleções são de casais, as demais pertencem a uma só pessoa.

Outro possível enfoque diz respeito ao item “é da família”, por meio do qual pode-se observar a forma como as filhas e os filhos se relacionam com a coleção. Nas entrevistas, onze pessoas têm filhas e filhos com idade próxima ou superior a 30 anos, parecendo que nesta faixa etária há um entendimento mais aprofundado que se manifesta pelo respeito, apreço e colaboração com a coleção. Em quatro entrevistas, algumas obras da coleção ficam também na casa das filhas e dos filhos, estimulando a aceitação da coleção. Daniel Athias⁷⁶, filho de Jorge Athias, além de ter obras da coleção do pai na sua casa em São Paulo, ainda começou a sua própria coleção. Pedro Bentes falou que a relação com seus filhos e a coleção é ótima. Vitor é filósofo, apaixonado por literatura, arte e leciona cursos ligados aos temas, então já era esperada sua admiração pela coleção. Pedro Jr., o outro filho, tem na sua casa muitas obras da coleção do Pedro que comentou com o filho tempos atrás a intenção de

⁷⁶ Por sugestão de Jorge Athias, Daniel foi incluído no Grupo Coleções em Conexão, sendo os únicos casos de pai e filho colecionadores neste grupo.

levar as obras novamente para seu apartamento, mas o pedido foi negado. Pedro contou que os amigos do filho ligam pedindo informações do que e onde adquirir as obras que encontram na casa de Pedro Jr. Em dois casos há obras de arte dos filhos nas coleções, como o exemplo da fotografia do filho na coleção de Ricardo Brito, e as pinturas de Nelson Falcão na coleção dos pais, Nelly Falcão de Souza e Geraldo Pio de Souza. Ainda na margem dos 30 anos, Anna Maria Trindade, de Brasília, mencionou que a filha iria organizar a catalogação da coleção.

Em uma faixa etária mais jovem, um entrevistado tem três filhos na margem dos 20 anos e um deles passou a ter mais compreensão da importância da coleção por influência dos colegas que conheceram o acervo de seu pai. Em casais com crianças, chamou atenção a resposta de um dos filhos que se aproximou do pai durante a entrevista, justo no momento em que o assunto era a frequência em galerias. Ao menino de 11 anos foi perguntado se ele gostava das obras de arte do pai, obtendo resposta negativa. Na sequência, o pai perguntou se ele gostava de acompanhá-lo nas galerias e o menino respondeu que ia junto para poder ficar com o pai.

Além das possibilidades de colaboração no gerenciamento da coleção, o entendimento e aceitação da coleção por parte das filhas e dos filhos de quem coleciona é fundamental em decorrência da continuidade e futuro das coleções. Não é incomum disputas legais sobre a herança em função do valor que ela pode alcançar, ou mesmo o oposto, herdeiras e herdeiros não terem a menor noção da importância da coleção e o valor que podem ter. No quesito relação familiar, ficou inquestionável que há uma lacuna no sistema da arte em oferecer atividades específicas para famílias que possuem coleções de arte, com abordagem de temas variados pensados para as diferentes faixas etárias das filhas e dos filhos.

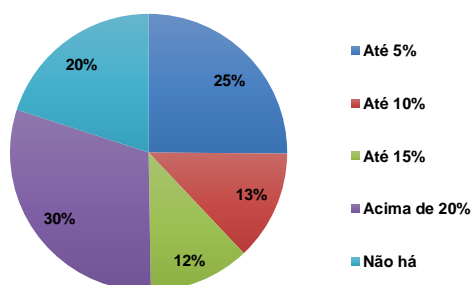
Por fim, ainda uma questão sobre o pertencimento inclui a forma como a coleção é apresentada socialmente, ou seja, como ela é nominada. Foram quatro casos em que a coleção foi mencionada na entrevista levando o nome do casal: Coleção Dulce e João Figueiredo; Coleção Paula e Sílvio Frota; Coleção Ribeiro & Ruiz; e Coleção Rita Leite e Nilson Teixeira. Já a Coleção Catarina foi nominada em uma das exposições da coleção, pois Ylmar, seu proprietário, considera excessivo o nome Coleção Ester e Ylmar Correa Neto.

4.2.1 Preâmbulos do Perfil das Coleções

Depois de identificar a quem pertence e o tempo da coleção, parte-se agora para especificidades do perfil das coleções em função delas influenciarem nas atividades gerenciais. O foco da pesquisa é o colecionismo de arte contemporânea, mas foi incluída uma questão sobre o percentual de obras modernistas em função da tradição desta modalidade no Brasil. Durante as entrevistas, ficou mais evidente o diálogo da vertente modernista no colecionismo de arte contemporânea, pelo valor cultural que representa e a forma como criou laços de dependência e continuidade conceituais com a outra. Algumas pessoas conviveram desde a infância com coleções modernistas, em suas casas ou na de pessoas próximas, ou ainda pelo acesso em museus de arte. Outras possuem coleções que focam no desdobramento do modernismo na arte contemporânea, como será visto mais a frente.

No formulário eletrônico, percebe-se a predominância de 5% de arte moderna nas coleções de 25% de respondentes, 10% de arte moderna em 13% das respostas, sendo para 12% o percentual de 15% de obras modernistas, acima de 20% de arte moderna está em 30% das respostas e 20% revelou ter apenas arte contemporânea, outro índice que aponta a importância do modernismo na arte no Brasil.

Gráfico 17 – Há obras de arte moderna na sua coleção? Qual é o percentual aproximado?



Fonte: Elaboração própria

Nas entrevistas, foi observado que 36% das coleções visitadas possuem em suas composições algum percentual de obras modernistas. Em vários casos, o início de colecionismo parte de aquisições modernistas e com o tempo migram para a produção contemporânea. Luiz Paulo Montenegro adquiriu sua primeira obra em um leilão de Jones Bergamin, na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, no último lote apresentado, a “Índia Carajá” de Portinari, que constava na capa do catálogo. Na época, contou ele, não tinha conhecimento das dinâmicas dos leilões e adquiriu por impulso, sequer sabia como deveria proceder o pagamento. A obra marcou o gosto e o seu processo colecionista, tanto que se considera um colecionador que gosta de arte contemporânea, mas tem especial apego pela arte moderna.

A mudança de interesse em direção à arte contemporânea pode ser explicada por vários fatores, como a conjugação entre a entrada expressiva de jovens artistas e aumento de espaços onde a produção passou a circular⁷⁷. Contribuiu o crescimento de eventos e ações no sistema da arte como um todo, beneficiados por políticas de Estado, como foi discutido no subcapítulo anterior. No entanto, ainda persistem algumas particularidades que colocam em diálogo o moderno e o contemporâneo, como as galerias que atuam simultaneamente no mercado primário e secundário, integrando manifestações distintas nos mesmos espaços de venda, conforme lembra Luiz Paulo Montenegro. O colecionador ainda comentou outro sintoma por ele percebido de pessoas de seu conhecimento que venderam suas coleções modernistas para fazerem novas coleções de arte contemporânea.

As entrevistas mostraram que colecionadoras e colecionadores de obras modernistas mantiveram como núcleos representativos da vertente nas coleções e seguiram ampliando com novos núcleos contemporâneos. Felipe Queiroz Rocha, Dario Zito e Aberlado Rocha foram exemplos dos poucos colecionadores que iniciaram suas coleções com obras contemporâneas e depois desenvolveram interesse em obras modernistas, percorrendo o caminho inverso da maioria. Casos assim tendem a escassear pela reduzida oferta de

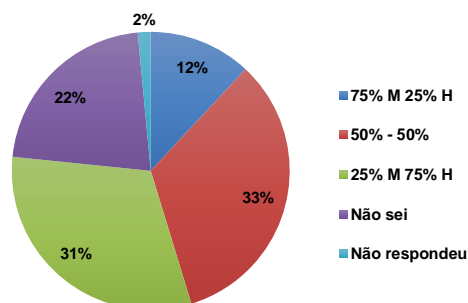
⁷⁷ Ana Letícia Filho, em seu texto no Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil, abordou o aumento das galerias do mercado primário e o quanto isso representou em termos de inserção de novos artistas no circuito das artes. A autora mostrou dados da Pesquisa Latitude para discutir a ampliação do acesso à arte contemporânea. Para acesso ao artigo, ver: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40371>

obras modernistas, que estão com preços elevados e sofrem pela vultosa quantidade de obras falsas que circulam no mercado.

Em relação à burocracia da coleção muito já foi abordado no capítulo anterior sobre a *provenance* da obra, notas fiscais e CA's que precisam constar na catalogação da coleção. Os documentos que atestam e comprovam o rastreio das obras modernistas, a quem elas pertenciam, apresentam certo grau de dificuldade para quem as adquire. A questão da manutenção das obras, que será discutida a seguir, exige metodologias e cuidados nem sempre são os mesmos para as duas modalidades de arte, o que implica cuidados diferentes em decorrência do uso de materiais na execução das obras.

Assim como foi perguntado o gênero no perfil de quem coleciona, foi feita uma questão que buscou revelar a relação de artistas mulheres e homens nas coleções, revelando outra desigualdade. Apenas 12% das coleções têm mais mulheres do que homens, contra 31% para o contrário. Um terço das respostas apontam equivalência de gênero e 22% não souberam responder.

Gráfico 18 – Qual a proporção aproximada entre artistas mulheres e homens na sua coleção?



Fonte: Elaboração própria

Nas entrevistas, Vera Chaves Barcellos e João Figueiredo Ferraz enfatizaram que o gênero não é um tema relevante para definir a qualidade da obra, embora tenham ponderado a importância do debate na atualidade. Colecionadoras colecionando artistas mulheres como critério de colecionismo foi mencionado no capítulo anterior, pode ter outro panorama nos próximos anos, mas ainda é uma realidade muito tímida no Brasil.

A colecionadora Vania Abrao trouxe um ponto de vista do assunto ao tratar da constituição da carreira das artistas que não conseguem ascender,

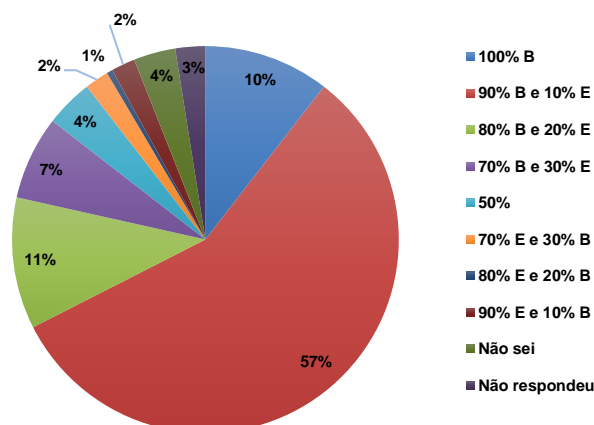
obrigando-se a partir para outras atividades. Em outros tempos ela acreditava na sedução das mulheres pela maternidade e chegou um período a pensar em diminuir as aquisições de trabalhos feitos por artistas mulheres. Ter filhos desvia o percurso artístico justo em função da emoção ser toda depositada na maternidade, sobrando pouco para o desenvolvimento da produção que também é movida pelos aspectos emocionais. Ela ressaltou que já teve filhos e entende os sentimentos que envolvem ser mãe e com neto é mais ainda, então compreendeu que pode acontecer de algumas mulheres não retornarem ao campo das artes depois de se envolverem no casamento e na maternidade. Com o passar do tempo, Vania disse que mudou de opinião ao compreender que a mulher está dentro do mercado de arte com muito mais força, até diria que hoje ela percebe com mais clareza o quanto as mulheres foram sabotadas e como isto afetou sua opinião no passado.

4.2.2 Entre a Centralidade das Bordas e o *Mainstream*

A desproporcionalidade entre artistas brasileiros e estrangeiros abre discussão sobre as fronteiras territoriais como balizas na orientação de critérios nas coleções, deflagrando um debate entre centro e periferia no sistema da arte. Da dimensão econômica e política discutida no capítulo anterior em razão da tributação e da operação alfandegária nas importações de obras internacionais, junta-se agora alguns apontamentos da dimensão artístico-cultural na configuração das coleções, afetadas pela limitação de diálogos entre as produções oriundas de regiões abrangentes, não só as internacionais.

Na relação nacional e internacional, os dados abaixo comprovam o impacto das dificuldades impostas pelo Estado, como taxaço excessiva de impostos e burocracia, repercutindo na configuração das coleções. Para se ter ideia, as coleções compostas por 100% e 90% de artistas do Brasil representam 67% do total das respostas do formulário eletrônico, praticamente dois terços. Apenas 1% e 2% foram os percentuais inversos, apontando 80% e 90% de artistas estrangeiros em relação a nacionais.

Gráfico 19 – Qual a proporção aproximada entre artistas brasileiras/os e estrangeiras/os na sua coleção?



Fonte: Elaboração própria

Ao tomar a ideia de nacional como elemento de análise, algumas considerações podem ser feitas. A primeira delas se manifesta como característica marcante no Brasil, que é um colecionismo de arte ser majoritariamente da produção nacional. No entanto, dentro da ideia de nacional ainda pode-se desdobrar para as coleções que abrigam produções locais e regionais.

No escopo da pesquisa não foi encontrada nenhuma coleção estabelecida em um critério definido pela intenção de construir um mapeamento das diversas manifestações nas artes visuais, concentrando em um único acervo a representatividade artística de uma geográfica ampla do País. A FAMA, Fábrica de Arte Marcos Amaro, em Itu, São Paulo, rapidamente se transformou em uma importante coleção que tem sido defendida como uma instituição voltada para a arte produzida no Brasil entre os séculos XX e XXI, mas não há uma efetiva representação da produção das cinco regiões do País⁷⁸. Além disso, em 2019 a FAMA organizou ao lado da exposição *Bispo do Rosário: as coisas do mundo*, com acervo pertencente ao Museu que leva o nome do artista, a mostra *Louise Bourgeois em utopia de colecionar: o*

⁷⁸ Em uma reunião com o colecionador em 2019 para tratar de outros assuntos não ligados à pesquisa de doutorado, perguntei se ele tinha a relação dos estados representados na coleção. Marcos Amaro gostou da pergunta por não ter havido, até aquele momento, um olhar sobre a coleção a partir dessa perspectiva. Nas mostras da FAMA e nas visitas feitas ao acervo, percebi que há uma concentração de artistas do eixo Rio-São Paulo.

pluralismo da arte, contendo 17 trabalhos da artista francesa que haviam sido adquiridas pela Instituição, sinalizando o início de um processo de internacionalização da coleção.

Das 83 pessoas entrevistadas, 11 possuem coleções de escala de produção local com obras oriundas de artistas das suas cidades ou de cidades próximas, e algumas coleções que abrigam o território estadual. Bruno Torres de Sousa é um exemplo que iniciou uma coleção de fotografias de artistas como Alberto Bitar, Mariano Klautau, ambos naturais de Belém, além de Miguel Chikaoka, artista radicado há décadas na capital paraense. Guilherme Dobes tem obras de artistas catarinenses na coleção, a maior parte de Florianópolis, e alguns de cidades próximas, como Bruno Bachmann, de Blumenau. Em sua coleção, Diego de los Campos é uruguaio, mas reside há duas décadas em Florianópolis. Nestes casos, artistas que criam vínculos por morarem nas cidades passam a compor a ideia de artista local.

Do local avança para o estado. Nesta modalidade, foram encontradas coleções em diferentes pontos do país. Ylmar Correa possui uma coleção com alguns núcleos, sendo o principal intitulado Coleção Catarina, resultado de uma pesquisa minuciosa do colecionador que resulta em um vasto recorte temporal, abrangendo da pintura acadêmica à produção recente realizada em Santa Catarina. Além deste, há um pequeno núcleo formado por obras de artistas nacionais com abrangência e reconhecimento em escala nacional e internacional.

Benedito Costa Neto tem uma coleção com o recorte temporal dos anos 1980 aos dias atuais, delimitado geograficamente por obras de jovens artistas do Paraná, boa parte de Curitiba. Sua coleção está destinada a artistas que não fazem parte do *mainstream*, são pouco reconhecidos e quando muito há na trajetória alguns registros nas instituições locais, como no Museu de Arte Contemporânea, MAC, ou na Casa Andrade Murici, fechada desde 2014 para restauração, sem data para reabrir e tampouco há garantias que volte a ser destinada à arte contemporânea.

João Marinho só adquire obras de artistas de Pernambuco ou radicados, como o paraibano João Câmara e holandês Roberto Ploeg. A exceção na coleção são obras de Ascânio e outra de Eduardo Frota, as demais são de artistas como Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres,

Eudes Mota, Francisco Brennand, Manuel Dantas Suassuna (filho de Ariano), Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Bruno Vilela, Kilian Glasner, Rinaldo Silva, Flavio Manuel e artistas mais jovens como Pedro Melo, Bruno Alheiros e Fefa Lins, entre muitos outros exemplos.

Em São Luiz, o médico Henrique Augusto Moreira Lima constituiu uma coleção representativa da arte produzida nas últimas décadas no Maranhão. Além de adquirir obras, desempenhou papel decisivo na formação das carreiras de Marçal Athayde, Fernando Mendonça e o Cosme Martins, três artistas maranhenses que se estabeleceram no Rio de Janeiro com sua ajuda. Na coleção figuram nomes como Edson de Jesus Mondêgo, Péricles Rocha, Augusto Rodrigues e Jesus Santos, entre muitos outros.

Em Belém, Jorge Athias disse não ter critérios definidos e entende ter uma coleção de afetos. Desde os anos 1980 vem reunindo um conjunto de obras da produção de Belém, como as de Osmarzinho Pinheiro de Souza, Dina Oliveira, Luiz Braga, Jorge Eiró, entre muitos outros. Também vem acompanhando a carreira de artistas desde que começou a colecionar, cita o exemplo do conjunto de obras de Marinaldo Santos e Berna Reale, sendo um dos principais colecionadores da artista. Athias fez uma defesa na entrevista de que sua coleção não faz parte do *mainstream* das artes, por isso não tem significado⁷⁹. No entanto, pondera que pequenos colecionadores de afeto, como ele se julga, também possuem papel relevante. Ao lado dos grandes colecionadores na história da arte, há em paralelo uma enormidade de pequenos colecionadores que constituem coleções da moldura de um período. Em geral, segundo ele, essas coleções, por não terem importância econômica e não ter sido atribuída relevância acadêmica e social, acabam sendo esquecidas. E defende que precisam ser estudadas.

Athias é um exemplo de colecionador que, sem margem de erro, pode ser considerado um dos mais importantes da Região Norte, mesmo

⁷⁹ Perguntei se a coleção de Athias era de arte ou de afetos. Respondeu que não é uma coleção, pois no seu entendimento uma coleção exige algo que ele não tem: tempo, dinheiro, estudo para fazer de maneira consistente, promover a delimitação do que vai ser colecionado, estabelecer um critério e ser capaz de identificar lacunas. Quando ele comentou que as coleções fora do *mainstream* precisam ser estudadas, não perdi a oportunidade para perguntar onde se encontram as coleções que ele se referia. Jorge respondeu que não sabia. Então disse que elas são encontradas nas coleções que ele diz que não são coleções, como a dele. Ele acabou concordando.

apresentando relutância em se autointitular colecionador e ter uma coleção que, por estar nas bordas do sistema, tem reconhecimento local.

Para discutir as coleções apresentadas, a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar é evocada novamente para discutir o antagonismo entre as bordas e o *mainstream* no colecionismo e como isso reflete na elaboração dos critérios das coleções. Na sua defesa para explicar a totalidade dos fenômenos sociossemióticos, Zohar incorporou os estudos do linguista russo Roman Jakobson, que preconiza a manifestação discursiva não ser explicada por uma simples relação entre um código assumido e uma mensagem executada, pois ambos estão condicionados a um complexo conjunto de fatores inter-relacionados (ZOHAR et al. 1999, p. 29).

Jakobson elaborou um esquema para entender as condições existentes no ato da comunicação verbal, adaptado por Zohar a fim de analisar os fenômenos culturais em geral. Em síntese, o esquema se constitui em um produtor que elabora seus produtos e o consumo deles precisa de um repertório em comum entre quem produz e quem consome, mas o consumo será delimitado, determinado ou mesmo controlado por uma instituição ou por um mercado que condiciona sua transmissão. Zohar, no entanto, frisa que não basta um repertório *per se* para assegurar que um produtor ou consumidor faça uso dele, pois há uma dependência da interação entre outros fatores preponderantes no sistema. Deve-se acrescentar que as instâncias mediadoras não são unidades independentes, já que elas sofrem com as condições conjunturais de magnitude macroestrutural.

Face à heterogeneidade dos sistemas sociossemióticos, Zohar defende não existir um repertório que funcione para todas as possíveis circunstâncias de uma sociedade. Como são muitos e variados, os sistemas de produção criam uma diversidade de opções de repertórios que competem entre si, formando repertórios dominantes que excluem o que ele chama de repertórios alternativos. Por sua vez, os repertórios alternativos são consumidos por grupos sociais que rechaçam o repertório dominante, o que pode levar a um repertório rechaçado tornar-se dominante.

Ao trazer a reflexão para o colecionismo de arte, o termo “rechaçam” precisa ser relativizado em decorrência das condições aquisitivas e culturais. Deve ser considerado que acesso às produções dominantes decorre muito

menos pela negação ao seu valor cultural e muito mais pelas condições econômicas. Assim, os repertórios alternativos, segundo a lógica de Zohar, são aqueles possíveis de serem consumidos em um sistema da legitimação altamente hierarquizado, com diferentes lógicas de produção, legitimação, circulação e consumo. Deve-se frisar que a segmentação do sistema ocorre também dentro de zonas centrais, e delas em relação a zonas periféricas e dentro destas surgem núcleos de zonas de produção dominantes.

Tal lógica no colecionismo de arte fica melhor demonstrada ao se discutir o tema dos critérios nas coleções, pois são um instrumento que traduz as escalas do sistema, especialmente as geográficas que parecem evidenciar de forma mais explícita a questão. Por meio deles se pode entender a abrangência e o funcionamento que gera centralidade nas bordas em diferentes regiões, como resposta aos limites de acesso impostos a determinados repertórios. Como diz Bourdieu, “a hierarquia socialmente reconhecida das artes - e, no interior de cada uma delas -, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados de ‘classe’” (2006, p. 9).

Colecionadores com Ylmar Correa, Benedito Costa Neto, Jorge Athias, João Marinho e Henrique Augusto, entre muitos outros, que promovem um colecionismo de registro historiográfico⁸⁰ de suas regiões, guardadas as suas realidades econômicas, possuem coleções que oferecem um conteúdo aprofundado e amplo sobre os discursos da arte produzidos nas localidades onde residem. Pelo fato de boa parte da produção local não ser reconhecida de forma mais expandida no sistema nacional da arte, tais coleções são investidas de expressiva importância por comporem conjuntos das realidades culturais apartadas do *mainstream* e somente acessadas nestes acervos privados. A questão toma novas dimensões por não haver nos acervos dos museus públicos de arte a representação da produção que os colecionadores privados possuem nas suas coleções.

⁸⁰ Todas as coleções são registros historiográficos, fato inquestionável. Aqui o termo é utilizado para reforçar o sentido das coleções que se ocupam de fazer um levantamento específico da produção mais próxima de quem coleciona, de forma a tornar o valor histórico desses acervos mais preponderante.

Ainda há outro sintoma da hierarquia do sistema observado nas estratégias de composição das coleções, tanto nas mais periféricas quanto nas coleções organizadas com consumo limitado nas zonas centrais, que são as que trazem suportes e dimensões variados dos trabalhos. Em alguns casos foi possível perceber que a estratégia possível para colecionar foi adotando o consumo de múltiplos ou obras em pequenos formatos, algumas inclusive de artistas amplamente reconhecidos no sistema. A estratégia foi vista tanto em coleções definidas por critérios geográficos como em coleções cujo critério é o gosto.

Percebe-se que ao mesmo tempo os colecionadores estão moldando seus consumos a fatores econômicos e culturais impostos pela escala hierárquica, criando estratégias de legitimação com a inserção de nomes consagrados no meio nacional em suas coleções. O mercado, como agente mediador de repertórios, oferece opções distintas para atender grupos de consumidores com diferentes condições econômicas. São exemplos, obras em pequeno formato de artistas como Leda Catunda, Paulo Pasta e Waltercio Caldas; múltiplos de Adriana Varejão e Beatriz Milhazes; monotipias de Mira Schendel e gravuras de Iberê Camargo. A entrada de obras com menor valor de artistas celebrizados no sistema nacional e até internacional pode servir como estratégia de legitimação da coleção e da própria persona colecionadora.

Um exemplo de coleção de pequenos formatos é a de Dario Zito. Em 2006, no seu aniversário de 40 anos, um amigo o levou à Galeria Virgílio e ali comprou sua primeira obra. Um mês depois comprou obras de Nino Cais e Nazareno. Ao mesmo tempo, começou a participar do Clube de Colecionadores do MAM. Lembra das exposições na Oca, que eram retrospectivas e mostravam gravuras como as de José Damasceno e Rafael Assef, que também estavam no Clube do MAMSP. Foi assim que aderiu ao Clube e lá participou durante 5 anos. Neste período, fez cursos de História da Arte com Magnolia Costa. As aquisições na Virgílio foram mensais, começando com artistas emergentes naquele momento que o tocavam, como Felipe Cohen e Nazareno. Pouco depois já estava envolvido com artistas oferecendo ajuda no pagamento de material em troca de trabalhos ou quando o artista ficava sem galeria e o convidava para ir ao ateliê.

Na Fortes D’Aloia & Gabriel, pedia para dividir o valor em algumas vezes e sempre foram aceitos seus pedidos de parcelamento, inclusive frisou ter percebido que a equipe da Galeria cedo identificou seu desejo de conviver com arte e facilitou muito as condições dos valores pagos em dólar. Na entrevista, Zito se disse agradecido a Márcia Fortes, Alessandra D’Aloia e as meninas que trabalhavam na Galeria, Ana e a Thompson, por terem ajudado muito nas aquisições de Efrain Almeida, Erika Verzutti, Mauro Piva, Iran do Espírito Santo. Assim foi transitando entre uma galeria pequena e outra de maior porte, adquirindo pequenos trabalhos de artistas importantes.

O primeiro trabalho de dimensão um pouco maior foi de Vanderlei Lopes, na época na Virgílio, atualmente na Galeria Marília Rasuk. Com esta obra começa a comprar obras com valores maiores do que estava acostumado, adquirindo um trabalho de Paulo Meira e obra Poazia, de Paulo Bruscky, ambos na Galeria Amparo 60, durante a SPArte. Inconscientemente, as compras eram por gosto, mas com o tempo alguns artistas começaram a mudar de galeria e isto inviabilizou novas compras. Por um lado, Dario conta que se sentia triste pelo fato de não poder mais adquirir, mas por outro, feliz por ter participado de alguma forma do processo de ascensão de alguns artistas.

Figura 5 – Vista da coleção de Dario Zito



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

Ainda deve ser notado que os colecionadores do tipo historiográfico estão concentrados, majoritariamente, nas capitais dos estados onde ali é formada a centralidade das bordas, uma espécie de bolha hierárquica

localizada em uma região periférica. Há ainda outra questão em relação aos artistas que alcançam reconhecimento nas zonas centrais que se criam nas bordas. Para quem coleciona artistas representados em galerias situadas nas bordas do sistema, ocorre de ascenderem e a representação migrar para uma galeria paulista. Este foi o caso de Bárbara Wagner representada pela Amparo 60, no Recife, mas com o desenvolvimento da sua trajetória passou para a Fortes D'Aloia & Gabriel, com sedes em São Paulo e Rio de Janeiro. Também há artistas que alcançam reconhecimento nas premiações dos editais nacionais e são expostos em instituições importantes em São Paulo, como ocorreu com João Angelini, de Planaltina, DF, que primeiro foi convidado pela Galeria Leme e só então a Galeria Referência, de Brasília, passou a representá-lo localmente. O maranhense Thiago Martins de Melo também foi reconhecido primeiro no circuito de salões e editais, passou por exposições em São Paulo e convidado para ser representado pela Mendes Wood, depois simultaneamente pela Galeria Cavallo, no Rio, na Periscópio de BH, e na Leme/Almeida & Dale, e agora está apenas na Millan, ambas de São Paulo.

Para o interesse da presente investigação, além da lógica entre centro e periferia, há o impacto das mudanças que incorrem nas aquisições e no gerenciamento das coleções, principalmente para colecionadores de classes sociais menos privilegiadas que pretendem acompanhar a carreira de determinados artistas. Entre as variáveis que fizeram subir os valores das obras de Bárbara Wagner, pode-se incluir a mudança para uma galeria de São Paulo, o que contribuiu para sua carreira encontrar novas escalas de sucesso e reconhecimento, inclusive internacional.

A mais expressiva operação comercial que João Angelini fez antes de ser representado por uma galeria foi um conjunto de obras vendidas por ele mesmo ao colecionador Sérgio Carvalho, mencionado no capítulo anterior como exemplo de quem adquire obras diretamente de artistas. Caso sua atual Galeria não aceitasse a venda direta efetuada pelo artista, Carvalho teria interesse em comprar na Leme? O mesmo aconteceu com Thiago Martins de Melo que ao ser representado pela Mendes Wood, os preços dispararam como Ylmar Correa Correa comentou. Embora ele seja um colecionador mais voltado para a produção catarinense, não deixa de acompanhar o mercado nacional. Marco Antonio Lima, um colecionador de São Luís, também mencionou que as

obras do mais conhecido artista contemporâneo do Maranhão estavam com acesso muito difícil pelo preço alcançado nas obras.

Sob o ponto de vista gerencial, colecionadoras e colecionadores locais, mesmo com capacidade financeira, precisam enfrentar a logística de transporte das obras que porventura resolverem adquirir em outras praças dos artistas de interesse para suas coleções. Dependendo da galeria, ainda precisam esperar pela documentação para fins de catalogação, que nem sempre são enviadas junto às obras, como o caso apontado por Paulo Sartori no capítulo anterior.

Por outro lado, independente dos desafios impostos às aquisições e gerenciamento das coleções, há uma reprodução dos padrões hierárquicos nas coleções locais por elas formarem, paradoxalmente, o *mainstream* do sistema da arte nas regiões ao qual pertencem. É a centralidade das bordas que se forma a partir de uma equação que integra artistas locais, com reconhecimento basicamente local, e aqueles que alcançaram legitimação por terem passado por alguma instituição prioritariamente de São Paulo, pública ou privada. Em decorrência, as coleções denunciam que existem duas categorias de arte contemporânea no Brasil, a reconhecida em São Paulo e aquela que é produzida e encontra legitimação local.

Não é equivocado dizer que na cultura do colecionismo de arte as lógicas hegemônicas do capitalismo são reproduzidas, perpetuando as estruturas e escalas sociais desiguais que formam o sistema econômico e o da arte. O tema se complexifica quando são incluídas as coleções internacionalizadas no Brasil, que trazem a possibilidade de se acrescer justamente as hegemonias que formulam o sistema capitalista mundial, assunto tratado no segundo capítulo. Isto porque um país com um número maior de coleções internacionais pressupõe um ambiente mais conectado e composto de uma sociedade com maior poder econômico, acabando por se transformar em um índice de riqueza formadora da alta escala hierárquica do sistema da arte.

Na análise do contexto histórico das décadas recentes, Alan Quemin amplia ainda mais o assunto ao dizer que mesmo os agentes do sistema da arte contemporânea tendo ciência de uma efervescência criativa planetária, mesmo sendo defensores do relativismo cultural, reconhecem a existência de uma hierarquia de países que estabelece um *ranking* no contexto da arte

contemporânea. E mais, ele diz que este *ranking* de países com seus mercados e instituições de arte tendem a contradizer o discurso da globalização. (QUEMIN. 2012, p. 54)

O pensamento de Quemin em relação à globalização pode ser transposto para pensar o cenário brasileiro e sua diversidade, tão rica e variada quanto é seu superlativo território continental. A produção de arte contemporânea, os agentes, o mercado e as instituições dependentes do reconhecimento de São Paulo colocam em prova a ideia de uma unidade do sistema da arte, mas reafirma-se a lógica polissistêmica de Zohar. Isto pelo fato de que há um ranking brasileiro que coloca a capital paulista como zona hegemônica no contexto da arte contemporânea, mas sem ter o poder de suficiente de suplantar as lógicas locais.

No entanto, as coleções abrem certas brechas para um exercício subversivo das lógicas hierárquicas, quando colecionadoras e colecionadores expõem obras de variados sentidos e representações de forma paritária em seus ambientes privados. Há um momento no colecionismo que obras de artistas de reconhecimento heterogêneo encontram uma certa igualdade no qual o gosto exerce poder judicativo na forma como se estabelece a organização da coleção. E isto ocorre também no aspecto gerencial em razão de as obras, independente da autoria e do valor, passarem pelos mesmos processos de catalogação e os cuidados preventivos, como será visto em breve.

4.2.3 Critérios como Definição das Coleções

Das 83 pessoas entrevistadas, apenas 17 delas possuem coleções organizadas a partir de uma elaboração que pode ser descrita como um critério definido, com um caminho investigativo mais detalhado e articulado a uma reflexão, sendo que neste grupo se inserem as coleções apontadas no subcapítulo anterior. São aquelas conduzidas por delimitações geográficas que perfazem o conjunto de coleções de registro historiográfico. Nestes casos, apresentou-se um problema: as pessoas entrevistadas deixaram claro que a afinidade é um elemento que, por vezes, suplanta a relevância da obra no

contexto do sistema da arte, mostrando o critério de limite geográfico afetado pelo gosto e não só pela relevância da obra no contexto artístico-cultural.

Ao levar o tema das afinidades ao restante das 66 entrevistas, que não possuem uma elaboração explícita que define suas coleções, ficou perceptível que o gosto é o elemento condutor ao ponto de se poder referendar como critério. Reforça a ideia o fato de que mesmo nas coleções organizadas por critérios, as obras entram na coleção, também, pelo gosto. Assim, desmanchou-se a lógica de que uma coleção organizada por este princípio não seja uma coleção estabelecida por critério, tampouco pode-se defender que uma coleção formada assim tenha menos valor que as demais focadas em uma investigação objetiva.

Em suas pesquisas, Bourdieu passou a arguir o gosto como resultado de construções sociais, denunciando a qualidade artística como pretexto de imposição das preferências das elites ao gosto das camadas sociais inferiores. Isto decorre do fato de a qualidade não poder ser imputada na definição do gosto, mas deve ser pensada nos princípios de uma educação que privilegie os sentidos que, sabe-se, em parte não depende com exclusividade dos processos de socialização pelas vias institucionais, como escolas, museus, entre outros. Trazendo o debate para o colecionismo, é preciso ter prudência para inferir o critério como conceito definidor do que é ou não uma coleção, sob risco de prejuízo do conjunto de variáveis que compõem o colecionismo e sua representação na sociedade.

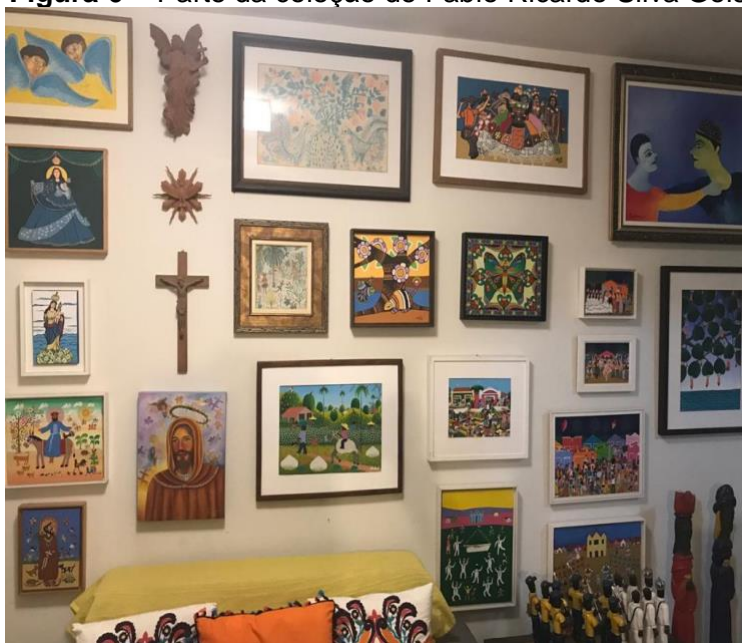
No que diz respeito ao aspecto gerencial, o critério surge em determinadas situações como resposta à adoção de metodologias de organização das coleções, o que pode promover alterações nos rumos do procedimento colecionista. Em geral, o critério surge como uma construção no percurso de quem coleciona, não sendo uma tomada de decisão que ocorra a todas as pessoas que colecionam. Houve três exceções surgidas na pesquisa de campo em que o critério foi definido *a priori*, antes do desenvolvimento das aquisições.

João Marinho decidiu iniciar suas aquisições depois de uma viagem planejada a Londres para conhecer a Tate Gallery, onde passou o dia hipnotizado, como contou na entrevista. Saiu do Museu com o desejo de conviver com arte e, na volta ao Recife, estava determinado a adquirir obras de

artistas pernambucanos ou com algum vínculo com o Estado. Todas as obras o conectam a um momento de vida, uma situação particular que guarda na memória e só adquire o que transmite algum sentimento que o mobilize.

Ainda na Região Nordeste, Fábio Ricardo Silva Gois recebeu de presente uma aquarela de Luiz Nazário, arquiteto e artista, quando trabalhava com ele na estruturação do Plano Diretor de Natal, na década de 1990. Ao observar a arquitetura da cidade por força do trabalho, sobretudo os adornos e estilos arquitetônicos, decidiu pesquisar e estudar a produção das artes visuais da sua região. Teve como referência os estudos de Antonio Marques, historiador de arte que atuava na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, conhecida também como a Pinacoteca Potiguar, sediada no Palácio Potengi. Assim, tomou a decisão de elaborar uma lista de artistas que entrelaçavam o itinerário de suas vivências com as artes visuais. Por exemplo, adquiriu uma escultura de Francisco Azevedo, conhecido como Neném de Chicó, da linhagem de Júlio Cassiano, artista popular conhecido pela representação de aspectos da cultura local, como as bandas de músicas e as danças dos negros da irmandade dos Irmãos do Rosário que data do século XVIII, a mesma que Fábio participava na adolescência.

Figura 6 – Parte da coleção de Fabio Ricardo Silva Gois



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

Não há uma preocupação em buscar obras de fases específicas, as obras adquiridas atendem ao gosto, o tamanho e o valor disponível para cumprir com sua lista pré-determinada de artistas. Assim, o colecionador vem constituindo sua coleção com dois núcleos, o de arte popular com obras a exemplo das que possui de Fernando Gurgel e Luzia Dantas, considerada ourives da madeira. E o outro núcleo que classifica como “arte erudita” formado por pinturas de artistas professores da UFRN, além de obras de Navarro, um dos modernistas da coleção, e Isaura Caldas, irmã de Dorian Gray.

Jéssica Cinel, jovem colecionadora de São Paulo, foi graduar-se em Negócios Internacionais na *Regents University* em Londres, entre 2012 e 2016. Na capital inglesa o universo da arte foi despertado nas idas a museus de arte e, depois, nas Frieze Art Fair e Frieze Masters, quando foi convidada por seus colegas, alguns com pais colecionadores. Ali despertou o interesse em entender como funcionava aquele meio, o que a fez ficar atenta aos colecionadores, obras e dinâmicas que movimentavam o ambiente das artes. O sistema londrino de arte passou a ser seu laboratório de observação e circulação, prática facilitada por sua vivência em uma atmosfera dividida entre os estudos de negócios e a frequência nos ambientes das artes, como a *Frieze* sediada no *campus* da Universidade. Na metade do curso Jessica foi cumprir um estágio em Paris e lá conviveu com Camila Yunes, que a incentivou ainda mais a estudar arte.

Voltou para Londres decidida a aprofundar seu conhecimento nas artes visuais e, assim que terminou seu Curso de Graduação, entrou na escola do Sotheby's de Paris para um Mestrado em Arte Asiática, com foco em Japão, Índia, China, Coreia, possibilitando uma imersão no mercado e no panorama institucional desses países. Nas férias no Brasil, começou a frequentar galerias como Jaqueline Martins e Fortes D'Aloia & Gabriel, entre outras. As aquisições iniciaram na edição de 2016 da SP-Foto, estimulada pelo pai, Washington Cinel, e pela amiga Camila Yunes, que a acompanhou na Feira. Ali adquiriu obras de Marcelo Moscheta, da Galeria Vermelho, e um trabalho de Lucas Simões, da Galeria Luciana Caravello, apostas no que considerou ter consistência artística.

Depois disso, traçou um critério com a ajuda de Yunes que partiu das fotografias adquiridas, já que ali havia referências que direcionam para os

limites e as fronteiras, vetores teóricos que passaram a dar norte no seu percurso investigativo. A partir desse pressuposto, quaisquer tipos de barreiras seriam possíveis, como as sociais, políticas, econômicas, culturais, tudo o que envolvia limites poderia ser do seu interesse, inclusive econômicos e sociais. Jéssica ressaltou o fato de ser brasileira, criada no Brasil, ter morado na Europa, estudado arte e mercado asiático para dali também encontrar elementos de vivência entre fronteiras para desenvolver seu critério.

Nas demais coleções o critério foi definido após muitas aquisições terem sido realizadas, acontecendo a consciência de uma coleção com foco investigativo a partir de experiências muito variadas. Algumas delas são trazidas em razão da importância e representatividade que alcançam, pelo que significam em termos de recortes ao oferecerem compreensões muito específicas das narrativas da arte, bem como as formações das coleções revelam as dinâmicas do sistema da arte.

José Luiz Pereira de Souza Filho e Paulo Vieira constituíram uma coleção que em dado momento passou a discutir a questão da paisagem na arte contemporânea. Os dois ainda moravam no Rio de Janeiro quando Adriano Pedrosa começou a sugerir aquisições nos meados da década de 1990, assumindo o papel de consultor da coleção tempos depois e levando os dois a feiras e galerias nacionais e internacionais. Isso aconteceu simultaneamente à internacionalização da coleção pela visão mais abrangente adquirida pelos próprios colecionadores, o que os fez incluir a cena latino-americana nas suas investigações.

Durante o período de pesquisa para a edição de 2011 da Bienal de Istambul, com curadoria de Adriano Pedrosa, as orientações deram um cunho político acentuado à coleção. Naquele momento, por resultado da política do governo Lula, o Brasil estava em destaque, artistas e curadores vinham ao Brasil com frequência ajudando a facilitar as aquisições internacionais no país, conforme José Luiz contou na entrevista. Em dado momento, a coleção já tinha um tamanho que poderia suscitar uma direção. Pedrosa e os dois colecionadores analisaram tudo o que constava e se deram conta da falta de obras com figura humana, mas boa parte da coleção aborda questões que remetiam à noção de paisagem. Começaram a entender mais os artistas e as obras a partir dessa perspectiva, assim foram criando uma curadoria orgânica a

partir de um olhar direcionado. Na opinião de José Luiz, focar o olhar não significa deixar o olho preso no conceito da coleção, ainda há espaço de abertura a outras perspectivas. E mesmo se fechando em um critério, ocorre uma abertura dentro do próprio assunto escolhido.

Para José Luiz, o tema das paisagens pode ser encontrado em quase todos os problemas políticos da atualidade, como ele aponta ao mencionar os que estão no continente africano, onde as decisões foram tomadas unilateralmente; nas reservas indígenas no Brasil; nas guerras pelo reconhecimento do território palestino, forma algumas situações apontadas pelo colecionador. Neste contexto, acirrou-se o debate da globalização e do neoliberalismo, do capital que tem que fluir e do seu contrassenso, que é a remuneração da mão de obra que não pode fluir, acirrando os abismos desiguais. Então tudo é paisagem: humana, financeira, étnica e muitas outras que surgem como desdobramentos. Assim, acredita o colecionador que muitas coleções funcionam obra a obra e podem ser vistas a partir das suas singularidades, mas a coleção deles funciona muito como conjunto.

Outra coleção definida pelo viés político tem sido organizada por João Avelar, que já tinha algumas obras sem um foco específico nas aquisições em galerias de Belo Horizonte. A partir das idas a galerias locais, ficou muito amigo de Fátima Pinto Coelho, proprietária da Gesto Gráfico, galerista com décadas de experiência e história no sistema local de Minas. Avelar propôs à galerista financiar uma exposição destacando o debate político nos anos 1960, decidindo comprar quase toda a mostra. Neste conjunto, dois trabalhos eram de Carlos Zílio, com quem Avelar ficou amigo e colecionador de suas obras. O artista fez indicações e por meio delas Avelar adquiriu obras de Wanda Pimentel, Antonio Manoel e de Glauco Rodrigues com Norma, viúva do artista. Em São Paulo conheceu Claudio Tozzi, que também passou outros contatos, já em Belo Horizonte fez amizade com Décio Paiva Noviello, de quem tem a obra que participou da Bienal de São Paulo.

Figura 7 – João Avelar na galeria construída para sua coleção



Arquivo do pesquisador, 2019

O foco era a Nova Figuração até se dar conta que a ênfase política havia continuado na produção da década seguinte, talvez de forma mais acentuada ainda, na opinião de Avelar. Ao ser perguntado sobre as motivações para o tema, respondeu que por ser advogado a questão das humanas é muito presente e considera ter sido poeta e músico na infância e adolescência outro elemento que ativou sua sensibilidade. Atuando como advogado trabalhista, sempre gostou de história e política, considerando-se ter uma veia política. Já exerceu atividade de viés político em comissões da OAB.

Atualmente, centra sua pesquisa em trabalhos do período entre 1964 a 1969 da ditadura, buscando obras em leilões, revendas de herdeiros e coleções. Ajuda o fato de muita gente saber de seu interesse, o que considera uma vantagem pelas ofertas que chegam. Ao ser perguntado sobre conciliar o gosto e critério, João conta que tem um conjunto de trabalhos com os quais convive no seu ambiente familiar adquiridos sem uma preocupação curatorial, o que ele não considera coleção. São obras de Adriana Varejão, Cintia Marcelle, Raul Mourão, Nuno Ramos, Amilcar de Castro, Fernanda Gomes, Marcelo

Cidade, Tunga, Marepe, Leda Catunda, Matheus Rocha Pitta, entre outros. Para a pesquisa, as obras citadas formam um núcleo da coleção.

Na galeria fica a coleção que ele chama de “estudada”, com obras adquiridas mesmo que não seja algo que seja do seu agrado estético. Neste núcleo há um trabalho de recuperação de um patrimônio cultural bem específico. Foi perguntado sobre as linguagens contemporâneas que dialogam com o recorte da coleção e Avelar aproveitou para fazer uma autocrítica, pois ele não acompanha a produção atual como gostaria, justamente por estar completamente focado na construção da coleção. Há galeristas que apostam em jovens artistas que têm trabalhado a questão política, o que lhe faz acreditar que pode propor diálogos entre períodos no futuro.

Na coleção estudada tem Escosteguy, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Emmanuel Nassar, José Resende, Glauco Rodrigues, Odilla Mestriner, a obra de Cybèle Varela, censurada na Bienal de 1967, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Ivan Serpa, Welsey Duke Lee, Décio Paiva Noviello, Claudio Tozzi e Rubens Gerchman.

Da política como tema da coleção ao colecionismo como um ativismo político, assim pode ser definida a Coleção Ribeiro & Ruiz pela reunião de um expressivo conjunto de elementos que joga luz na discussão dos critérios ao praticarem um colecionismo singular no contexto nacional. Eles possuem o que pode ser atribuído como uma coleção biográfica⁸¹, centrada na figura da artista Odilla Mestriner, com obras de praticamente todas as fases da artista que constituiu a trajetória do final da década de 1950 até 2009, ano do seu falecimento. Do núcleo definidor do desenvolvimento da coleção com as obras de Odilla, parte dele dois núcleos paralelos estabelecidos por critérios de proximidade ao contexto da artista. Um é de cunho próximo a ela, composto por artistas que marcaram suas carreiras em Ribeirão Preto, dos anos 1960 a 1980, constando nomes como Bassano Vacarini, Leonello Berti, Silvio Pléticos, Pedro Manuel Gismondi, Adelaide Sampaio, Francisco Amendola e Domênico Lazzarini. O outro formado por artistas do mesmo período que o de

⁸¹ Tomei contato com o termo quando Tadeu Chiarelli comentou sobre a Coleção Ribeiro & Ruiz, o que chamou atenção pelo ineditismo da proposta de colecionismo. No presente texto, coleção monográfica passa a ser sinônimo de coleção biográfica, recurso para amplificar a originalidade do que vem sendo feito com a obra de Odilla Mestriner por Paulo Sérgio e Rogério.

Odilla, não necessariamente tendo convivido junto a ela, mas composto por obras que articulam diálogos e ampliam as possibilidades de leitura das obras da artista no contexto da produção nacional. Configuram no grupo nomes como Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Lívio Abramo, Darcy Penteado, Aldemir Martins, Gilvan Samico, Djanira, Wesley Duke Lee, Emanuel Araújo, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Diná Oliveira, Leda Catunda, Leonilson, entre muitos outros. A atitude colecionista de Paulo Sérgio e Rogério ajudaram a pensar o colecionismo como um ato carregado de sentido político, tema discorrido no capítulo seguinte.

Justo Werlang afirmou na entrevista que sua coleção se estabelece na medida em que existe um pensamento que dê forma a ela. Ele defende a ideia da necessidade de uma elaboração intelectual para que seja estruturada e conduzida a coleção, levando-o a apontar uma diferença entre acervo e coleção. No seu entendimento, a coleção se destrói caso uma obra seja vendida, mas no acervo não causa problema vender obras. No entanto, isto não significa que as obras da coleção dele fiquem eternamente na coleção, algumas saem nas revisões ocasionais realizadas entre ele e os alguns artistas. Justo tem uma coleção distinta, pode-se dizer que são núcleos biográficos de oito artistas: Iberê Camargo, Francisco Stockinger, Siron Franco, Mauro Fuke, Karin Lambrecht, Nelson Felix, Daniel Senise e Felix Bressan.

Werlang estabeleceu o critério depois de ter feito algumas aquisições, foi uma elaboração que ocorreu ao longo do tempo. A primeira alteração na sua percepção ocorreu quando pendurou uma pintura de Iberê Camargo ao lado de obras de outro artista e percebeu, como ele disse, que elas não se seguraram. Começou a se desfazer das obras e hoje entende que foi importante ter passado por essa experiência inicial para ter condições de construir sua visão de arte.

Na entrevista, disse que depois das limpezas que fez na coleção se deu conta que estava adquirindo poucas obras de muitos artistas. Ali estabeleceu um freio para não virar uma compulsão, elegendo como estratégia um grupo de artistas para colecionar. Como critério de entrada de um artista novo estipulou a aquisição mínima de dez obras. Considera que no passar do tempo a coleção ficou bastante especializada e as travas autoimpostas ajudaram a não ter aquisições por impulso, conferindo ao seu modo de colecionar uma

possibilidade de traçar um percurso poético dos artistas mais amplo e, ao mesmo tempo, aprofundado. Como afirmou Werlang, com diversas obras do mesmo artista torna-se possível perceber o caminho do artista, o pensamento, a formação, a gênese do trabalho. Para isto, também ajudam as aquisições de cadernos, dos estudos e do que ele chamou de a “cozinha” da produção.

Ainda há coleções compostas por critérios definidos encontradas na pesquisa que não serão trazidas aqui, mas aparecem em outras discussões no próximo capítulo. Apenas para apontar alguns exemplos, a coleção temática da representação da icônica *Monalisa*, de Leonardo Da Vinci, da colecionadora Veridiana Brasileiro, formada por mais de 600 obras de artistas de 16 estados e 2 países, com farta diversidade de meios e técnicas. Há também as coleções reunidas tendo o suporte o fio condutor, como as de fotografia de Joaquim Paiva, Ricardo Brito e Sílvio Frota, os dois últimos com núcleos paralelos que transitam entre a arte acadêmica, moderna e contemporânea. E ainda a coleção estabelecida pela tridimensionalidade de Pedro Bentes, a mais expressiva coleção de esculturas vistas na pesquisa.

4.3 O AMBIENTE DA COLEÇÃO, Uma Forma de Exteriorização

No questionário eletrônico havia uma pergunta para saber onde fica a coleção. Dado relevante para o gerenciamento uma vez que a distribuição das obras faz parte do processo de controle e preservação do acervo, podendo gerar esforços variados de quem coleciona dependendo de onde e como as obras são acondicionadas. Questão de múltipla escolha, dos 199 respondentes para a pergunta onde está sua coleção, 60,8% marcou que está toda em sua casa; 24,% respondeu estar distribuída entre as residências no Brasil; 22,6% deixa parte no local de trabalho; 12% diz que parte está em casa e outra em espaço apenas para as obras; 2,5% tem parte das obras na residência no exterior e o mesmo índice tem instituição própria; e 2% deixa em depósito especializado em acervos de obras de arte.

Durante as entrevistas foi possível entender melhor a dimensão do que significa distribuir as obras em um ou mais ambientes, o impacto que pode ter no aspecto gerencial e o quanto isto se reflete na interlocução com outros agentes, diretos e indiretos, do sistema da arte em razão das demandas que

vão aumentando para atender ao crescimento da coleção. E não menos importante, o local onde ficam as obras diz muito de como se dá a relação de convívio das colecionadoras e colecionadores com suas coleções.

São 12 as pessoas entrevistadas que criaram espaços específicos para a coleção, variando entre uma sala a galerias com arquitetura própria. E ainda foi encontrado o número de 16 que distribuem suas coleções em uma ou mais casas. Algumas pessoas também possuem outras conformações, como apartamentos ou salas comerciais usadas como espaço para armazenamento ou boa parte da coleção está em uma reserva especializada. Deste grupo, incluem também os que promoveram formas distintas de institucionalização da coleção, como é o caso de Aidalina do Nascimento Costa, Bruna e Ricardo Pessoa de Queiroz, João Figueiredo Ferraz, Marcos Amaro, Vera Chaves Barcellos, Vera Bicca e Wolfgang May, Sílvio Frota, Pedro Bento e Jorge Athias, Miguel Sayad, Wagner Nardy, que junto a outras experiências perfazem as discussões do último capítulo.

A primeira observação a ser feita diz respeito às motivações que levam as pessoas a organizarem seus universos particulares para o convívio com suas obras. A partir da discussão do capítulo anterior, os processos de interiorização das formas de entendimento do universo das artes socialmente assimilado, pode-se considerar o ambiente privado das coleções como uma das muitas maneiras que se manifesta e estrutura as modalidades de exteriorização suscitadas no conceito de *habitus*. Foi possível observar nas entrevistas o quanto ter obras em casa passou a definir uma forma de vida, um estado de espírito, um jeito encontrado de ser e se relacionar com o mundo. As obras funcionam como extensão das memórias, dos afetos, do conhecimento adquirido, da forma como as pessoas entendem e veem a si e o mundo por meio de suas coleções.

Muitas pessoas mencionaram que o contato diário renova a admiração e traz constantes aprendizados, podendo uma obra oferecer novas camadas de compreensão mesmo que ela esteja a muitos anos na coleção. Detalhes são percebidos com o passar do tempo, novas interpretações surgem a partir da observação da obra ou do diálogo que ela proporciona ao ser exposta ao lado de outras. São muitos os exemplos dados para externar as alterações de sentido que o tempo de convívio oferece.

De um vasto conjunto de princípios subjetivos representados no contexto particular das coleções, há uma infinidade de desdobramentos práticos. No Rio de Janeiro, Beto Silva e Ademar Britto destinaram um dos dois quartos de seus apartamentos para servirem de reserva para suas coleções. Beto eventualmente substitui obras nas paredes ou como disse “coloca as obras para descansar”, embora tenha confessado que algumas não descansam nunca. Brenda Valansi, diretora da ArtRio, sugeriu que ele abrisse a casa para visitas, mas brincou que não poderia passar de duas pessoas por vez em função do tamanho de seu apartamento. E também há o risco de danos em função de as paredes estarem cobertas de trabalhos, o que pode levar a um acidente com as obras caso o espaço de circulação esteja ocupado com muita gente.

Já Ademar reclamou da dificuldade de escolher o que colocar nas paredes de seu apartamento, provocando a troca de lugar das obras com certa frequência. Sobre mudanças, Britto mencionou a necessidade de mudar para um apartamento com espaço maior, que possibilita mais opções de exposição para convívio com a coleção. Foi interessante ver que no quarto de hóspedes não tem obras nas paredes, o que também evidencia sua dificuldade de escolhas para expor.

Fernando Bueno desenhou sua casa enquanto estudava Arquitetura, contando com a colaboração da arquiteta Eliana Gomide, que assinou o projeto. Residindo em Brasília, a proposta de distribuição dos ambientes e a circulação foi pensada por Bueno para atender à coleção. Conta com uma galeria específica, imagem ao lado, e um ambiente no segundo piso planejado para proporcionar uma vista a ambientes da casa. O colecionador pesquisou galerias e museus de arte contemporânea para conceber um projeto que pudesse abrigar sua coleção, contando com um sistema de iluminação da Light Designer, empresa do DF. Formada por um número expressivo de obras de artistas de diversas fases de carreira, a coleção tem desde um grupo considerável de jovens em início de trajetória a artistas consagrados, a maioria nacionais.

Figura 8 – Galeria na casa de Fernando Bueno



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

Antes mesmo de construir sua casa, Bruno Assumpção já havia adquirido obras para ambientes externos, hoje instaladas em um jardim plano para esculturas ao ar livre que integram o projeto arquitetônico pensado para abrigar parte de sua coleção em uma cidade do interior de Minas Gerais. O colecionador pesquisou arquitetos como Sérgio e Claudio Bernardes, fez inúmeras visitas à Inhotim e ficou encantado com o projeto arquitetônico do Pérez Art Museum, de Miami, juntando elementos como referência para que a arquiteta Julia Belisario chegasse a uma proposta capaz de receber sua coleção, fugindo da aparência de uma galeria. O colecionador contou que a arquitetura deveria privilegiar paredes e teve colaboração do curador Wilson Lázaro na elaboração do sistema da iluminação das obras.

Figura 9 – Casa de Bruno Assumpção arquitetada para sua coleção



Fonte: Belisario, 2021

Em seu apartamento em Belo Horizonte, Assumpção convive com outra parte da coleção que tem mais de uma obra de quase todos os artistas. Ali pode-se ver um trabalho de grande dimensão de Sandra Cintro, adquirido em Nova Iorque como forma de driblar a fila de espera pelas obras da artista no Brasil.

Ao lado de artistas consagrados, obras de Luana Vitra, Randolpho Lamonier e Desali, jovens artistas mineiros, e os estrangeiros, como o costarricense Frederico Herrero, o argentino Matias Duville, o inglês Darren Almond, o chinês Chen Wei, a fotógrafa luxemburguesa Rut Bless e a paquistanesa Shazia Sikander, entre muitos outros.

Sérgio Carvalho, de Brasília, foi o que afirmou ter obras distribuídas no maior número de locais, são 11 casas de familiares, parentes e amigos, fora a área nos fundos de sua casa com dois ambientes especialmente construídos para armazenar a coleção. Também foi dele a história mais inusitada. Em geral, as pessoas fazem reformas nas suas casas e adequa as obras às paredes existentes. Carvalho subverteu a lógica ao adequar a casa à uma obra. Denise Cruz, esposa do colecionador, contou na entrevista o transtorno causado ao refazer a arquitetura interna da residência para receber o primeiro trabalho de Eduardo Frola na coleção, um *site specific* que consumiu 45 dias para ser executado.

Denise relatou a história recheada de momentos de estresse que ocorreu em 2003. O desafio de suportar o período da reforma iniciou quando

ela chegou do trabalho e a lareira havia simplesmente desaparecido sem seu consentimento. As semanas foram passando e nada daquela confusão ter fim, já tinha reclamado da demora numa discussão com Frota, que ficou acompanhando tudo até o final.

Figura 10 – Casa de Denise Cruz e Sérgio Carvalho, com obra de Eduardo Frota



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

Denise chegou a um ponto de tal irritação que teve um rompante com Sérgio. Durante a briga, o marido não escondeu seu encantamento com a bagunça, o que a deixou mais incomodada ao ponto de dar-se por vencida, desabafando que por ela Sérgio poderia pendurar até um “cu cabeludo” em qualquer canto da casa que não se importaria mais. Tempos depois, a Folha de São Paulo pediu um texto sobre a obra e Denise escreveu amenizando o xingamento substituindo por “urubu cabeludo”, termo integrado no título da matéria⁸². Dias depois da publicação, o casal teve a visita dos artistas

⁸² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1746431-urubu-cabeludo-na-sala-memorias-do-colecionador-de-arte-sergio-carvalho.shtml>. Acesso em 20 de maio de 2020.

Nazareno, Valéria Pena-Costa e Eduardo Frota. Sérgio recebeu o trio e quando Denise desceu, ao aproximar-se para cumprimentá-los, anunciaram que tinham trazido um presente e se afastaram. Atrás deles, havia pendurado na parede um bigode enrolado, que Nazareno comprou em uma loja de fantasias num shopping da Cidade. Virou piada até hoje.

O colecionador que mais se destacou na pesquisa em razão dos espaços específicos para sua coleção foi Ricardo Brito. Além das obras dispostas na sua casa, havia ainda mais quatro galerias com diferentes dimensões para abrigar sua coleção, composta por um expressivo núcleo de fotografia, e outros com obras acadêmicas, modernistas e muitas contemporâneas, fora um conjunto de dossiês de fotógrafos e um volume considerável de livros. No espaço entre as galerias há um jardim de esculturas com peças de Iole de Freitas, Nelson Felix, Amelia Toledo, Waltercio Caldas, Liuba, Ceschiatti, Tomie Ohtake, Carmela Gross, Marilá Dardot e Julio Vilani, entre outros mais.

Brito defende a ideia de que a melhor maneira de guardar uma obra é pendurando na parede, motivo pelo qual tem construído galerias para a coleção. A necessidade de ver expostas as obras que adquire mostrou que Brito é um colecionador que nutre uma relação de uso, manuseio e estudo da coleção. Durante a entrevista, retirou da parede algumas fotografias emolduradas para mostrar algum detalhe ou algo escrito atrás das imagens. Para ele, não tem nada mais prazeroso que ler sobre as obras e as fotografias que adquire, tanto que cultiva o hábito de passar os domingos estudando em alguma das galerias. As mesas existentes em três ambientes estão abarrotadas de livros e caixas com os dossiês fotográficos de artistas. As galerias são todas climatizadas e possuem sistema de iluminação, climatização e desumidificação.

Em um movimento contrário ao de Brito, Rita Pereira contou que morava com a família em uma casa no bairro Alto de Pinheiros, São Paulo, e na medida em que as obras eram adquiridas iam para as paredes. Chegou um momento que ficou tudo saturado. Há alguns anos a família trocou de endereço, não só mudaram para um apartamento como alteraram a forma de conviver com as obras da coleção. Contou que as paredes ficaram brancas por duas semanas enquanto ela escolhia as obras no programa para catalogação

que será comentado no próximo subcapítulo. Elegeu poucas obras para ter um convívio mais qualificado com seu acervo, substituindo o excesso de informação por um restrito conjunto de trabalhos que são substituídos a cada dois anos. Sua coleção está distribuída entre o apartamento de São Paulo, no Rio, em Itu e na Clé Reserva Contemporânea⁸³, que lhe oferece segurança absoluta. Teve experiência com outras reservas que não gostou por não ter condições técnicas adequadas.

A preocupação de Rita Pereira tem total pertinência. No dia 25 de março de 2021 um incêndio num galpão do Grupo Alke em Tabão da Serra, Grande São Paulo, consumiu uma quantidade expressiva de obras, principalmente da Galeria Nara Roesler. Há uma estimativa de que 1300 trabalhos de artistas como Abraham Palatnik, Antônio Dias, Laura Vinci, Vik Muniz, entre muitos outros, tenham desaparecido. A Galeria Sim se manifestou dizendo que 13 obras de Emanuel Araújo, que iriam participar de uma exposição do artista nos Estados Unidos, foram consumidas pelo fogo. Em algumas matérias cogitou-se a possibilidade de que colecionadores privados também tivessem perdido suas coleções, mas até o momento não havia confirmação da informação.

4.3.1 A Fragilidade na Prevenção de Danos como Falha do Sistema

As condições de armazenamento das obras foi tema apontado na entrevista com Vera Chaves Barcellos. Na ocasião, Vera afirmou ser a casa de quem coleciona o pior lugar para uma coleção, tanto que a sua Fundação iniciou justamente pelo prédio da reserva técnica. O teor da ponderação soou como um alerta para observar as estratégias de preservação das coleções ao

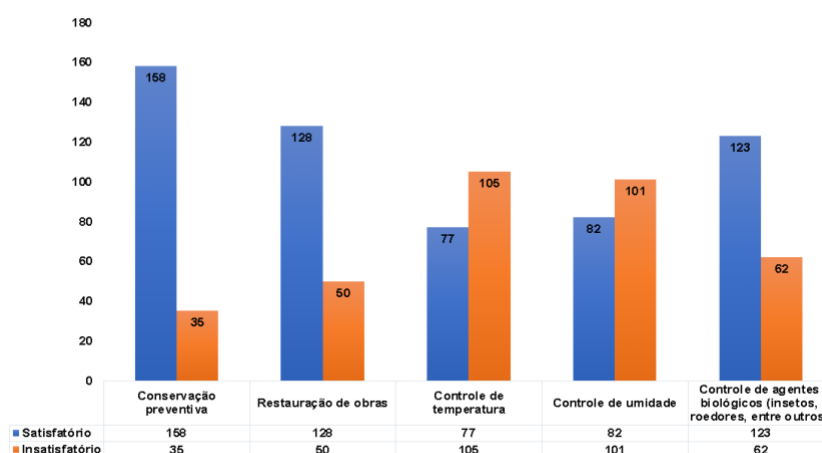
⁸³ Em dezembro de 2018 estive na Clé Reserva Contemporânea por indicação de Regina Pinho de Almeida, assim cumprí com o objetivo de conhecer a empresa, convidar pessoalmente Marc Leboiteux, na época diretor, para participar do Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea e pedir sua colaboração na divulgação da pesquisa. A Clé faz parte do Grupo Chenué, empresa criada em 1760 na França, com larga experiência em armazenagem, conservação e transporte de obras de arte, que se instalou no Brasil por intermédio de Maria Ignez Mantovani, da Expomus, outra empresa da maior importância na internacionalização das exposições de arte brasileira. Costumo dizer que nunca estive na NASA, mas a sensação de estar na Clé deve ser a mesma. É um prédio construído dentro de outro prédio, totalmente automatizado, com controle computadorizado de climatização, umidade, agentes bacteriológicos e segurança total contra incêndio. Internamente, o espaço é dividido em baias onde ficam as obras, todas embaladas na mais rigorosa metodologia de preservação, conferindo segurança e higienização às obras. Marc comentou que o espaço abriga coleções privadas e que museus também estavam armazenando seus acervos em Alphaville, onde fica a empresa.

longo da pesquisa, o que foi de extrema importância para que fosse possível analisar os avanços e falhas do sistema que recaem no âmbito da condução gerencial do colecionismo.

No questionário eletrônico foram feitas duas perguntas relativas ao tema da preservação. A primeira propôs uma classificação das condições de conservação e manutenção das coleções, atribuindo satisfatório e insatisfatório para conservação preventiva, restauração das obras, controle de temperatura, umidade e agentes biológicos. Como a atribuição poderia ser dada a todas as alternativas oferecidas, observou-se um contrassenso nas respostas. Ao se considerar a conservação preventiva como o conjunto de medidas que evitam danos, o que significa as obras estarem em ambientes controlados, pelos números registrados nas opções seguintes percebe-se que a noção de prevenção precisa ser melhor compreendida pela maioria das pessoas.

O maior índice ocorreu em “conservação preventiva”, com 158 pessoas que optaram por satisfatório, contra 35 insatisfatório. No entanto, nos índices de controle de temperatura, de umidade e de agentes biológicos os números não refletem uma boa conservação preventiva. Por exemplo, o controle de temperatura cai para menos da metade e o controle de umidade melhora um pouco em relação à conservação preventiva.

Figura 11 – Como você classificaria as condições de conservação e manutenção da sua coleção?

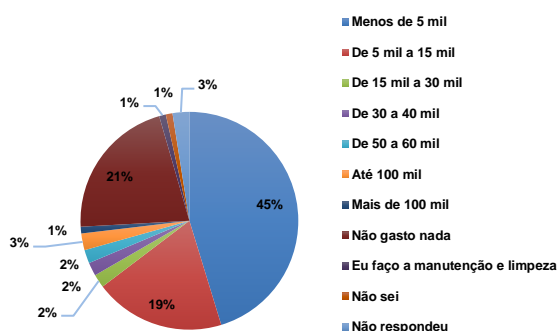


Fonte: Elaboração própria

A outra questão abordou os valores investidos em média anual, com

opções de custos que variam em até 5 mil ao ano, obtendo 45% das respostas; de 5 a 15 mil ao ano, com 19% das respostas; as opções que variaram entre 15 a 30, 30 a 40 e 50 e 60 mil ao ano tiveram 2% ao ano; 3% até 100 mil ao ano; apenas 1% optou pelo gasto de mais de 100 mil ao ano; 21% não gasta nada.

Gráfico 20 – Em quanto você estima a média anual de despesas (em reais) com conservação e manutenção das obras da coleção?



Fonte: Elaboração própria

Foi possível constatar que entre jovens colecionadoras e colecionadores persiste a reprodução de falhas similares de seus antecessores, como as apresentadas no capítulo anterior quando se mencionou que a CA e a documentação fiscal não são solicitadas, ou quando as aquisições não são registradas no IR e o que interessa para este capítulo: não há manutenção da coleção em condições adequadas de armazenamento.

Sobre a questão específica da manutenção das coleções, há problemas crônicos que se disseminam nas diferentes etapas do colecionismo, denunciando as fragilidades do sistema em relação ao desempenho do mercado no que diz respeito à qualificação das informações do processo de compra e venda de obras, recaindo no aspecto gerencial em relação à catalogação e preservação das obras.

Sabe-se que há problemas derivados da materialidade das obras, afetando de modo generalizado dos iniciantes aos que estão a mais tempo colecionando. É fato que alguns artistas contemporâneos colocam em xeque noções canônicas do campo da arte ao discutirem a durabilidade das obras,

propondo experiências com materiais e suportes menos resistentes ou propositalmente com tempo de longevidade reduzida. Independente da intenção do artista e da natureza da obra, há cuidados específicos que devem ser anunciados no momento da aquisição. No entanto, são poucas as galerias que oferecem informação qualificada no quesito manutenção, ocasionando a quem coleciona encontrar soluções, por vezes, quando o processo de comprometimento da obra já está avançado.

A característica de produto que a obra tem dentro de uma lógica de consumo coloca o colecionismo como a ponta de uma cadeia produtiva fundada na premissa das atividades comerciais. Nesta perspectiva de visão, pode-se tomar a prática de colecionar como ponto de observação para analisar tudo o que ocorre antes de as obras chegarem na coleção, é como se da prática de colecionar fosse possível olhar para trás e ver o “passo a passo” das operações que compõem o sistema. Uma falta que logo se observa é o mercado de arte não possuir algo que se assemelhe ao oferecido a outros produtos, no caso um manual de orientação de uso com informações que esclareçam, entre muitos assuntos, os critérios para preservação das obras.

Retomando o tema abordado no capítulo anterior, as aquisições de obras de arte estão configuradas na relação jurídica de consumo no Código de Defesa do Consumidor, documento que traz as normativas específicas de proteção a quem vende e compra qualquer produto oferecido em ambientes comerciais. Na Seção II, que trata Da Responsabilidade pelo Fato do Produto e do Serviço, o artigo 12 diz que:

“O fabricante, o produtor, o construtor, nacional ou estrangeiro, e o importador respondem, independentemente da existência de culpa, pela reparação dos danos causados aos consumidores por defeitos decorrentes de projeto, fabricação, construção, montagem, fórmulas, manipulação, apresentação ou acondicionamento de seus produtos, bem como por informações insuficientes ou inadequadas sobre sua utilização e riscos.”

O texto deixa clara a imposição de reparação por danos causados pela falta de informações suficientes ou inadequadas sobre a utilização e riscos dos produtos adquiridos. Ainda há o artigo 31 que avança na questão ao dizer que:

“A oferta e apresentação de produtos ou serviços devem assegurar informações corretas, claras, precisas, ostensivas e

em língua portuguesa sobre suas características, qualidades, quantidade, composição, preço, garantia, prazos de validade e origem, entre outros dados, bem como sobre os riscos que apresentam à saúde e segurança dos consumidores.”

Na entrega, a obra deveria ser acompanhada de um documento que explicasse melhor sobre as formas mais adequadas para uma boa conservação preventiva, promovendo transparência e qualificação mais afinada com os princípios basilares do Direito Civil, como a lealdade, probidade, confiança, boa-fé objetiva, constantes no Código Civil, como nos artigos 113 e 422 (SIMÃO, 2015). Neste documento poderia constar que a conservação preventiva é a forma mais eficiente para evitar danos e manter as obras de arte em bom estado, sem precisar de intervenções para preservar as características originais da obra por mais tempo, sem contar que as medidas preventivas podem custar menos do que os processos de restauração, que dependendo do material que compõe a obra precisa passar por mais de um profissional de restauro.

Para tratar da prevenção, deveria constar uma lista de dicas para como melhor acondicionar as obras, explicando que não se deve expor à umidade pelo fato de provocar dilatação dos suportes, enfraquecer camadas pictóricas em caso de pinturas, além de provocar fungos filamentosos, o conhecido mofo, sobretudo em fotografias e pinturas. A fim de prevenir a deterioração, a obra deve ser acondicionada em um ambiente controlado e estável, evitando variações de umidade, clima e iluminação. Sobre o tema da iluminação, a luz solar e a artificial colocam a obra exposta aos raios UV, por isso é importante alertar para a colocação de filtros que ajudam a minimizar a incidência desses raios nocivos.

No apartamento de Mara e Márcio Fainzilber há um equipamento importado da Alemanha que funciona simultaneamente como ar condicionado e desumidificador, então é possível ao mesmo tempo climatizar e desumidificar, produzindo controle do ambiente. Nas janelas, o casal colocou uma película para filtrar os raios de sol que batem no apartamento no Rio de Janeiro, o mesmo que João Marinho colocou nas janelas do seu apartamento em Recife.

O excesso de luz ou fontes de calor também são prejudiciais, então não

se deve ter obras perto de lareiras, lâmpadas quentes ou mesmo acender velas muito próximas aos trabalhos. Obras em papel e tecidos não devem ser emolduradas, sob risco de criar microclimas favoráveis para a proliferação de agentes biológicos, tampouco deve ser utilizada fita adesiva ou a obra ficar em contato com papelão, madeira ou Eucatex, pois há um risco claro desses materiais causarem manchas que não saem.

A questão da higienização deve ser alertada para que medidas sejam tomadas. Dois colecionadores afirmaram serem eles próprios responsáveis pela limpeza de suas obras, um é Eduardo Vasconcelos que higieniza suas obras e ainda orienta as diaristas a não tocarem nelas. Julio César Pedrosa, de São Luís, também mantém as obras limpas e conservadas a partir do conhecimento que obteve pesquisando por conta própria, e acabou ensinando Cedilene, sua empregada, a limpar com uma flanelinha as molduras uma vez por mês. Jorge Athias confessou que há um sofrimento em relação à burocracia da coleção, pois o custo de manutenção é elevado. No período da entrevista ele havia recebido dois orçamentos para higienização de algumas obras e deixou bem claro que não sai barato.

Não foi encontrada na pesquisa nenhuma manifestação de colecionadoras e colecionadores que tenham recebido informações escritas de galeristas sobre como manter e conservar as obras de arte. Quem coleciona encontra maneiras de preservar a coleção no transcurso do colecionismo, já que para a maioria das pessoas as metodologias de conservação não chegam como uma informação junto à aquisição das obras.

João Avelar comentou ter desenvolvido a noção de conservação das obras quando começaram os empréstimos, pois vinham orientações dos museus para climatização. Ele ainda disse não lembrar de ninguém ter falado sobre o assunto com ele nas aquisições. Dario Zito foi tomar conhecimento dos cuidados com as obras ao ser aluno dos cursos oferecidos na Escola São Paulo sobre arte, mercado de arte e colecionismo. O curso sobre colecionismo serviu para alertar sobre a conservação das obras, mas também para entender o que estava fazendo uma coleção a partir do seu olhar.

Veridiana Brasileiro afirmou que sempre pergunta aos artistas como devem ser mantidas as obras e o que é necessário para melhor acondicioná-las. E complementa que seu conhecimento sobre conservação das obras

decorre de pesquisas na *Internet*, e arrisca-se a dizer que a experiência relatada no capítulo anterior com a coleção de selos pode ter sido uma boa influência para cuidar das obras de arte da coleção.

Bruno Assumpção foi o único que mencionou ter sido alertado pelo galerista Antonio Manoel, de Belo Horizonte, que chamou sua atenção para o envelhecimento da obra, abrindo questão da manutenção da coleção. Ainda assim, não recebeu um documento escrito com orientações, foi apenas assunto de uma conversa com o galerista.

Novas práticas têm sido introduzidas para o enfrentamento de soluções gerenciais do colecionismo, mas por serem recentes e envolvendo tecnologias de ponta, elas não estão sendo incorporadas pelo conjunto de colecionadoras e colecionadores de forma equilibrada e minimamente coesa. A adesão a inovações ocorre de maneira esparsa e dependente de fatores tão variados quanto às condições econômicas de quem coleciona, volume da coleção e o acesso à informação, conforme será visto a seguir.

4.4 A CATALOGAÇÃO COMO AVANÇO DO PROCEDIMENTO COLECIONISTA

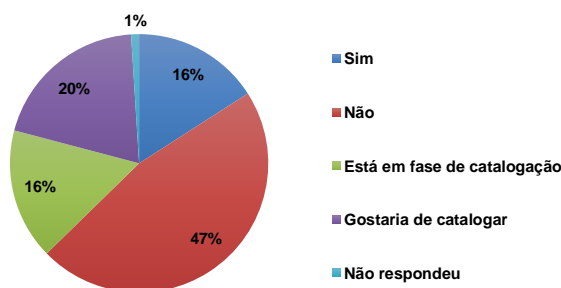
No campo museal, o Plano Museológico representa o documento de planejamento e gestão dos museus, trazendo a fundamentação conceitual, missão, valores, diretrizes, objetivos e detalhes dos programas específicos das instituições museais. O Plano estabelece os parâmetros para atuação das políticas de gestão, influenciando na forma de articular os setores que compõem a instituição ao reverter-se em uma declaração que expõe as estruturas de funcionamento interno e as estratégias de relacionamento com os públicos do museu.

Em certa medida, colecionadoras e colecionadores reproduzem práticas institucionais no ambiente privado das coleções ao incorporarem metodologias gerenciais, independente da escala social de quem coleciona e da coleção que possui. A catalogação é um deles em razão de ser a única forma de promover a governança da coleção, a implementação de boas práticas no colecionismo e contribuindo de modo individual para o desenvolvimento coletivo do sistema da arte.

Se o Plano Museológico atua no funcionamento dos museus, a catalogação pode ser pensada como o documento que se aproxima no âmbito privado do contexto institucional. É fato que dentro do Plano há um capítulo específico para o gerenciamento do acervo, mas no caso privado a catalogação permite implantar um conjunto de procedimentos que beneficiam de tal forma quem coleciona, que a comparação faz sentido. Catalogar a coleção permite refletir sobre a narrativa da coleção, promovendo alinhamentos e correções na pesquisa para o qual se debruçam colecionadoras e colecionadores. Além disso, amplia as garantias de preservação das obras com estratégias de prevenção de danos que garantem sobrevida e minimizam os custos envolvidos na operação. Não bastasse, um gerenciamento bem conduzido promove a atualização da vida da obra em vários sentidos, confere segurança e traz tranquilidade na administração de questões legais e burocráticas, ajuda em casos de revenda, nos processos legais de todo tipo e contribui na valoração da obra, entre outros benefícios.

No formulário, as respostas mostram que 16% dos respondentes já catalogaram a coleção, 16% estavam em fase de catalogação, 20% gostariam de catalogar, 47% não catalogaram e 1% não respondeu.

Gráfico 21 – Sua coleção está catalogada?



Fonte: Elaboração própria

Já nas entrevistas, das 83 pessoas participantes 45 não tinham catalogado a coleção e das 38 que já haviam ou estavam catalogando, 6 iniciaram a catalogação após as entrevistas. Juntando as respostas negativas

do questionário e das entrevistas, 47% e 54% respectivamente, percebe-se que a prática, apesar de muito importante para o meio, ainda precisa avançar em termos de adesão das colecionadoras e colecionadores. A maioria usa recursos de arquivamento básicos da nota fiscal e CA, informações da obra e data de aquisição.

O conteúdo levantado nas entrevistas ajudou a aprofundar o assunto identificando não só os diferentes modelos de catalogação adotados, mas o que isto significa para quem coleciona. E para melhor entender o que pensam sobre o processo de inventário das coleções, a seguir algumas afirmações colhidas na pesquisa de campo são trazidas como meio de ampliar a discussão sobre o tema.

Em 2020, o período de isolamento da pandemia favoreceu para algumas pessoas entrevistadas providenciarem a catalogação, informação que foi obtida por ter sido mantido contado com a maioria das colecionadoras e colecionadores que participaram da pesquisa. Antonio Luiz Souza de Assis é um caso que iniciou a catalogação junto com sua esposa, sendo que na entrevista mencionou não ter certeza da quantia de obras na coleção. Embora não houvesse uma catalogação, seu procedimento era uma planilha com as informações básicas e também guardava a documentação das compras por considerar importante para vários fins, inclusive para o caso de revenda.

Márcio Espíndola afirmou ter noção que precisava organizar sua coleção, fazer a catalogação com as referências de valores não tanto para ele, mas pensava no futuro em razão de pretender deixar tudo para os filhos⁸⁴. Foi outro que em 2020 iniciou a catalogação após ter participado do primeiro encontro entre colecionadoras e colecionadores do Coleções em Conexão, CemC, quando Cristina Candeloro Quinn, que será mencionada a seguir, introduziu o tema para e a contratou para providenciar sua catalogação, mas em razão da pandemia foi feita uma assessoria remota.

Ricardo Brito disse que sua coleção começou a ficar maior em determinado momento, despertando sua preocupação com as questões legais.

⁸⁴ Meses depois da entrevista, Márcio Espíndola enviou mensagem pedindo indicação de alguém do Direito que atuasse com sucessão. Indiquei a advogada Anna Carolina Bermurdes, especializada em sucessões de coleções, profissional que conheci na ArtRio de 2018, conversamos no seu escritório no ano seguinte, quando voltei ao Rio para a participar dos talks da Feira e fazer uma segunda bateria de entrevistas.

Para sua organização, providenciou fichas com a descrição das obras que mantinha em seu escritório. Contou que sempre pediu os certificados das obras e as notas fiscais das obras, que iam sendo guardadas para que no final do ano pudessem ser organizadas com a ajuda de Renan Araújo, da equipe da Galeria Marcelo Guarnieri. Durante a pandemia, Brito contratou Carlos Alexandre Rodrigues, o mesmo profissional que cuida da catalogação da coleção de João Figueiredo Ferraz. Como Ricardo possui muito livros, optou pelo programa Sophia⁸⁵ desenvolvido pela empresa Prima, de São José dos Campos, por ser especializado em bibliotecas. Brito foi o único que mencionou o uso desta plataforma.

Julio César Pedroso Braga não havia catalogado sua coleção em 2019, quando foi entrevistado, mas na última reunião do CemC em novembro de 2020, contou que havia iniciado a catalogação de sua coleção por ter sido estimulado pelo tema discutido na primeira edição dos encontros. Na entrevista, estava em seus planos organizar um livro para seu deleite, sem intenção de publicar. Julio iniciou sua coleção ajudando amigos artistas em São Luis desde a década de 1980 e muitas obras foram presentes, por isso tem poucas CA's e notas fiscais.

Quatro colecionadores tiveram experiências muito distintas com a catalogação, como é o caso de Ylmar Correa que está no grupo dos que não tem a coleção catalogada. Na entrevista, afirmou que ele próprio quer fazer a catalogação, não tendo a pretensão de delegar o trabalho. No entanto, encontrou uma maneira para avançar no processo aos poucos, promovendo exposições da sua coleção. Quando a Fundação BADESC o convidou para fazer uma mostra da coleção no final de 2019, conseguiu catalogar as obras que compuseram a mostra.

Paulo Zarvos, depois de conviver desde a infância com as obras de seu avô, o galerista Tito Zarvos, tomou contato com outra coleção no período em que estudou em Nova Iorque e lá trabalhou assessorando o empresário Julio Bogorcin, que é colecionador. Além de ter procurado obras para ele adquirir, tomou contato com a coleção ao atuar na catalogação, o que foi um estímulo para Paulo começar a sua própria coleção. Já o terceiro, Benedito Costa Neto,

⁸⁵ Para mais informações, ver: <https://www.sophia.com.br/>

mencionou a necessidade de catalogar a coleção para uma finalidade muito distinta dos demais. Ele tem interesse em doar sua coleção para um museu local, então a catalogação teria o objetivo de organizar o acervo para este fim.

O último dos quatro é Edson Machado de Sousa Filho, de Brasília, que tem um inventário das obras como se fosse um diário de compras, onde inscreve a data e a situação da aquisição, funcionando aproximadamente como uma catalogação. Neste instrumento, o colecionador tentou criar uma estratégia por cm² para entender a precificação das obras e o funcionamento do mercado, mas acabou desistindo por perceber que a lógica não funciona com base nestes parâmetros.

Figura 12 – Lucas Niamey em seu apartamento, com obra de Daniel Lannes.



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

Uma forma mais simples ainda funciona para alguns colecionadores guardarem os documentos. Marcius Pontes Cerqueira tem classificado os certificados e notas em uma pasta, mas na entrevista mencionou que havia dois anos que não mexia no arquivo físico, justificando que as galerias passaram a enviar as notas fiscais por e-mail e os dados migraram para uma plataforma digital. Niamey adotou o mesmo procedimento de arquivamento em

pastas dos documentos, mas na entrevista ficou interessado em saber como poderia qualificar a catalogação da sua coleção.

Em algumas entrevistas ocorreu perguntas sobre os procedimentos envolvidos no colecionismo, caso de Lucas Niamey que ficou interessado em saber sobre catalogação. Foi dito ao colecionador que seria oportuno ter em um arquivo algumas imagens das obras em alta resolução, o descritivo técnico, valor, data e local da aquisição e a fortuna crítica do artista, além das notas e CA. Para quase todas as suas obras as sugestões seriam possíveis de seguir, mas apontou um problema em obter documentos em determinadas aquisições. Ele contou como exemplo as obras adquiridas de Tantão, de quem considera difícil conseguir qualquer documento em razão de ser um dos artistas mais *undergrounds* da cena cultural carioca.

Nas situações de aquisição direta, se o artista se negar a elaborar um documento, o colecionador pode levar um certificado pronto para ser assinado. Se ainda assim o artista não aceitar, vale tentar ao menos uma gravação em vídeo que colete um depoimento em que a autenticidade da obra seja declarada, o que pode evoluir até para uma fala ou mesmo uma reflexão do artista sobre sua obra. Caso nenhuma das opções seja possível, o melhor é consultar um profissional do campo jurídico com experiência em obras de arte para ampliar as possibilidades. É sempre bom frisar que quem coleciona tem o direito de receber algum documento fiscal e CA da obra, mesmo a aquisição sendo de maneira informal direto com quem produziu a obra.

Depois das experiências mencionadas até aqui vale perguntar qual é, afinal, o contexto ideal para a catalogação? Tomando o exemplo de Bruno Assumpção, a obra deveria ser catalogada assim que chega na casa da colecionadora ou do colecionador. No caso dele, a obra entra na coleção e imediatamente os dados são adicionados em uma planilha do Excell, como a nota fiscal e o CA escaneadas, uma imagem em alta definição, valor, características da obra e artista. O interessante foi o processo de catalogação ter partido da sua forma de organização, não havendo recomendação de ninguém. Ele utiliza a catalogação como instrumento de análise, por entender que o procedimento oferece uma visão global da coleção.

Thiago Cavalcanti, de Natal, se assemelha ao caso de Bruno. Revelou não ter havido instrução ou formação para catalogação, partindo dele a

iniciativa por gostar de manter tudo o que é seu organizado e ter percebido ser a melhor forma de obter acesso ao que tem. Na sua estratégia de catalogar, possui registro fotográfico das obras, dimensão, técnica, data de compra e valor pago. Outro colecionador que mantém a coleção catalogada em uma planilha no Excell é Eduardo Vasconcelos, programa em que registra a data da aquisição, local, título, nome do artista, técnica, valores e informações das obras. Tem CA e nota das aquisições em galerias e leilões. Vasconcelos tem formação em Administração, já foi empresário e atualmente é professor na área, o que certamente colabora na organização.

Ainda há outro grupo que optou pela contratação de profissionais para a catalogação, Luiz Paulo Montenegro conta com Natasha R. Bergottini, que tem atuado no gerenciamento da coleção. A parte da coleção que está no escritório de Montenegro foi por ele apresentada durante a entrevista, a outra parte foi mostrada por ela no apartamento do colecionador. Lá, Nastasha contou que tem se responsabilizado pela catalogação, também pela logística dos empréstimos, a restauração e as trocas de obras nas paredes do apartamento ou do escritório, quando há necessidade.

Cristina Candeloro Quin, representada pela sua empresa Kolekti, com atendimento entre São Paulo e Rio de Janeiro, foi mencionada pelo trabalho junto às coleções de Rita Pereira, José Luiz Pereira de Souza Filho e Paulo Vieira. Formada em Artes Visuais pela FAAP, com passagem nas galerias Luisa Strina e Vermelho, Candeloro tem atuado em várias frentes dentro do gerenciamento de coleções privadas, abarcando a catalogação, operacionalização de armazenamento, transporte e embalagem, assim como prestando consultoria na compra e venda de obras.

Rita Pereira contou que seu esposo é muito cuidadoso com as obras, qualquer problema leva para restauração e ela defende o rigor do marido por entender que o cuidado no presente influencia no legado que ficará no futuro. Em dado momento, vários fatores convergem para a catalogação. Eles estavam percebendo a necessidade de um espaço especial para a coleção, não lembravam mais o que tinham e queriam entender a narrativa da coleção. No mesmo período, Cristina Candeloro foi indicada pelas Galerias Milan e Vermelho. Assim, ela passou a catalogar a coleção usando o software Tango, versão atualizada do Salsa, criado por Ricardo Santana é um dos pioneiros e

mais conhecidos entre colecionadoras e colecionadores de São Paulo. A catalogação está disponível para acesso em aplicativo de *iPad* e computador. Caneloro ensinou o que importava guardar de informações, como o trânsito da obra, onde ela circula, onde está publicada. Com estas informações, somado à imagem da obra, a data e onde adquiriu, a técnica, nome do artista e as referências que ajudam a localizar a obra, o casal começou a compreender melhor a coleção por ter tudo organizado.

Como foi mencionado⁸⁶, Rita e o marido guardam suas obras na Clé em uma baia compartilhada, ali várias pessoas entram. Embora a segurança do local, as câmeras internas ficam ligadas 24h, sente-se insegura em deixar as obras em baias abertas. Então, empacotou tudo como se as obras estivessem preparadas para o transporte, com a fotografia de cada trabalho e numeração na parte externa das embalagens. Cada obra é colocada em caixas e nos empréstimos fica mais prático localizar no Salsa a partir da numeração nas embalagens. Se a obra está em uma caixa compartilhada tem que abrir, tirar a obra e refazer a embalagem da caixa. Hoje Rita diz que às vezes pensa bem na hora de comprar uma nova obra em função da catalogação ser muito trabalhosa.

A colecionadora Laurita Kaersten Weege, que mantém sua coleção entre Jaraguá do Sul e São Paulo, contratou a artista Denise Gadelha para catalogar sua coleção, usando como recurso o aplicativo nova-iorquino *Art Binder*. Depois de uma consulta a um pequeno grupo de colecionadoras e colecionadores, Gadelha optou pelo aplicativo em razão da melhor oferta de segurança e eficiência. Por ser um produto americano, tem duas opções de mensalidade em dólares com ofertas distintas de serviços, dependendo das necessidades de quem coleciona.

Gadelha elegeu *hashtags* para indexar as obras com base no conteúdo e nas questões formais, complementadas com informações como a imagem da obra, nome de artistas, ano da produção e aquisição, documentos legais e uma série de outros dados que fazem da catalogação um recurso de uso múltiplo. Pelos *hashtags* criados, ela conseguiu criar um sistema que permite gerar uma

⁸⁶ Trata-se do conteúdo sobre preservação das obras de arte, que consta na página 182.

vasta possibilidade de buscas e cruzamento de dados de modo a elaborar uma curadoria da coleção em poucos toques no aplicativo.

Por se tratar de uma pessoa próxima, foi possível aprofundar com Gadelha os propósitos da catalogação e com sua ajuda chegar à constatação que o processo de inventariar a coleção ultrapassa a mera inserção de informações em um banco de dados. Uma catalogação com uma quantia qualificada de conteúdo se converte em um importante instrumento de pesquisa com benefício direto a quem coleciona, mas também serve como recurso para diferentes ações de colecionadoras e colecionadores atuarem no sistema da arte, como empréstimos, publicações e dispor obras digitalizadas em dispositivos massivos e de acesso democrático, como redes sociais ou *sites* específicos para tal fim, com já existe em países com os Estados Unidos e Inglaterra, entre tantas outras possibilidades. Sem contar que são instrumentos para quem pesquisa altamente sofisticado.

Além das conversas com Gadelha, a apresentação que Max Perlingeiro e Fernanda D'Agostino fizeram no Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea, em março de 2019, contribuiu para avançar na compreensão do instrumento da catalogação. Perlingeiro, um dos mais respeitados galeristas do país, também atua gerenciando coleções, o que inclui um conjunto de 18 das maiores do país. Na sede carioca da Galeria Pinakothek ele criou um aplicativo próprio para acesso no celular para o qual nominou Acervo, constituindo uma equipe de profissionais que elaboram um minucioso processo de catalogação, capaz de oferecer segurança e rapidez ao conteúdo da coleção.

D'Agostino, na época coordenadora do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca de São Paulo e atualmente na mesma função no MASP, levou exemplos de catalogação de obras de arte contemporânea para ilustrar a política de criação de normativas e diretrizes de organização do acervo da Instituição. D'Agostino criou uma série de documentos para orientar o trabalho da equipe que coordenava, como o guia para orientação dos materiais e técnicas como meio de estruturar o conteúdo na catalogação.

Como ficou perceptível pelos nomes trazidos até aqui, além de tantos outros que poderiam ser apontados, têm sido constituída uma nova demanda para atuação junto a quem coleciona dentro do que pode ser atribuído como

gerente de coleções. A nova categoria de trabalhadoras e trabalhadores tem sido representada por profissionais oriundos de variados campos de formação, desempenhando funções no amplo espectro de atividades ligadas à governança das coleções. De certa forma, ainda restrito a colecionadoras e colecionadores de maior capacidade econômica, deve ser considerada a possibilidade da formulação de estratégias de atendimento para coleções de pequeno e médio porte. Considerando os dados da pesquisa, são as classes sociais com menor poder aquisitivo as mais numerosas na prática colecionista e precisam ser atendidas.

O tema da catalogação não se esgota apenas para o tratamento das obras, uma vez que as coleções são formadas por diferentes nichos que incluem, também, um farto material documental. Subdivididas em núcleos temáticos, as obras da coleção fazem parte de um conjunto maior no qual uma série de fontes documentais se integram para ampliar a importância dos acervos, conforme será visto a seguir.

4.4.1 Núcleos Documentais da Coleção

Com o desenvolvimento do colecionismo avançando em grau de importância e abrangência, ao conjunto das obras passou-se a agrupar diferentes tipologias de documentos que subsidiam da burocracia ao conteúdo teórico como suporte da coleção. Para entender a extensão dos acervos documentais, foram feitas três perguntas no formulário eletrônico. A primeira inquiriu se havia um acervo documental além das obras, obtendo o seguinte resultado:

Gráfico 22 – Além das obras de arte, você possui acervo documental (catálogos, pesquisas e artigos acadêmicos, reportagens etc.) sobre as/os artistas que você coleciona?



Fonte: Elaboração própria

Como pode ser visto, para a maioria dos respondentes a coleção é subsidiada por um acervo documental, que pode ser constituído de diferentes tipos de fontes, como catálogos, pesquisas de todo tipo oriundas do campo acadêmico ou de profissionais independentes, reportagens em revistas especializadas e meios de comunicação, para além dos documentos da burocracia da coleção. Além dos 71% que responderam ter uma coleção documental, outros 7% optaram pela resposta para quem pretender começar uma. Embora 21% não tenha um acervo documental, apenas 1% respondeu não ver relevância em constituir, números que evidenciam ser uma prática definitivamente incorporada no procedimento colecionista.

Nas entrevistas, alguns casos chamaram atenção. Ylmar Correa, como mencionado no capítulo anterior, conviveu muito próximo da coleção privada da família e das coleções públicas acessadas por intermédio de seu pai, que seguramente serviu de estímulo para cedo ingressar no colecionismo. A mãe e o pai intelectuais promoveram acesso aos livros, o que lhe rendeu o desenvolvimento do gosto pela leitura e o incentivo aos estudos desde criança, constituindo motivações que, certamente, deram base para a formação de uma coleção com um expressivo conjunto de mais de 300 títulos sobre colecionismo⁸⁷. Correa encarna a ideia do colecionador estudioso, interessado em organizar um acervo bibliográfico não só ligado às obras da coleção, mas da história da arte e da história do colecionismo.

⁸⁷ Arrisco a dizer que esta pode ser a mais importante coleção de livros sobre colecionismo atualmente no país.

Figura 13 – Detalhe da coleção de Ricardo Brito



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

Ricardo Brito se enquadra no mesmo caso. São inúmeros exemplares de livros que perfazem nichos como os da figura 13, espalhados em ambientes onde a coleção tem sido exposta nas galerias de sua casa. Como sintoma da importância dos livros na sua coleção, Ricardo optou por um programa de catalogação de bibliotecas para inventariar toda coleção, como mencionado no subcapítulo anterior.

Outro colecionador que se destacou na composição de seu acervo documental foi Fernando Bueno. Além dos documentos fiscais e os CA's, o colecionador tem adquirido Trabalhos de Conclusão de Curso, como fez com a monografia de Maisa Rabelo, que discutiu a alteridade numa série fotográfica em que a artista se coloca no lugar de determinadas pessoas em seus ambientes íntimos. Ele também adquiriu o projeto Membranas, da arquiteta Cléo Alves Pinto⁸⁸, que fotografou a fachada de 509 casas do Setor de Habitações Individuais Geminadas Sul, em Brasília, promovendo um

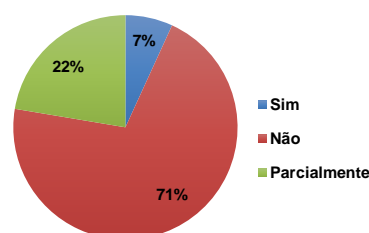
⁸⁸ Para mais informações, ver: <https://cleoalvespinto.com/membranas>

significativo registro de aspectos arquitetônicos da capital do Brasil. A proposta foi desenvolvida no grupo de pesquisa e produção fotográfica chamado Núcleo de Produção em Fotografia Contemporânea da Galeria Ponto, do Distrito Federal.

Marcos Antonio Lima, de São Luís, tem uma biblioteca de artes visuais com livros de artistas nacionais e internacionais, catálogos e outros documentos que tem montado nos últimos 15 anos, que ele afirma corretamente se tratar de uma coleção. Lima gosta de estudar arte, tem apreço pelo conteúdo analítico sobre artistas e história da arte. Nos exemplos mencionados, assim como em muitos outros encontrados nas entrevistas, as colecionadoras e colecionadores de arte acabam se tornando também bibliófilos ao organizarem coleções de livros, que são complementadas por outras tipologias de documentações anexadas como núcleos da coleção.

No formulário foi perguntado sobre os cuidados com a coleção documental, inquirido se também estava catalogada e o resultado foi exatamente o oposto da pergunta anterior. 71% ainda não catalogou a documentação, 22% respondeu que parcialmente e apenas 7% já catalogou. As respostas evidenciam que a prática de criar núcleos paralelos às coleções está internalizada no procedimento colecionista, mas ainda precisa avançar na profissionalização oferecendo melhores condições de organização.

Gráfico 23 – Esta documentação está catalogada?

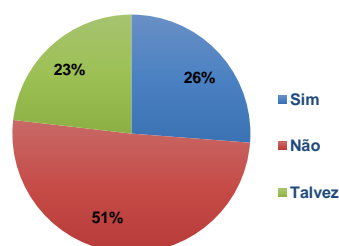


Fonte: Elaboração própria

Foi feita uma questão que buscava entender se havia um sentido social no uso do acervo documental, perguntando se é disposto à consulta para artistas e pesquisadores. 51% respondeu que não disponibiliza, 23% disse que talvez disponibilizasse e menos de um terço, 26%, disponibiliza para consulta. O resultado ainda tímido pode ser justificado por algumas razões. A dificuldade

de acesso às coleções privadas, que depende de relações baseadas em muita confiança para que se tenha proximidade com os acervos. Além disso, o fato de a coleção documental não estar catalogada para dois terços dos respondentes e o incipiente número de pesquisadoras e pesquisadores com interesse no colecionismo privado de arte podem ser fatores que ajudam na baixa oferta.

Gráfico 24 – Você disponibiliza seu acervo documental para consulta a artistas e pesquisadores?



Fonte: Elaboração própria

No mesmo sentido, os acervos documentais da Fundação Vera Chaves Barcellos, do Instituto Figueiredo Ferraz e de Inhotim fazem parte da oferta de ações para formação de públicos onde as instituições estão instaladas. Este tema será somado a outros conteúdos no próximo capítulo quando será tratado o caráter social da prática de colecionar, oportunidade para uma reflexão sobre o papel das colecionadoras e dos colecionadores para muito além do agrupamento de obras em torno de uma coleção. Para finalizar, o próximo tópico discute como o processo de produção, circulação, legitimação e consumo pode se qualificar para que o colecionismo encontre formas de profissionalização e contribua ainda mais como vetor de desenvolvimento do sistema da arte.

5 EMPRESARIAMENTOS NA EXPANSÃO DO SISTEMA

A terceira e última etapa de análise do colecionismo defendido na tese diz respeito aos processos de empresariamentos das coleções. O termo está no plural por ser analisado com base em dois vetores: o empresariamento como metodologia de organização da visibilidade das coleções e as estratégias de transformação das coleções em instituições.

Para tratar deste enfoque, o capítulo inicia a primeira abordagem do conceito de empresariamento trazendo dados do formulário eletrônico e das entrevistas, conteúdo que oferece condições para discutir as variadas formas de participação de colecionadoras e colecionadores em diferentes instâncias de desenvolvimento do sistema da arte a partir de suas coleções. Da ajuda a artistas, passando pelos empréstimos, doações, uso de leis de incentivo, quando começam a assumir postos em instituições, como o *board* de museus, e tipos de ações que se manifestam em escalas local, nacional e internacional do sistema da arte. Também traz alguns casos de exposições das coleções que perfazem tópicos para pensar na promoção de um conjunto de experiências que, no transcurso do tempo, alicerçam o desejo de conferir à coleção privada o caráter público.

Na sequência, apresenta um grupo de diferentes propostas de institucionalização com base em distintas experiências que estão sendo construídas no Brasil, destacando o poder exercido por Inhotim⁸⁹ no pensamento acerca das instituições. Após, o capítulo parte para o segundo enfoque do empresariamento ao analisar os processos de institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea da Fundação Vera Chaves Barcellos, Inhotim, Instituto Figueiredo Ferraz e Usina de Arte. O estudo principia pelas personalidades jurídicas existentes na legislação brasileira utilizadas pelas plataformas, discutindo como o regime legal influencia no planejamento de seus possíveis futuros.

Por fim, adentra na especificidade das políticas de atuação das quatro propostas, agrupando-as em duas tipologias por aproximação: duas mais

⁸⁹ Vejo o efeito Inhotim como um processo de “inhotização” das instituições privadas, termo usado para entender o forte poder de influência que tem exercido a Instituição nas novas propostas institucionais.

enquadradas dentro dos parâmetros museológicos mais tradicionais, o prédio, a coleção e a relação com os públicos; e outras duas abordadas a partir do museu de território, por serem parques abertos que ocupam grandes extensões e exercerem, em menor ou maior grau, influência em suas comunidades.

5.1 EMPRESARIAMENTO DA COLEÇÃO: Estimulando o Desejo

O sentido de empresariamento tem sido atribuído nas pesquisas sobre sistema da arte desde a Dissertação defendida em 2008, tempos depois o termo compôs o título do capítulo do livro *As Novas Regras do Jogo*, publicado em 2014. Nas duas oportunidades partiu-se da premissa que a arte contemporânea passou a ser agenciada por meio de uma metodologia empresarial, conduzida pelas estruturas emergentes do sistema da arte no final do século XX. O termo entrou como chave de reflexão para entender como se davam as articulações que nortearam agentes, instituições e as políticas públicas nas propostas que ofereciam visibilidade à produção das artes visuais no modelo brasileiro do regime econômico neoliberal que se instalava no país naquele período.

Por ser trazido do mundo corporativo, transformou-se em um conceito para entender aspectos como o avanço acelerado da profissionalização nos meados da década de 1990, capitaneada pela entrada de novas forças produtivas dotadas de capacidade técnica e intelectual resultantes de um conjunto de medidas impetradas entre os setores público e o privado. O momento impulsionou o desenvolvimento dos meios de produção, legitimação e circulação artística, etapa fundamental para dar condições à expansão do consumo das artes visuais que vem marcando o último decênio. Por outro lado, não se deixou de apontar que a arena cultural passou a reproduzir no seu interior as lógicas neoliberais de precarização das relações trabalhistas, colocando em situação de desvantagem figuras de importância definitiva no meio como os artistas. Um dos sintomas do período, foi apontado o aumento da desigualdade pela concentração de riqueza na mão de um percentual restrito de agentes, que atuam nos centros de maior poder econômico, reforçando a hegemonia nos principais polos do sistema. Por decorrência,

cresceu o desequilíbrio da distribuição de recursos e da representação territorial, aprofundando um cenário polissistêmico cada vez mais assimétrico.

Na tese, empresariamento volta como base para pensar que no colecionismo o agenciamento das atividades atende interesses de promoção e visibilidade das coleções, produzindo ações que caracterizam a fase de preparação que antecede a institucionalização propriamente dita. Empresariar a coleção configura a maneira como são realizadas as conexões das obras e das coleções com a sociedade, podendo ser sintetizada como toda forma de publicização da coleção e da persona colecionadora. Assim, fazem parte os empréstimos das obras, a edição de catálogos, textos críticos, as análises e pesquisas das instituições acadêmicas, livros e exposições das coleções. E também os convites para participação em eventos do sistema da arte, entrevistas na mídia, redes sociais e tanto outros meios de evidência e reconhecimento social das colecionadoras e colecionadores.

A partir da adesão a mecanismos de democratização e extroversão da coleção, o empresariamento aciona o conceito de *habitus* revelando como o colecionismo ganha qualidade de instrumento por meio do qual um conjunto de interações sociais são realizadas. Colecionadoras e colecionadores que receberam estímulos em algum momento de suas vidas pelas experiências culturais nas estruturas estruturadas, que segundo Bourdieu seria o momento da interiorização da exterioridade. Já no empresariamento tais agentes encontram oportunidade de desenvolver o processo reverso de exteriorização da interioridade.

Na medida em que as pessoas que colecionam se engajam em iniciativas que ultrapassam os limites do ambiente íntimo das coleções, passam a interagir de forma estruturante ao oportunizar que outras vivências sejam mobilizadas e novos sentidos sejam ativados. As formas de participação e socialização quanto mais disseminadas nas diferentes realidades sociais, mais será reforçada a polissemia do colecionismo e do próprio sistema da arte, podendo resultar na criação de novas esferas e instâncias na sua composição.

Paulo Sartori pode ser trazido para ilustrar como o sistema pode se ampliar pela ação de uma única pessoa. O colecionador vem constituindo sua coleção em Antônio Prado, famosa por seu sítio histórico de 47 exemplares do maior acervo arquitetônico da imigração italiana no Brasil, tombado pelo

Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, em 1990. Se o Patrimônio Cultural é um tema recorrente para a população de 13 mil habitantes, o mesmo não pode ser dito sobre a arte contemporânea.

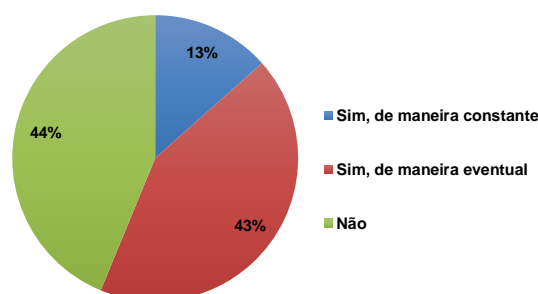
Na medida em que os colegas de Pedro Augusto, filho de Sartori, passaram a visitar a coleção para as aulas de Artes e os amigos próximos da família tomaram contato nas idas à casa dos Sartori, o tema começou a ganhar vida. Por ser uma cidade pequena, a notícia da existência de um colecionador de arte contemporânea se espalhou e despertou a curiosidade de uma parcela crescente de pessoas, inclusive de representantes do poder público local. Indiscutivelmente, a experiência de levar a Antônio Prado arte contemporânea vem sendo somada a outros elementos que têm influenciado no desejo do colecionador de socializar sua coleção. Sartori já comprou o terreno ao lado de sua casa e já tem pronto o projeto arquitetônico para um ambiente expositivo e a reserva técnica. Nos próximos anos, além do casario do final do século XIX, os munícipes e os turistas poderão ter acesso a uma coleção privada de arte contemporânea.

Na esteira do empresariamento, as colecionadoras e os colecionadores atuam no sentido de ampliar o caráter de investimento contíguo nas coleções. Os empréstimos e todas as formas de visibilidade da coleção devem ser compreendidos como estratégias valorativas em razão das dimensões artístico-cultural, política, econômica, social e pedagógica que caracterizam as obras de arte. A ideia de investimento aciona imediatamente o campo econômico, que de fato é um elemento indissociável do contexto da arte, como foi visto no segundo capítulo.

No entanto, o sentido de investimento deve ser aplicado no âmbito pessoal pelo conhecimento adquirido e elaboração de novos sentidos que o convívio com arte nos ambientes proporciona, resultando em um ganho de capital cultural que tende a se ampliar nos estudos sobre arte e nas relações sociais com as pessoas mais próximas que acessam às coleções, e mais ainda quando as obras passam a integrar os circuitos expositivos. Nas páginas seguintes serão trazidos alguns exemplos de como os empréstimos de obras acabam se tornando um instrumento para que colecionadoras e colecionadores possam aprofundar seus conhecimentos, a compreensão sobre suas coleções e a dimensão de estar no mundo como uma persona colecionadora.

Entre suas diferentes facetas, pode-se pensar que o empresariamento é o modo pelo qual são constituídos os movimentos gradativos de inserção do colecionismo nas esferas do sistema, sendo que um dos pilares iniciais se dá na ajuda a artistas. Este é um investimento que pode ser atribuído ao caráter social do colecionismo, por isso foram feitas algumas questões para entender como ocorre especificamente a ajuda na perspectiva de um ganho simbólico. A primeira questão aponta o princípio de uma postura mais colaborativa com a ajuda financeira a artistas, apontando que 13% ajudam de maneira constante, 43% de maneira eventual e 44% não ajuda.

Gráfico 25 – Você presta, ou já prestou, ajuda financeira ou material a artistas?



Fonte: Elaboração própria

Para os 44% das respostas que não ajudam financeiramente pode ser atribuído o fato de a aquisição ser considerada a melhor maneira de contribuição aos artistas. Nas entrevistas, três colecionadores destacaram como principal ajuda a aquisição, embora atuem de outras formas. Rodrigo Pinheiro, de Curitiba, afirmou que há escalas de colecionadores com atribuições e colaborações distintas no sistema da arte, sendo a dele participar ajudando nas aquisições de obras. Thiago Cavalcanti de Albuquerque, de Natal, e Milton Kanashiro, de Belém, compartilham da mesma posição ao apontarem que adquirir obras é um dos melhores caminhos para apoiar artistas a seguirem suas carreiras.

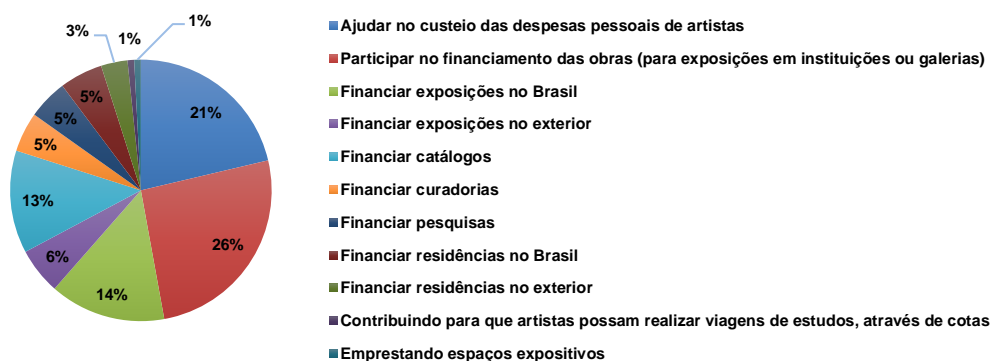
Outro fator a ser considerado na análise do percentual negativo de respondentes pode estar ligado à realidade socioeconômica das pessoas que colecionam. Ainda paira no senso comum a noção segundo a qual colecionar arte restringe-se a um grupo de pessoas excêntricas e endinheiradas, atividade

relegada a um seletto círculo social inacessível pelo seu alto poder aquisitivo, os chamados megacolecionadores. No entanto, a pesquisa mostra o contrário. Dados como as profissões dos respondentes, o investimento anual em aquisição, o número de obras e os valores dispendidos na manutenção das coleções são elementos que apontam o colecionismo inserido nos hábitos de uma classe social não tão privilegiada economicamente.

Ainda que não tenha sido perguntado sobre a capacidade de geração de renda, quase dois terços dos respondentes geraram dados que se leva a pensar que são integrantes da classe média alta. Na composição deste grupo, encontra-se assalariados, como servidores públicos e empregados na iniciativa privada, assim como profissionais liberais, que podem ter proventos na margem inferior ou superior à renda per capita do Brasil, que foi de R\$35.172,00 em 2020⁹⁰.

Para quem respondeu que ajuda, foi feita uma outra pergunta com múltipla escolha a fim de se entender quais tipos de assistência mais frequente são oferecidas. Na ordem, o financiamento de obras para exposições em galerias e instituições mostrou 26% das respostas, o custeio de despesas pessoais apareceu para 21%, 14% ajuda a financiar exposições no Brasil e 6% no exterior, 13% ajuda a financiar catálogos, 5% ajuda nas curadorias, pesquisas, residências no Brasil e 3% as residências no exterior. Ainda apareceu 1% que contribui para viagens de estudos e emprestando espaços expositivos. Em menor grau de frequência apareceu ajudas como: redação de textos de apresentação, orientação, pesquisa, curadoria, produção e organização de eventos, venda de obras a clientes de arquitetura, fornecimento de serviços, trabalho gratuito de divulgação de exposições, oficinas, cursos, financiando restauro de obras.

⁹⁰ Como não foi feita no questionário nenhuma pergunta sobre renda salarial, optou-se por utilizar apenas como parâmetro a renda per capita do Brasil disposta nos índices do IBGE. Para mais detalhes, ver: <https://epocanegocios.globo.com/Economia/noticia/2021/03/em-2020-renda-capita-do-brasil-foi-menor-da-historia.html#:~:text=Segundo%20o%20IBGE%2C%20valor%20ficou,perda%20recorde%20de%205%2C5%25&text=O%20tombo%20recorde%20do%20PIB,do%20IBGE%2C%20iniciada%20em%201996.>

Gráfico 26 – Este apoio se manifesta por?

Fonte: Elaboração própria

As ajudas não precisam acontecer especificamente envolvendo quantias em dinheiro, mas a partir de contribuições baseadas no conhecimento e dele promover relevantes impactos na vida dos artistas. Abelardo Rocha, no período da pesquisa de campo, estava dedicado a vencer as tratativas burocráticas que garantiriam a aposentadoria do artista gaúcho Carlos Asp, radicado na capital de Santa Catarina. Além disso, uniu seu conhecimento em Direito e seu desejo de atuar em causas culturais para dar suporte ao grupo diretivo do Espaço Cultural Armazém, que abriga o Coletivo Elza. A Instituição tem desenvolvido projetos sociais destinados a melhorar a qualidade de vida de mulheres em situação de vulnerabilidade em Florianópolis, além de manter um projeto para Programas de Residência Artística, entre muitas outras ações.

Ademar Britto conseguiu levantar os custos de uma viagem para a argentina Maria Sabato, vendendo 10 obras da artista em apenas 4h a seus amigos por meio do *WhatsApp*. O mesmo se repetiu com a artista Lyz Paraíso, quando ajudou a vender quase toda uma série, sempre sem ganho financeiro algum para si. Sem despendar nenhum recurso em dinheiro, Britto desenvolveu outras formas de ajudar artistas ao colaborar na organização de portfólios. Também havia prestado ajuda financeira na elaboração do catálogo da artista Marcela Cantuária, experiência que deseja continuar e ampliar.

Apareceu nas experiências a elaboração de propostas como o Simbiose, criado por Fábio Szwarcwald e seu amigo Franklin Pedroso. Projeto estruturado a partir do convite a três artistas que desejavam ter obras nas suas coleções. Assim, a cada trimestre, artistas convidados produziam uma edição

de 15 obras cada, sendo 10 comercializadas. Cada artista ficava com um trabalho e uma PA para cada um dos dois colecionadores. Participaram artistas como Ana Rocha e Tatiana Grimberg, entre muitos outros, que produziram quase 200 obras com valores acessíveis. Szwarcwald contou que o projeto resultava em recursos para os artistas e no surgimento de mais pessoas ingressando no colecionismo, possibilitando ainda uma quantia que ele pode investir na sua coleção.

Sérgio Carvalho, que organizou uma coleção com base em relações afetivas e convívio com artistas, disse que as melhores emoções experimentadas nas artes visuais ocorreram quando ele pôde ajudar algum artista. Sem revelar nomes, mencionou o caso de dois artistas convidados para eventos internacionais que não tiveram interesse de ajuda das galerias que os representavam. Ele acreditou nas propostas, financiou os projetos das obras e o custeio da presença nos eventos, rendendo-lhe como retribuição de um deles tudo o que havia sido produzido e exposto no evento internacional. O que foi despendido de recursos acabou sendo muito menos do que o valor das obras recebidas.

Para Carvalho, a emoção da obra não decorre dela própria e inclusive revelou que isto sempre ficou em segundo plano, pois é suplantada pela energia gerada no contato pessoal com o artista que a produziu. A forma como ele ajuda é, antes de mais nada, um investimento pessoal, tanto que a marca de suas aquisições sempre foi a qualidade no envolvimento humano, a partir daí a satisfação em perceber a experiência vivida pelo artista nas oportunidades que pode ajudar marcam sua maneira de colecionar. Isto impacta na sua posição de não estar nos *boards* de museus, pois se considera um agente do meio que tem por função apoiar o artífice, aquele que produz.

Na mesma lógica de Carvalho, Dario Zito promoveu ajudas por afeto, mas também por entender que era uma oportunidade para ter mais uma obra do artista na sua coleção. Chegou a estabelecer um percentual de 70% de afeto e ajuda, 10% de emoção pela obra e 20% de investimento como resultado final. De 2006 a 2013 foi um período em que Zito ampliou significativamente muitas relações com agentes do campo, rendendo dois ensinamentos: ou se gosta mais do trabalho em função da pessoa ou o trabalho fica prejudicado quando se percebe que o artista tem índole

questionável. O aspecto romântico da ajuda caiu por terra em algumas ocasiões, como na vez que percebeu muita arrogância de um determinado artista ou quando ajudou um outro no início de carreira e depois de ter alcançado conhecimento, o artista deixou de cumprimentá-lo. Nestes casos, se viu forçado a vender o que tinha adquirido por defender que a obra de arte tem o peso da personalidade do artista.

Um exemplo de ajuda destoante das demais partiu de Oswaldo Pepe, colecionador de São Paulo. Há anos, ele tem depositado um valor mensal para ajudar artistas em condições de vulnerabilidade no final de vida, fazendo a doação como política da sua empresa, a Art Press Comunicação.

Rita Pereira e seu marido ajudam artistas somente por intermédio da galeria, não criando laços de amizade por preferirem estar próximos dos trabalhos. Já aconteceu de ajudarem para um livro ou projeto, mas sempre intermediado pela galeria. Acham estranho quando o artista tenta intermediar diretamente com o colecionador, preferem estabelecer relação com a galeria pela questão ética, também pensando no próprio artista. Alguns artistas se queimaram por não serem corretos com as galerias, por venderem diretamente ao colecionador, disse a colecionadora.

Hélio Lauer, de Belo Horizonte, financiou a exposição de artistas em galerias. Um foi Celso Renato por indicação de uma galerista que comentou sobre o artista, de quem ela apreciava muito o trabalho e que estava sem recursos para organizar uma mostra. Ele ajudou a montar a exposição e ainda adquiriu algumas obras. Outro episódio de financiamento pelo colecionador foi a última mostra em vida de Farnese de Andrade. Solange Pessoa teve suas obras na coleção de Lauer a partir de trocas, ele financiava impressões em troca de obras de cópias para sua coleção. Depois ajudou pagando catálogos, textos críticos e impressão de obras para exposições da artista, fazendo com que mais obras dela entrassem na coleção.

A relação estabelecida entre o artista Xico Stonckinger e o colecionador Justo Werlang resultou na produção de uma série inédita do escultor, beneficiando os dois e, de quebra, percorreu itinerância em espaços culturais. Justo passou a frequentar o ateliê de Xico e numa das vezes levou alguns cernes de árvores queimadas encontrados por ele nos banhados do litoral catarinense, um tipo de material muito específico que o artista anda

procurando. A amizade entre os dois se desenvolveu baseada na procura de materiais solicitados pelo artista, sendo que das tantas situações decorridas teve uma que Justo mencionou. Era um tipo de prego tão peculiar que só foi possível encontrar em uma indústria de Recife depois de um tempo de procura.

No passar do tempo, Werlang passou a observar mais a produção de Stockinger e em dado momento encontrou uma certa semelhança da sua obra com a de Francisco Zaniha, um artista nicaraguense, que o fez pensar no porquê Xico não fazia obras em tamanhos maiores. Em uma oportunidade, inquiriu o artista sobre o assunto e ouviu como devolutiva a pergunta de quem iria pagar a produção. Meses depois, Xico mostrou três modelos de esculturas que Justo resolveu financiar logo uma série, pois se deu conta que era muito mais caro fundir poucas peças.

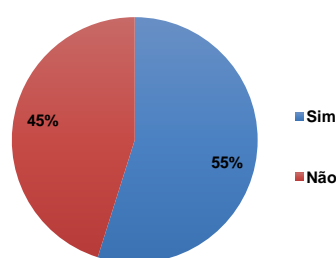
A experiência resultou em 25 esculturas de nus femininos em grande dimensão, obras que Justo conseguiu expor no CCBB do Rio de Janeiro e em uma itinerância em Brasília, no Foyer do Museu Nacional, no Museu Metropolitano de Curitiba, no MASP em São Paulo, e a secretaria de cultura de Porto Alegre, Margarete Moraes, agendou uma exposição no Centro Cultural Ricoleta, em Buenos Aires. Werlang também articulou uma exposição em frente ao Paço da Prefeitura, de segunda a sexta, e no Parque Moinhos de Ventos, nos finais de semana. Justo que articulou e financiou estas exposições, com exceção da exposição no CCBB, que o Banco do Brasil financiou.

5.1.1 Presença no Âmbito Institucional

O colecionador Ylmar Correa definiu o colecionismo privado de arte ao dizer que quem coleciona deve ajudar o artista a se inserir. Isso é o que faz a coleção particular, coletar e cuidar no momento pré-instituição. Além da correta posição de Correa, cada vez mais a participação das colecionadoras e colecionadores tem avançado a colaboração no campo institucional e em projetos culturais, motivo pelo qual foi feita a pergunta sobre doação nestas modalidades.

Os motivos expostos anteriormente sobre geração de renda para que 44% dos respondentes não ajudem artistas pode ser trazido aos 55% que responderam não doar para instituições ou projetos culturais, acrescentando ainda a pouca cultura de doações a instituições e organismos ligados ao campo artístico no Brasil. Da ajuda específica a artistas, o passo a seguir encaminha para as formas de colaboração às instituições e projetos culturais, sejam elas públicas ou privadas em diferentes escalas para 45% dos respondentes. A experiência se constitui em importante aprendizado para colecionadoras e colecionadores tomarem contato com os diferentes aspectos do campo institucional, aprofundando conhecimento para a elaboração e construção de suas próprias instituições.

Gráfico 27 – Você faz doação para instituições ou projetos culturais no Brasil?



Fonte: Elaboração própria

Nas entrevistas, Beto Silva contou da doação de obras para o Museu de Arte do Rio de Janeiro, MAR, pela *wishlist* na ArtRio, estratégia que o curador Paulo Herkenhof utiliza nas duas maiores feiras brasileiras para ampliar o acervo do Museu. Outra experiência de doação do colecionador foi para o Capacete Centro Cultural, quando participou de um jantar para levantar recursos oferecido por uma amiga e cliente da loja NK Store do Rio de Janeiro, onde Silva trabalha como vendedor. Contou que num certo momento do jantar as pessoas começaram a doar valores, sentiu-se empolgado e ofereceu uma quantia que não era pouco, mas ficou satisfeito em poder ajudar dois artistas que estavam vinculados ao Projeto de Residência do Capacete, um dos mais antigos em funcionamento do país.

Marco Antonio Lima contou sua experiência ao ter doado uma obra do artista cearense Luiz Hermano ao Museu de Artes Visuais, MAV, em São Luís.

No período da entrevista, agosto de 2019, ele não tinha conhecimento do paradeiro da obra, pois a sede do Museu havia passado por uma restauração que obrigou seu fechamento por quatro anos. Um mês depois da entrevista o Museu reabriu suas portas, Marco Antonio conseguiu encaminhar a questão para um integrante do Governo do Estado. Seu interesse em localizar a obra acabou repercutindo positivamente, pois ao tomar contato com o acervo para localizar o trabalho, a equipe pode operar mudanças na reserva do MAV distribuindo obras a outros museus do Estado. Além disso, perceberam que algumas obras precisavam passar por processo de restauração e também novas curadorias entram na programação das instituições públicas.

Ricardo Brito participou nos dois anos da gestão da Fundação Bienal de São Paulo, convidado por João Figueiredo Ferraz quando esteve na presidência para a 33^o. Bienal de São Paulo. Comenta que foi uma experiência muito proveitosa que dividiu entre nove diretores, envolvendo-se na captação de recursos, em conversas com advogados e nos momentos de acesso à produção artística, embora não fosse o objetivo principal da sua função. Gostou muito do resultado alcançado pelo curador Gabriel Pérez-Barreiro ao convidar artistas para fazerem curadorias. Além disso, faz parte do MASP, Mube, MARP, pois considera importante ajudar os museus. Conta que ajuda o MAMSP participando dos Clubes de Fotografia e Gravura há décadas. Gosta das fotografias e gravuras que o Museu oferece e se sente gratificado em poder ajudar desta forma. Conta que, infelizmente, o Museu fez muitos poucos clubes com escultura e nas edições realizadas tiveram sua participação. Ele mostrou na entrevista a obra de Emanuel Araújo derivada do projeto do MAMSP.

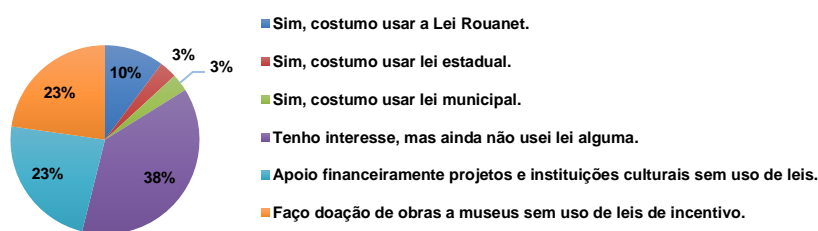
Uma ação de expressivo impacto no sistema relatada por Rita Pereira foi a criação do patronato da Pinacoteca, criada pelo colecionador Pedro Barbosa com vistas ao desenvolvimento do acervo de arte contemporânea. Ele juntou um grupo de amigos para montar um fundo anual para que a Pinacoteca tivesse um acervo contemporâneo. Isso fez muito sentido na época para Rita e seu esposo, pois entenderam que seria oportuno uma instituição como a Pinacoteca ter uma coleção com obras afinadas com a compreensão do casal. Para colaborar com qualquer instituição, Rita considera errado que a relação decorra apenas das condições financeiras de quem coleciona, pois é preciso

considerar a ideia e magnitude do projeto. Alfredo Hertzog também participava do grupo de patronos da Pinacoteca na época da entrevista, por considerar o trabalho mais pontual, funcionando como um grupo que decidia adquirir obras de arte. Na opinião do colecionador, o modelo é bem dinâmico e democrático. Não quis participar de *boards* de museus no exterior por considerar que é preciso incentivar seu país de origem.

João Avelar tem a mesma linha de pensamento de Hertzog. Ele é conselheiro dos Amigos dos Museus da Pampulha e do Inimá de Paula. Por princípio, defende que se deve dar prioridade de ajuda às instituições locais, mesmo compreendendo a validade de participar de *boards* de museus internacionais. Avelar financiou uma tiragem de cinco exemplares da fotografia de Décio Paiva Noviello que compôs a exposição “Do Corpo à Terra”, de curadoria de Frederico Moraes, mostra emblemática levada ao Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em 1970. Uma impressão ele pretendia encaminhar ao Walker Art Center, o museu de arte contemporânea de Minneapolis, EUA, e outra para Inhotim, instituição que já havia recebido um vídeo do mesmo artista que Avelar recuperou e doou. São movimentos que o colecionador tem feito no sentido de colaborar para manter vivo o legado do artista.

Como ocorre no campo cultural de modo generalizado, o uso de leis de incentivo ainda precisa avançar muito nas contribuições de Pessoa Física e Jurídica. Mesmo no mundo empresarial há barreiras de acesso ao incentivo fiscal a serem vencidas para maior engajamento do empresariado. Para entender especificamente o contexto do colecionismo, foi incluída a pergunta se a pessoa usou ou pensava em usar leis de incentivo fiscal para apoiar instituições, projetos culturais ou aquisições de obras de arte para museus.

Gráfico 28 – Você já usou ou pensa em usar leis de incentivo fiscal para apoiar instituições, projetos culturais ou aquisições de obras de arte para museus?



Fonte: Elaboração própria

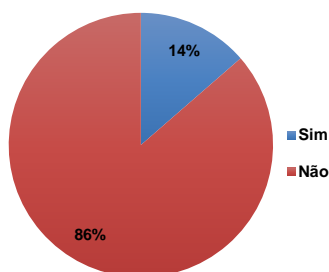
Os índices apresentam 16% de respondentes que costumam recorrer a leis de incentivo oferecidas pelas três instâncias de poder, sendo 10% na Lei Rouanet, e o mesmo índice de 3% para lei estadual e municipal. Por outro lado, juntando quem apoia financeiramente instituições e projetos a fundo perdido, sem uso de leis, e doações de obras a museus, chega-se a 46% das respostas. Pode-se pensar que índices de 23% para cada opção somados ao outro índice de 38% que revela o interesse em contribuir via leis de incentivo, podem apontar que está havendo uma mudança de direção na noção de doação no Brasil. Os dados podem mostrar, também, que as contribuições a instituições e projetos estão sendo compreendido pelas colecionadoras e colecionadores como um compromisso dentro do procedimento colecionista.

Nas entrevistas, o casal Carla Bordin e Rodrigo Pinheiro utilizam a Lei Rouanet para edição de livros sobre os artistas curitibanos que participam de exposições no Museu Oscar Niemeyer, MON, como no caso da mostra de Bakun, que acabou transformando-se na edição intitulada “Aprendendo com Miguel Bakun”. Além do MON, a mostra também foi levada ao Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. O casal ainda faz parte do grupo de patronos do MON e no período da entrevista estavam fechando o patrocínio para um livro de jovens pintoras brasileiras.

Quando o tema é específico sobre participação em instituições internacionais, o cenário apresenta apenas 14% de respostas positivas contra 86% negativas para apoio a projetos e instituições. Nas entrevistas, houve um relato distinto dos demais vindo de Jéssica Cinel, que antes de tomar a decisão de colecionar compôs o Comitê Internacional do Pompidou com ajuda financeira. Para ela, a experiência ofereceu acesso à programação da

Instituição, visitas a artistas e galerias que ajudaram na estruturação de seu pensamento sobre arte contemporânea.

Gráfico 29 – Você faz doação para instituições ou projetos culturais fora do Brasil?



Fonte: Elaboração própria

O casal Mara e Márcio Fainzilber foi convidado para compor o grupo *Collection Council* da Fundação Guggenheim, formado por oito colecionadores internacionais. O objetivo do Conselho era discutir as estratégias do museu, a definição das exposições, e as compras e vendas das obras, experiência que rendeu ao casal conhecimento sobre funcionamento interno de um museu e abriu portas para que conhecessem colecionadores de várias partes do mundo.

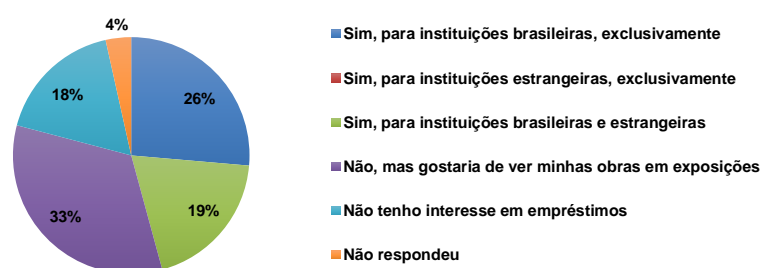
Entraram para o *board* do MAR tempos depois com um bom conhecimento adquirido, mas deixaram de fazer parte quando o Conselho deixou de cumprir com seu papel, segundo Márcio comentou. Na época da entrevista, Mara estava na composição do setor *Latin America* do Guggenheim, grupo no qual somente ela é representante do Brasil. O setor tinha apenas obras de Adriana Varejão e Beatriz Milhazes quando ela chegou, mas logo depois doou uma obra de Maria Nepomuceno e conseguiu incluir no acervo obras de Sonia Gomes e Ivan Grilo em compras específicas. As aquisições do Museu são escolhidas com o curador em duas reuniões por ano, sendo que para mostrar uma obra consome seis meses de trabalho na apresentação aos integrantes do Conselho do Museu. Quanto mais pessoas tiverem conhecimento e aceitação, mais peso político na decisão.

5.1.2 Do Ambiente Íntimo para o Mundo

No avanço do processo de empresariamento da coleção deve ser computado os empréstimos de obras como um elemento que amplia a

importância das colecionadoras e colecionadores socialmente, revelando-se também em uma prática que traz novas camadas de conhecimento sobre a valoração das obras, da coleção e do sistema da arte. No colecionismo, os empréstimos para exposições podem acontecer na modalidade de participação de uma ou algumas obras para compor uma mostra, ou até um conjunto expressivo que coloque em destaque a própria coleção. Entre vários motivos, as cedências em menor número de obras podem ocorrer para a retrospectiva de um artista ou em atendimento a uma discussão conceitual proposta em uma curadoria. No formulário eletrônico foi perguntado sobre o costume de emprestar obras para instituições culturais.

Gráfico 30 – Você costuma emprestar suas obras para exposições em instituições culturais?



Fonte: Elaboração própria

O percentual de 18% dos respondentes manifestou não ter interesse no empréstimo, o que pode ser justificado por motivos tão variados quanto o transtorno causado pela operação, o anonimato mesmo não sendo obrigatório constar na legenda a quem pertence a obra (coleção privada, como costuma aparecer), não querer comprometer a integridade do trabalho, o espaço não oferecer condições adequadas, entre muitas outras razões. Os demais estão divididos em 26% que promovem empréstimos para instituições nacionais, exclusivamente, 19% para nacionais e internacionais e 33% desejam emprestar suas obras. Não houve quem optasse pelos empréstimos apenas para o exterior.

Muito pode ser dito em relação às cedências de obras em razão das várias implicações que o tema carrega. Há todo o conjunto de informações

sobre a operação prática daquilo que se convencionou chamar de “prego a prego”, compondo os procedimentos que dão sequência à concordância em ceder a obra e são conduzidas por um conjunto de profissionais especializados para atendimento de demandas cada vez mais sofisticadas. Curadoria, produtores culturais, museólogos ou courier, embaladores, transportadores, corretores de seguro são alguns dos agentes que integram o deslocamento de uma obra da casa de quem coleciona para o ambiente expositivo e faz todo o caminho reverso. Ainda tem que incluir profissionais de museografia e expografia, programação visual e fotógrafos, além da equipe educativa, de segurança e manutenção ligadas aos espaços expositivos, e tantas outras especificidades profissionais envolvidas. Obviamente, as figuras centrais do processo são artistas, ou seus familiares caso não estejam mais vivos, que precisam ser acionados para liberação de direito de imagem das obras no caso de publicação de catálogos.

Por outro lado, há também o valor simbólico das cedências que estão na ordem dos compromissos assumidos por quem coleciona. João Avelar tem uma posição muito clara sobre o assunto ao considerar que os colecionadores têm obrigações a cumprir, a manutenção e os empréstimos das obras são exemplos. Ele contou de um episódio recente de um galerista que havia solicitado uma obra de Wesley Duke Lee, mas foi exatamente o único trabalho de toda a coleção que não entrou nos empréstimos por questões de riscos. A fragilidade da peça impede que seja transladada.

Avelar disse que os empréstimos não param, é obra entrando e saindo o tempo todo. Dentro dos aprendizados decorrentes das cedências, as exposições que visita para ver suas obras emprestadas são formas de aprofundar seu conhecimento sobre arte. Defende a ideia de que a aquisição de uma obra é a compra do direito de tê-la em casa, mas a obra em si não pertence a quem adquiriu, sobretudo quando o trabalho toma relevância histórica e cultural os empréstimos tornam-se fundamentais. Ele confessou não saber as origens de sua consciência como colecionador, não foi algo ensinado. E ainda comentou que sabe de pessoas no Brasil que não emprestam, assim como conhece colecionadores internacionais que cobram para emprestar, o que discorda em ambos os casos é um absurdo.

Uma experiência marcante para Avelar ocorreu nos empréstimos de um conjunto de obras à mostra *Internacional Pop*, no Walker Art Center, em Minneapolis, EUA, entre abril e agosto de 2015. Ele destacou a seriedade da Instituição ao produzir uma curadoria que consumiu aproximadamente quatro anos de pesquisa. Bartholomew Rain, o curador adjunto, buscava um trabalho de Walter Cordeiro da fase popcretos indicado pela galerista Luciana Brito. Rain chegou em sua casa para solicitar uma peça e, no final, das 18 obras de artistas brasileiros na mostra, nove eram de sua coleção que ficaram registradas em um livro⁹¹ muito bem elaborado, segundo Avelar.

Coincidentemente, no mesmo momento da exposição em Minneapolis, estava em cartaz na Tate Modern, em Londres, *The World Goes Pop*, então havia duas mostras defendendo que o *pop* não era uma questão de exclusividade inglesa, mas sim um fenômeno internacional. Avelar defende a ideia de que a produção desenvolvida nacionalmente da vertente *pop* era pouco conhecida fora do país, assim foi possível que um número mais expressivo de pessoas tomasse contato por meio da sua coleção. A experiência transcende ao reconhecimento da coleção e do colecionador na esfera internacional do sistema, pois ajudou o próprio Avelar a entender a dimensão de sua coleção como a referência do período do Golpe Civil-Militar iniciado em 1964.

Em geral, a relação entre arte e política fica expressa nas obras de determinados artistas que usam a temática para o conteúdo de suas poéticas visuais, o que possibilitou João Avelar constituir a coleção privada que talvez seja uma das mais especializadas do país no segmento. No entanto, o sentido é muito mais amplo e no empresariamento da coleção o aspecto político ganha novos contornos, sobretudo quando quem colecciona promove ações de socialização das coleções.

A dimensão política do colecionismo de arte se expressa na medida em que as coleções se manifestam como modos de ser, estar e ver o mundo. Já apontado no capítulo dois, o colecionismo elabora narrativas do procedimento colecionista e das obras nas coleções, ambas formulam leituras sobre o sistema e a história da arte. Cada obra adquirida revela um ato político

⁹¹ Para mais informações, ver: <https://walkerart.org/magazine/international-pop>

expresso na escolha de uma galeria, de uma obra e de um artista em detrimento de tantas outras possibilidades. Colecionadoras e colecionadores são atores políticos que ao interagirem no sistema, participam no seu desenvolvimento e influenciam na escrita da história da arte na ação política representada nas suas escolhas.

Todas as coleções são compostas pela dimensão política, mas algumas acentuam a característica no processo de empresariamento. Por meio dos empréstimos das obras e das coleções, quem coleciona atua nas diferentes esferas do sistema da arte contribuindo na visibilidade de artistas e de si próprio. Ceder obras pode ser um eficaz instrumento para reinserir algum artista no sistema, afastando o risco do esquecimento ao criar condições para um público mais expressivo tomar contato com a obra e legado.

A Coleção Ribeiro & Ruiz reúne elementos que jogam luz na discussão ao oferecer condições para ampliar o significado político do colecionismo de arte, tendo por base as motivações e as pautas que dão rumos ao acervo do casal Paulo Sérgio Fabrino Ribeiro e Rogério de Oliveira Ruiz. Desde a segunda metade dos anos 1980 os dois vem constituindo uma coleção biográfica centrada na obra da artista Odilla Mestriner, com uma produção ligada ao grafismo como estratégia para construção de seu vocabulário conceitual. A artista explorou de forma exuberante linhas, ritmo e equilíbrio nas escalas cromática e espacial de suas obras. Mesmo tendo sete participações na Bienal de São Paulo, várias exposições individuais e coletivas, prêmios nacionais e internacionais, tem obras nos acervos da Pinacoteca de São Paulo e MASP, por várias razões é mais reconhecida na região onde nasceu, Ribeirão Preto.

Paulo Sérgio e Rogério foram muito próximos da artista que produziu as obras, atuou como conselheira da coleção e, não bastasse, foi a amiga presente na vida do casal. Em paralelo às aquisições no ateliê de Odilla em Ribeirão Preto, nas galerias e leilões onde encontram os trabalhos, Paulo Sérgio iniciou um princípio de catalogação com fotografias e dados das obras. Com o passar do tempo, o material virou um “boneco” de livro que auxiliou Odilla a complementar obras de fases que faltavam na coleção, demonstrando a importância da catalogação da coleção. Logo ela percebeu que o interesse dos dois ultrapassava os limites de uma coleção representativa de sua

trajetória, vendo que existia neles a intenção de divulgar a obra. O primeiro sinal da intenção dos dois colecionadores surgiu com a iniciativa de publicar um livro sobre a coleção.

A produção do livro levou muito tempo em razão dos dois terem pouco tempo no seu cotidiano para levantarem e organizarem os dados encontrados, compostos por conteúdos de todas as exposições, as premiações, as críticas publicadas e toda a proveniência das obras da coleção que não haviam sido adquiridas diretamente com Odilla.

Por ser um investimento alto, inscreveram a proposta do livro na Lei Rouanet, Paulo Sérgio buscou patrocínio e, como não obteve sucesso, decidiu com Rogério financiar a publicação. Como Odilla faleceu em 2009, não teve tempo para ver o livro pronto, que sofreu atraso em função das aquisições que os dois colecionadores continuavam realizando. O livro foi publicado no dia 2 de agosto de 2014, no Teatro Brigadeiro, em São Paulo, com tiragem de mil exemplares sem finalidade de comercializar. Inicialmente, foram distribuídos no círculo de amizade próximo ao casal, entre os familiares de Odilla, depois aos museus mais importantes do país, professores de arte de Campinas, Ribeirão Preto, Rio de Janeiro, tendo sido lançado igualmente na Feira do Livro de Ribeirão Preto, quando vários livros foram doados.

“Odilla Mestriner, o olhar do colecionador”, oferece acesso ao legado dela pela maneira como os dois colecionadores compreendem o processo artístico da autora. O livro é traduzido para o inglês, o que possibilitou encaminhar para fora do País, como o exemplar enviado para a Fundação Pollock, que concedeu prêmio a Odilla em 2005. E também colaborou para o reconhecimento do trabalho dela conferido nos convites para expor a coleção nos Estados Unidos e na França, além de a Prefeitura de Ribeirão Preto ter solicitado o empréstimo de parte da coleção para uma exposição em homenagem a ela. Em uma única ação, os colecionadores romperam o reconhecimento na esfera local e lançaram o Odilla no patamar internacional do sistema.

Antes do livro, em 2011 houve uma mostra da coleção no Espaço Cultural Citi, na agência do Citibank da Avenida Paulista, primeira exposição individual da artista após seu falecimento. O curador, Jacob Klintowitz, escolheu aproximadamente 30 obras da coleção que ficaram expostas durante três

meses, alcançando mais de 50 mil visitantes, número expressivo mesmo considerando a localização.

Figura 14 – Paulo Sérgio Ribeiro e Rogério Ruiz na exposição de Odilla Mestriner no Citibank



Fonte: Ribeiro e Ruiz, 2011

Todo o conteúdo utilizado na tese sobre a Coleção Ribeiro & Ruiz tem como fonte a entrevista do casal e as publicações sobre a artista, material que deu base ao primeiro capítulo do segundo livro da coleção aqui utilizado com algumas alterações. O convite partiu do organizador do livro, Tadeu Chiarelli, e será lançado em dezembro de 2021, junto a um documentário que os colecionadores estão organizando sobre a vida de Odilla Mestriner. Somado aos empréstimos das obras e as exposições da coleção, o somatório de atividades desenvolvidas sobre a artista leva a pensar os dois colecionadores como figuras de uma postura ativista na divulgação do legado de Odilla, mantendo acessa a memória da artista para futuras gerações.

Figura 15 – Veridiana Brasileiro na exposição de suas Monalisas no Museu da Indústria de Fortaleza



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

A colecionadora Veridiana Brasileiro concedeu entrevista para a tese no Museu da Indústria de Fortaleza, imagem ao lado, onde em cartaz estava a 15^a das 19 mostras já realizadas da sua coleção. A conversa iniciou em frente a um monitor que transmitia um vídeo com 35 entrevistas de artistas participantes, diretores de museus onde a coleção já havia sido exposta e críticos de arte, entre outros agentes. Veridiana contou que foi uma gravação com horário marcado e o resultado a deixou orgulhosa, pois os convites para o registro de depoimentos foram aceitos, mostrando a ela que a maior qualidade da coleção é sua força coletiva. As pessoas querem que a coleção dê certo, contou a colecionadora. Atualmente, a coleção conta com 600 obras em crescimento constante. Foram adquiridas 200 entre setembro de 2019 e maio de 2021. Muito provavelmente, a colecionadora seja a que mais organizou mostras de sua coleção no Brasil.

As exposições foram todas por convite e quando estava cumprindo agenda em algum lugar, saía dali com data confirmada em outra instituição. Mas as agendas precisam ter certa flexibilidade pelas solicitações de prorrogação das mostras, devido ao sucesso de público como na Região do Cariri, onde permaneceu por nove meses com exposições simultâneas. Em Juazeiro do Norte, a mostra “Novos Olhares para Monalisa: entre o Pop e o Contemporâneo” esteve no Centro Cultural do Banco do Nordeste de 06 de novembro a 15 de dezembro de 2018; já no Memorial Padre Cícero, entre 05

de novembro de 2018 a 14 de fevereiro de 2019. Só nesta mostra foram mais de 10 mil romeiros que certamente se identificaram com a exposição em função da abordagem regional das Monalisas expostas ali, como a versão Monalisa de Maria Bonita. Como são muitas obras, a temática das exposições sofre adequação para os locais onde vão. Neste caso, a mostra recebeu como título “Novos Olhares para Monalisa e a Cultura Regional”. Na mesma Região, expuseram, na Universidade Federal do Cariri, em Crato, onde tem o Curso de Artes Visuais, a mostra intitulada “Novos Olhares para Monalisa e a Arte Contemporânea em Papel”. Outra na Escola de Saberes, em Barbalha, chamada “Novos Olhares para Monalisa e a Cultura Nordestina”.

Não há contabilização total do público atingido pelo fato de a primeira mostra ter ocorrido no Riomar Shopping de Fortaleza, em 2015, como parte de uma exposição sobre os inventos de Leonardo Da Vinci com grande repercussão. No ano seguinte, considerada como mostra para a colecionadora, a segunda experiência foi uma campanha publicitária com 16 fotografias de obras da coleção, que foram plotadas e rodaram na traseira de 48 ônibus com o nome e o contato de cada artista. Não parou, foram seis exposições em 2018, oito em 2019 e três em 2020.

Tudo é coordenado por Veridiana com parceria irrestrita de sua companheira, Andréa Dall’Olio, arquiteta, artista e também colecionadora. As duas se encarregam da agenda das exposições, transporte das obras, curadoria e como não dispõe de assessoria de imprensa, criou a conta no Instagram @novos_olhares_para_monalisa.

O sucesso atual não foi assim no início. A colecionadora tentou de várias formas organizar a primeira mostra de sua coleção, submeteu um projeto à Lei Rouanet e não obteve patrocínio. Conversou com diretores de museus e galerias, recebeu negativas de todos. Veridiana disse que teve a porta fechada todas as vezes que levou o assunto adiante, e confessou ser flagrante o preconceito dos agentes do meio.

Com o tempo, a colecionadora amadureceu seu propósito e percebeu sua coleção como uma homenagem aos artistas e suas possibilidades técnicas, tornando um objetivo central na montagem do acervo. Só não há versões da Monalisa em instalação, performance e NFT, Token Não Fungível, no mais pode-se dizer que praticamente todos os suportes e técnicas

existentes estão contemplados. Neste sentido, a coleção de Veridiana torna-se uma referência para quem não tem acesso ao contexto das artes visuais, o que favorece a receptividade pelo apelo que Monalisa oferece. De forma lúdica, a coleção atua imbuída de uma política pedagógica pela variada gama de procedimentos técnicos que os mais diferentes públicos acessam nas mostras, que ocorrem em muitas zonas do Ceará onde as artes visuais ainda são incipientes. As Monalisas de Veridiana podem ser vistas como instituidoras de novas percepções e consciências sobre as artes visuais, concorrendo para a inserção de novos agentes ao ampliarem as esferas de atuação do sistema da arte onde ele pouco se expressa.

Na entrevista, Veridiana manifestou o desejo de criar uma instituição para abrigar suas Monalisas e lá desenvolver atividades socioculturais ligadas às artes visuais. A fala soou como se fosse levar ainda um bom tempo, mas em fevereiro de 2021 foi fundado o Instituto Monalisa de Arte, Educação e Cultura, que no momento aguarda para finalizar o CNPJ e seguirá com operações ainda na residência da colecionadora, até que haja condições para uma sede própria. Veridiana já iniciou captação de patrocínios para um livro da Coleção Novos Olhares de Monalisa, para o qual muito do que foi trazido aqui será transformado em um capítulo da publicação.

Sérgio Carvalho iniciou uma série de exposições por entender como oportunidade de fortalecimento do nome da coleção, movimento que passou a objetivar a construção de um curriculum e dar musculatura ao acervo, nas palavras do colecionador. A política de empresariamento do colecionador buscou agregar valor à coleção com vistas a futuras parcerias a fim de alcançar a realização de seu sonho: institucionalizar a coleção.

Figura 16 – Sérgio Carvalho com artistas de sua coleção

01 James Kudo	10 Bruna Moser	19 Laura Gorski	28 Guilherme Isnard
02 Amanda Melo	11 Marcelo Moscheta	20 Nazareno	29 Denise Mattar
03 Marcelo Silveira	12 Rodrigo Bivar	21 Flávia Junqueira	30 Flávio Cerqueira
04 Gil Vicente	13 Elder Rocha	22 Ana Elisa Egreja	31 Emmanuel Nassar
05 Eduardo Frota	14 Manoel Veiga	23 Sofia Borges	32 Camila Soato
06 Celina Yamauchi	15 Ding Musa	24 José Rufino	33 Polyanna Morgana
07 Tony Camargo	16 Denize Cruz	25 Rafael Carneiro	34 Priscila Arantes
08 Rubens Mano	17 Sérgio Carvalho	26 Rag	
09 Hildebrando de Castro	18 Janaína Mello	27 Luísa Moser	

Fonte: Mattar, 2014

A ideia ganhou sentido a partir da experiência que teve ao ser convidado por Denise Mattar, curadora e amiga com quem Carvalho mantém contato desde o início da coleção. Foi ela quem propôs “Duplo Olhar”, a primeira exposição da coleção no Paço das Artes, São Paulo, entre 25 de janeiro a 6 de abril de 2014, com 116 obras de 32 artistas. A mostra tornou-se um momento de realização pessoal para Carvalho ao ver pela primeira vez parte da coleção exposta, possibilitando a um número de pessoas terem acesso ao acervo. Outro ganho que o colecionador destacou foi o fato de ter reunido praticamente todos os artistas na abertura da, como mostra a foto que compõe o catálogo⁹² da exposição.

Foi determinante para solidificar o planejamento de institucionalização o estímulo trazido pelo convite a integrar o projeto “Coleções”, idealizado e desenvolvido por Daiana Dias, produtora cultural a frente da 4 Art Produções, sediada em Brasília. Ocorrendo desde 2014, a proposta consiste em dar visibilidade a coleções privadas em exposições itinerantes entre Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, movimento que ampliou significativamente a escala de reconhecimento da coleção no sistema nacional. Quando convidou Carvalho, Daiana Dias já havia organizado a primeira exposição do “Coleções” com o acervo de Francisco Chagas Freitas, um expressivo recorte das artes visuais

⁹² Os catálogos estão disponíveis em https://issuu.com/kaminaricom/docs/catalogo_duplo_olhar

produzida na Alemanha Oriental ao longo da década de 1980, período em que o colecionador atuou na Embaixada do Brasil em Berlim.

As mostras da coleção de Carvalho receberam o nome “Vértice” e foram compostas pelos eixos Relatos, Construções e Assombros, perspectivas conceituais eleitas pelas curadoras para discutir correntes de pensamentos presentes na produção contemporânea. Os conceitos partiram da premissa que o projeto curatorial deveria ser conduzido por uma curadora independente representada por Marília Panitz, gaúcha de São Leopoldo radicada em Brasília; uma curadora com vínculo institucional, que foi escolhida Marisa Mokarzel, na época na Casa das Onzes Janelas; fechando o trio uma jovem curadora, no caso Polyanna Morgana, também artista e professora.

A primeira das três mostras ocorreu em Brasília levando 200 obras de 61 artistas no Museu Nacional dos Correios, entre 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Por questões burocráticas da estrutura dos Correios, cada unidade que recebeu a exposição providenciou seu catálogo próprio, o que para Carvalho foi motivo de crítica em função do gasto triplicado. No entanto, buscou se beneficiar da oportunidade alterando parte da exposição ao substituir aproximadamente 20% das obras, já que a mostra indo para as duas próximas cidades não poderia ser alterada pelo impeditivo do transporte. No Rio de Janeiro ficou exposta no Centro Cultural Correios, de 15 de outubro a 13 de dezembro de 2015, e em São Paulo, também no Centro Cultural Correios, de 4 de fevereiro a 27 de março. A sede paulista era a menor e, por isso, foi a versão mais enxuta das três mostras, mas acabou tendo o catálogo maior pela aprovação da proposta de Carvalho de reunir todas as obras das três exposições, garantindo o registro da total itinerância em uma única edição.

A quinta mostra foi “Cantata” em Belo Horizonte, entre 10 de julho e 18 de setembro de 2016. Marco Tulio Resende, artista mineiro que tem obras na coleção, conheceu o material das exposições já realizadas e voltou para BH com a ideia de propor ao Minas Tênis Clube uma mostra em função da quantidade de mineiros na coleção. O Clube aceitou a proposição, convidou Carvalho para expor sua coleção e facultou-lhe o convite da curadoria, para o qual chamou Denise Mattar que sugeriu expor somente os mineiros da coleção.

O colecionador tinha interesse em mostrar especialmente os vídeos da coleção, dividindo com Mattar a curadoria desta mídia. Contou que o motivo da

inclusão era pelo registrar os vídeos da coleção em um catálogo, aproveitando o fato de ter um patrocínio que viabilizasse a contratação de Dudi Musa, considerado por Carvalho um dos melhores fotógrafos de obras de arte. Assim, teve uma sala com poltronas, muitos vídeos e as imagens no catálogo.

“Contraponto”, a última mostra foi superlativa. Ocorreu no maior espaço, no Museu Nacional em Brasília, com o maior número de obras, eram 436 obras, e ainda foi a que ficou mais tempo em cartaz, entre 17 de novembro de 2017 a 25 de fevereiro de 2018. O diretor do Museu na época, Wagner Barja, defendeu que a força da coleção justificava uma curadoria de renome internacional, motivo pela qual foi convidada Tereza de Arruda, curadora brasileira radicada na Alemanha.

Na entrevista, Carvalho ressaltou que os estilos de curadoria foram moldados pelas condições das curadoras. Denise Mattar gosta de acompanhar tudo, então esteve presente em todos os processos. Pelas questões de deslocamento, foi necessária uma imersão das curadoras de Vértice e de Tereza de Arruda, que passou quatro dias na casa de Carvalho, olhou todas as obras e os vídeos em um telão especialmente montado. No final, propôs algo que não tinha visto ainda, uma exposição que em média contou com 13 obras de cada artista em áreas específicas para cada artista, parecendo quase uma reunião de 32 mostras individuais.

Sérgio Carvalho iniciou tratativas com a que a UnB para que fosse construído um prédio próprio a fim de abrigar e expor a coleção, mas a alteração política de condução das IFES a partir de janeiro de 2019, com profundos cortes financeiros e ataques à autonomia universitária, o projeto foi suspenso. Na época da entrevista, estava em negociação um empreendimento em Brasília que Carvalho reunirá quatro coleções privadas em um único ambiente, mas não foi possível detalhar em razão da exigência de confidencialidade. Carvalho garantiu que seria uma alternativa para que a coleção pudesse ter mostras permanentes e temporárias em um ambiente próprio. Pelo seu esforço e confiança, pode-se pensar que uma nova instituição para coleções privadas de arte contemporânea poderá ser inaugurada nos próximos anos na capital do País.

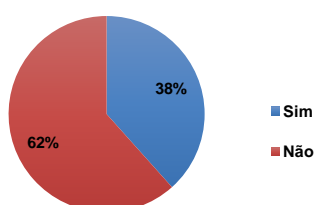
Muito ainda pode ser dito sobre as exposições de coleções privadas. Em si, o tema é um campo de pesquisa específico que abre brechas para discutir

vários aspectos, como a característica democrática que as mostras assumem ao colocarem obras pertencentes a colecionadoras e colecionadores de diferentes realidades no mesmo patamar de importância. Uma colecionadora ou um colecionador em início de colecionismo pode receber estímulo para continuar sua coleção ao ver suas obras ao lado das que fazem parte de acervos de pessoas com nomes consagrados no colecionismo. O mesmo pode acontecer com quem mora em regiões periféricas, que ao emprestar obras a mostras exibidas nas regiões centrais pode melhor compreender seu papel em uma escala mais ampla do sistema.

Pela importância e abrangência do tema, poderiam ser trazidos outros exemplos de exposições de coleções que promovem o reconhecimento da coleção e de quem coleciona em distintas esferas do sistema. O assunto fica como sugestão para novas investigações e aqui se finaliza o tópico com a presença das colecionadoras e colecionadores nos meios de comunicação, justamente por ser as exposições privadas uma das oportunidades para gerar visibilidade aos agentes.

No formulário eletrônico, 38% dos respondentes afirmaram já terem concedido entrevistas pelo fato de colecionarem arte, sendo 62% com resposta negativa. Nas múltiplas estratégias de distinção no sistema da arte não se pode excluir o papel exercido pelos os meios de comunicação no alicerce da identidade da persona colecionadora. A mídia pode influenciar na solidificação da autoimagem de quem coleciona a si e no meio, como também pode contribuir de alguma maneira para incentivar que mais pessoas iniciem suas coleções.

Gráfico 31 – Você já foi convidada/o a conceder entrevista nos meios de comunicação por colecionar arte?



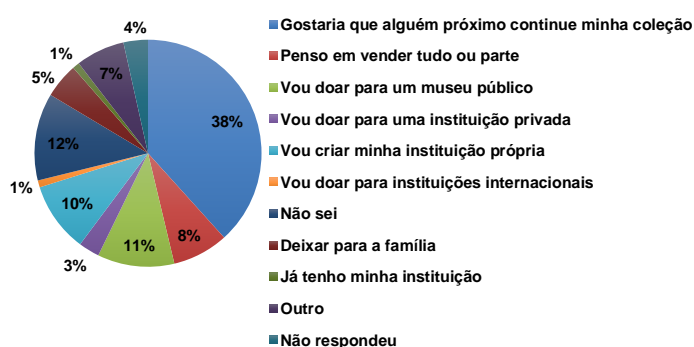
Fonte: Elaboração própria

O Itaú Cultural e a Folha de São Paulo realizaram em maio de 2019 o Seminário Economia da Arte, que rendeu um encarte especial no Jornal sobre os temas debatidos no evento. Entre os tópicos discutidos, o colecionismo de arte ganhou uma matéria⁹³ em que Jéssica Cinel, 27 anos, foi entrevistada e mesmo sendo uma colecionadora no início de sua coleção teve sua imagem ocupando um terço da página.

Casos de visibilidade na mídia como o de Cinel se somam a muitos outros surgidos nas entrevistas, perfazendo episódios na vida de quem coleciona que podem ser atribuídos o mesmo sentido que Moureau (2018) usou para distinguir o valor econômico do artístico na formação da carreira de artistas. A pesquisadora destacou que o conjunto de agentes do meio criam “pequenos eventos históricos”, promovendo uma gradual inserção do nome do artista na história da arte. Ao ganharem evidência nos meios de comunicação, colecionadoras e colecionadores fortalecem suas imagens ligadas ao colecionismo, ajudando a elaborar sentidos ao longo do tempo que estimulam novos saltos, como o processo de institucionalização.

Por fim, foi feita uma pergunta no questionário eletrônico para questionar o destino da coleção, que de certo modo carrega também muito do entendimento do aspecto social do acervo acumulado e da própria persona colecionadora. Do total de respondentes, apenas 8% pensam em vender tudo no futuro, índice para pensar que mesmo o caráter de ativo financeiro aplicado em obras ser uma realidade, formar uma coleção de arte envolve outros interesses que não centram objetivos na sua venda no futuro.

Gráfico 32 – Como você vê o futuro de sua coleção?



⁹³ Para mais informações, ver: <https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2019/05/folha-realiza-seminario-sobre-economia-da-arte.shtml>.

Fonte: Elaboração própria

As noções que incidem no seu futuro de uma coleção recebem novos elementos para análise nos outros índices, como os 38% que desejam a continuidade da coleção por algum familiar, nos 11% que intencionam doar a um museu público, os 3% a um museu privado, nos 5% que pretende deixar para a família e mesmo no baixo interesse de 1% em doar a uma instituição estrangeira. 12% não sabe ainda o que fará com a coleção e duas respostas apontam o tema dos próximos subcapítulos, que trata da institucionalização. 1% respondeu já tem sua instituição e 10% quer abrir seu próprio museu, mesmo sendo esta uma decisão que envolve um empenho de grandes proporções, riscos e desafios em um país que pouco estimula a criação de instituições privadas, que pouco oferece leis com algum tipo de benefício.

Os próximos subcapítulos trazem especificamente questões relativas à institucionalização das coleções privadas de arte, trazendo um conjunto de experiências em que alguns abarcam uma temporalidade mais ampla na perspectiva artística, mas o debate centra esforços nas instituições de arte contemporânea. A discussão transcorre entre as políticas de atuação à perenidade das instituições, os problemas que afetam o planejamento do presente e suas escalas de funcionamento, refletindo na construção de seus futuros.

5.2 MAPEAMENTO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DE COLEÇÕES PRIVADAS

É inegável que a institucionalização de coleções privadas carrega doses de vaidade alimentadas pela possibilidade de projeção e reconhecimento social, assim como pela compreensão de que o processo atribui novas camadas de legitimação conferidas à coleção e a quem coleciona. As coleções privadas que viraram museus são instrumentos para alavancar prestígio no sistema, por meio delas arranjos tácitos são articulados para benefícios mútuos que contribuem na construção de carreiras.

Para além do reconhecimento social das colecionadoras e dos colecionadores com suas instituições próprias, artistas desejam ter obras nas coleções para catapultar suas carreiras, galeristas almejam fechar vendas e dar visibilidade a seus *castings*, curadores buscam assinar exposições e textos

críticos, profissionais dos educativos e muitos outros aspiram vincular seus nomes em algum projeto. A diversidade de agentes ainda engloba designers de exposição, equipes de montagem, restauração, catalogação, editoração, assessoria de imprensa, formando uma vasta cadeia produtiva ativada, de forma direta e indireta, que se sente atraída pelo prestígio das instituições privadas de arte. Os tijolos que levantam as paredes do sistema são feitos de reputação. A analogia é tão simples e óbvia quanto irrefutável.

As mobilizações geradas nas instituições privadas de arte envolvem também uma genuína vontade de contribuir com a sociedade, de colaborar na qualificação das relações humanas e na formulação de um pensamento sobre a produção artística contemporânea nas comunidades onde atuam tais plataformas. Um dos argumentos que comprovam tal premissa está relacionado ao custo operacional envolvido para que uma instituição funcione, para além do montante financeiro aportado mensalmente que leis de incentivo não conseguem cobrir. No conjunto de custos não está imputado apenas o investimento financeiro para que a instituição se desenvolva, há outros decorrentes dos mecanismos de funcionamento do país que atingem pontualmente o sistema das artes visuais.

Rita Pereira e seu marido estavam planejando adquirir uma casa de arquitetura histórica em Itu, dotá-la de condições museológicas e promover exposições da coleção. A mudança de rumo veio após ela assistir João Figueiredo Ferraz no programa *Talks* da SP-Arte de 2012. O colecionador falou das dificuldades enfrentadas após a abertura do Instituto, quando passou a ser interpelado pela Receita Federal por desconfiarem, sem provas, de ilícitos no processo de institucionalização da coleção. Rita Pereira contou na entrevista que ficou incomodada pelo relato e defendeu que ao contrário de ter apoio e estímulo, a pessoa era penalizada por abrir um espaço cultural. Ainda acrescentou que o colecionismo precisa ter a ideia do compartilhamento, de mostrar o seu olhar e sua visão de mundo. Nas suas palavras, “é um prazer mostrar o que você escolheu chamar de obra. João Carlos falou do outro lado da proposta, não só o lado romântico”. O casal desistiu da compra da casa, considerou o custo da restauração, do problema de excesso de calor em Itu que implicaria em investimento grande em climatização e percebeu que naquele momento não era o ideal para montar um espaço institucional.

O episódio evidencia a ideia de criar uma instituição própria como decorrência de uma construção social, algo como se houvesse uma consciência naturalizada dentro do procedimento colecionista que o destino da coleção é a institucionalização. Rita Pereira novamente é trazida por ter apontado um argumento recorrente na pesquisa, quando disse perceber que a sociedade entende como uma obrigação a cumprir institucionalizar da coleção, como se fosse uma condição para ser identificado socialmente como colecionadora e colecionador. Ela se questiona se isso é de fato uma obrigação, defendendo a ideia de que cada pessoa tem seus limites e suas questões para dar conta, não podendo ser pressionada a fazer o que não está apta.

Institucionalizar pode ser atribuído à transferência para a coleção e a quem coleciona o sentido de eternização dentro do processo histórico de transformar acervos privados em públicos. O estatuto da sacralização da arte e das coleções de arte no contexto da museológico ocorreu a partir do final do século XVIII, configurando o museu como modelo institucional encontrado pela modernidade para solucionar a preservação e perpetuação de parte de sua memória. Inicialmente criado para atender o campo científico iluminista, transformou-se em uma plataforma na qual a arte reivindicou ingresso e participação, logrando êxito com a abertura dos primeiros museus públicos de arte. Desde então, uma gradativa mudança de paradigma contrapôs a exclusividade das coleções como troféus de ostentação dos privilégios das elites, passando a ser incorporada aos seus valores artísticos-culturais, políticos, sociais e pedagógicos a noção de patrimônio cultural fortalecida pela crescente democratização em ambientes de acesso público.

Para além das esferas governamental, monárquica e eclesiástica, detentoras dos poderes políticos para criação das novas modalidades institucionais, o capitalismo liberal outorgou à elite burguesa tomar para si o direito de instituir seus museus próprios. Um dos ícones progressistas do campo institucional de sua época, o Museu de Arte Moderna, MoMa, de Nova Iorque foi inaugurado em 7 de novembro de 1929, exatamente duas semanas após o *crash* da Bolsa de Valores que expôs os Estados Unidos a uma das mais profundas crises financeiras de sua história. Indiscutivelmente, o episódio revela muito dos laços de poder que ligam a acumulação hegemônica de

capital e as artes visuais. Por trás dos recursos que possibilitaram ao público americano acessar o maior museu de arte moderna do mundo, estavam os colecionadores Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan e John D. Rockefeller.

A história que une o campo museológico, o colecionismo de arte e a iniciativa privada extrapola os limites da tese, mas não invalida a breve digressão acima como forma de destacar algumas das principais bases do que se transformou no fenômeno da institucionalização das coleções de arte contemporânea nas últimas quatro décadas. O *Private Art Museum Report*, estudo internacional sobre o segmento organizado pela *Larry's List*⁹⁴, agência de fomento de conteúdo com sede em Hong Kong, mostrou que foram abertos 317 museus privados de arte até 2014⁹⁵.

No relatório, 70% deles foram criados depois de 2000, tendo a Coreia do Sul na liderança com o maior número: 45 museus, sendo 13 só em Seul. Para se ter ideia do nível de sofisticação das instituições sul-coreanas, *The Private Museum*, do colecionador Daniel Teo, é um espaço dedicado especialmente para colecionadoras e colecionadores mostrarem suas coleções ao público. Atrás da Coreia, os Estados Unidos apresentavam 43 museus, 42 na Alemanha, 26 na China, 19 na Itália e 11 no Japão, números que seguramente já se tornaram obsoletos.

No *The BMW Art Guide by Independent Collectors*⁹⁶ pode-se perceber o crescimento pelos dados coletados continuamente pelo BMW Group, mostrando na primeira edição em 2012 mais de 160 instituições; na segunda, no ano seguinte, 217; na terceira de 2015, já eram 236 instituições; e na quinta edição, em 2018, mais de 300 coleções estavam abertas para acesso aos mais variados públicos. Os modelos de funcionamento operam com diferentes metodologias gerenciais para dar forma às estratégias de institucionalização das coleções, todos produzindo impacto nas sociedades onde atuam e ativando esferas do sistema da arte.

O Brasil do século XXI entrou na esteira internacional ao incluir um elenco de novas instituições capitaneadas pela mais expressiva delas, situada em Brumadinho, Minas Gerais. O poder da experiência institucional de

⁹⁴ Disponível em: <https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

⁹⁵ Não foi encontrada atualização do estudo no site do Larry's List.

⁹⁶ Para mais informações, acessar: <https://bmw-art-guide.com/>

Bernardo Paz vem causando o efeito da “inhotização” nas novas instituições privadas, manifestação que se observa nas declarações em torno das plataformas surgidas nos últimos anos, como alguns dos casos a seguir trazidos na ordem regional onde se localizam. A ênfase no mapeamento busca justamente mostrar como a concepção de um modelo da escala de Inhotim contamina a compreensão sobre o panorama institucional brasileiro. Após o mapeamento, será dado destaque às quatro instituições específicas de arte contemporânea já instaladas em bases jurídicas, a saber Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Instituto Inhotim, Instituto Figueiredo Ferraz, IFF, e Usina de Arte.

Na Região Sul, Tarsício Michelin, empresário do ramo do turismo, está com seu Parque dos Domares de Pedras pronto a ser inaugurado desde março de 2020, o que não ocorreu em virtude da pandemia de Covid-19. Conta com aproximadamente 40 esculturas em basalto e granito assinadas por artistas de mais de 20 nacionalidades, como México, Costa Rica, Colômbia, Irã, Coréia do Sul, Grécia, entre outros países. As obras estão distribuídas em 3,8 hectares que compõem o roteiro turístico Caminhos de Pedra, idealizado por Michelin e Júlio Posenato no Distrito de São Pedro, interior de Bento Gonçalves, localidade que ficou conhecida pelo filme *O Quatrilho*, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996.

O destaque do Parque dos Domares de Pedra está na sua estratégia de produzir uma coleção de esculturas a céu aberto, promovendo o que se pode chamar de acervo que registra e guarda a memória das quatro edições do Simpósio Internacional de Escultores de Bento Gonçalves, evento organizado pelo Instituto Tarcísio Vasco Michelin desde 2012. O Parque dos Domares se liga a uma tradição de distribuir esculturas em determinados ambientes que remonta a períodos históricos muito longevos, podendo ser apontada como primeira experiência a construção anular de estalagmites encontradas nas profundezas da caverna Bruniquel⁹⁷, datada de 175 mil anos atrás e descoberta no sudoeste da França em 1990.

São inúmeras as direções que deram destino aos jardins de escultura ou parques de esculturas, solidificando como uma importante tipologia de museus

⁹⁷ A publicação que trata da descoberta de Bruniquel é assinada por um conjunto de profissionais e pode ser acessada aqui: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/27251286/>

ao longo dos tempos históricos em diversas partes do mundo. No entanto, nas matérias veiculadas nos meios de comunicação local⁹⁸, a identificação do Parque dos Domares de Pedra aponta Inhotim como inspiração, sem esclarecer exatamente qual referência há entre as instituições. A comparação causa estranhamento pela diferença de propostas entre as instituições, podendo ser dito que há pouca similaridade entre elas. O pode promover a comparação, sobretudo a quem conhece o Instituto de Brumadinho, é uma certa decepção ao visitar o Parque de Bento Gonçalves, pois ali não encontrará as monumentais galerias, o acesso será a uma quantia inferior de obras e não haverá uma vegetação exuberante que faz de Inhotim um parque que oferece duas grandes coleções, de arte e botânica.

Em Santa Catarina, o casal Vera Bicca e Wolfgang May, mencionado ao longo da tese, construiu um espaço cultural concebido com galeria para mostras diversas, ambiente para um café, biblioteca, reserva técnica e o aproveitamento de uma casa antiga para abrigar residências de artistas oriundos de variadas nacionalidades. A ideia de ter um espaço de caráter público aconteceu por decorrência da intenção de construir uma arquitetura que oferecesse materialidade ao acervo do casal. A sala de exposições foi construída entre 2012 e 2015, a sala do acervo já existia antes como ONG que dava suporte ao casal na sua atuação em projetos de preservação do meio ambiente do Sul da Ilha.

A sala expositiva, formada pelas *Black Box* e a *White Cube*, foi pensada para manter acervos, com sala para conservação e exposição da coleção do casal e outras coleções, também aberta a mostras de artistas. O espaço foi pensado para receber o nome de B'ananás em referência aos *stencils* de bananas que eram fixados nas galerias alemãs, como forma de identificá-las, assim com a sala Black Box poder ser interpretada como uma geometrização

⁹⁸ Encontrei matérias da imprensa local mencionando a inspiração para o empreendimento vinda de Inhotim. Tentei por diversas vezes obter informações do Parque inclusive mandando mensagens ao próprio Tarcísio Michelon, mas não obtive retorno. A primeira matéria é assinada por Andrei Andrade, do Jornal Pioneiro: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2019/12/parque-a-ceu-aberto-em-bento-goncalves-ira-abrigar-esculturas-de-artistas-de-mais-de-20-paises-11891522.html>; a matéria do Jornal Semanário não está assinada: <https://jornalsemanario.com.br/bento-abrigara-parque-internacional-de-esculturas-pedra/>; e também não há assinatura na matéria no Jornal O Florense: <https://www.jornaloflorense.com.br/noticia/geral/7/parque-internacional-de-esculturas-domadores-de-pedra-no-caminhos-de-pedra-sera-inaugurado-em-marco/11076>

de uma banana. Houve uma abertura em 2015 com a mostra resultante da residência de quatro meses de Carlos Asp, tendo um bom público na inauguração sem sucesso na visitação ao longo da mostra. Como é um empreendimento que precisa de investimento em marca publicitária, o fato de não ter sido feito contribuiu para tornar o local pouco conhecido.

Figura 17 – Vista da Sala Bánanás, da coleção de Vera Bicca e Wolfgang May



Fonte: Arquivo do pesquisador, 2019

A biblioteca possui 10 mil exemplares de livros em alemão que a torna uma das maiores desta tipologia na Região Sul, mas ainda não havia um programa organizado para divulgar o acervo. No período da entrevista estava para chegar um grupo de cinco artistas alemães que iriam participar da 25ª. Bienal de Curitiba, que ocorreria em parte no MASC.

Em linhas gerais, é um espaço privado não formalizado pela relutância na institucionalização face à dedicação de tempo e empenho de recursos para manter funcionando, experiência que o casal havia tido com a ONG ambiental e que não queriam repetir. Além disso, até o momento da entrevista o recurso financeiro escoava para a finalizar a construção e manutenção dos prédios, impedindo novos investimentos em projetos. O que estava em mente do casal era deixar uma arquitetura como legado da trajetória profissional da Vera Bicca ligada ao Planejamento Urbano e ao fato de Wolfgang ter sido sempre um entusiasta da arquitetura e das artes.

Ainda em Santa Catarina, Laurita e Wander Weege, casal de empresários do ramo têxtil, estão finalizando a construção de uma galeria anexa à residência do casal para abrir ao público sua coleção, intencionando deixar como legado para a cidade uma casa museu em Jaraguá do Sul. Wander vem de uma família ligada ao colecionismo, sendo ele colecionador de segunda geração. Seu pai, Wolfgang Weege deixou pinturas, esculturas e peças de antiquário e cerâmica do século XIX, coleção que o casal continuou adquirindo obras modernistas e contemporâneas, acumulando um amplo e representativo acervo de arte. Como mencionado no capítulo três, no período da entrevista Laurita Weege estava catalogando a coleção para, entre outras funções, dar base de pesquisa às mostras a serem realizadas na galeria, que inicialmente deverá ser para grupos pré-agendados até a formalização do processo de institucionalização.

Os Weege têm uma relação antiga com a filantropia na área da cultura. Criaram o Museu Casa do Imigrante Carl Weege, localizado em Pomerode, em homenagem ao primeiro da família a chegar ao Brasil. Mais tarde, o filho de Carl foi homenageado com o Museu Wolfgang Weege, instalado no Parque Malwee que, por sua vez, foi um presente seu à comunidade local. Com uma extensa e robusta área verde, o Parque é uma referência em Jaguarão, espaço que o casal Weege quer distribuir um conjunto de esculturas nos próximos anos. Em 2019, Guilherme, filho mais novo e presidente do Grupo, fundou o Instituto Malvee, contando com um elenco de projetos como os mencionados acima, além de destinar recursos para promover ações nas áreas social e ambiental.

Um dos mais conhecidos colecionadores brasileiros de Alfredo Volpi, Orandi Momesso, iniciou a criação do Parque Geminiani Momesso na cidade de Ibiporã, no noroeste do Paraná. Dedicado à mãe do colecionador, o jardim de esculturas conta 21 obras de artistas como Brecheret, Bruno Giorgi, Francisco Brennand, Amilcar de Castro, entre outros, somados a uma capela ecumênica que terá pinturas Paulo Pasta feitas para o local, tudo distribuído em uma área de aproximadamente 80 hectares.

Ainda sem um instrumento jurídico que classifique o empreendimento, o Parque integra o conjunto de esculturas a um projeto paisagístico assinado por Rodolfo Geiser e Cristiane Ribeiro, que desenvolveram um programa de

recuperação da Mata Atlântica. São mais de 50 mil árvores de mata nativa plantadas como meio de preservação ambiental, sobretudo nas áreas ciliares dos lagos e riachos formados pelas nascentes que desaguam no Rio Tibagi, de grande importância no Paraná. Entremendo os bosques de árvores nativas, algumas espécies de plantas exóticas ornamentam aos jardins da propriedade.

Em 2019, para noticiar o empreendimento de Momesso, a Revista Isto É publicou uma matéria dizendo que o Parque “deve concorrer em beleza com Inhotim”⁹⁹, caindo novamente em uma comparação forçada que expõe a hegemonia do Instituto de Bernardo Paz no posicionamento da imprensa quando trata de experiências privadas com arte. Não se pode negar o equívoco repetido em associar perfis institucionais que não se sustentam pelo simples fato de terem obras expostas ao ar livre, condição que se contradiz pela oposição na política que conduz o debate artístico entre as duas. A única semelhança está na perspectiva ambiental pela proposta de recuperação da mata nativa implementada em ambas, pois na questão artística nem mesmo o fato de terem obras de Amilcar de Castro no acervo das duas instituições alimenta qualquer tipo de similaridade.

Ao longo das suas 19 edições, o Festival Arte Serrinha acabou reelaborando a longa da Fazenda Serrinha, historicamente ligada ao ciclo do café em Bragança Paulista, na área que forma hoje o Parque Natural Arte Serrinha. Sob coordenação de Fabio Deluque, a Fazenda não nasceu exatamente vocacionada ao colecionismo privado em uma estrutura institucional, mas acabou transformando-se em um ambiente para apreciação de uma crescente coleção de obras *site specific*, *land art* e esculturas.

Desde 2002, quando o projeto iniciou, artistas como Bené Fonteles, Hugo França, Fernando Limberger, Jean Paul Ganem, Stela Barbieri e BijaRi registraram suas participações no Arte Serrinha deixando obras que se integram de forma poética à paisagem, ganhando dinamicidade e novas leituras pela interferência da ação do tempo. A área tem sido beneficiada pela recuperação ecológica ao promover o ressurgimento da mata atlântica, possibilitando o retorno da fauna e flora que interagem formando um conjunto harmonioso entre arte, ecologia e desenvolvimento cultural e sustentável. A

⁹⁹ A matéria da Isto É não é assinada e pela indicação deve ter sido produzida em parceria com o Jornal Estadão, podendo ser conferida aqui: <https://istoe.com.br/pinacote-ganha-lore/>

Fazenda oferece um conjunto de atividades que vão do turismo ecológico, ateliê, restaurante, pousada, residências ao longo do ano, centrado no Festival Arte Serrinha como ponto alto da programação, momento em que se reúne espetáculos de dança, shows musicais, concertos, performances, oficinas e palestras.

Em 2011, Oswaldo Correa da Costa abriu o Museu Particular de Arte Contemporânea, ou Coleção Particular, como chamava o espaço destinado ao seu acervo no Bairro Pinheiros, em São Paulo, com acesso à coleção somente por agendamento. Durante a elaboração do projeto de doutoramento, foi feito contato via *Messenger* em setembro de 2015 com o colecionador que informou já ter encerrado a atividade pública do Museu, desativado o site e outros meios de contato em decorrência dos altos custos de manutenção e pouco apoio recebido de instâncias públicas.

Outra instituição mais recente na Região Sudeste é a do empresário, artista, galerista e colecionador Marcos Amaro, ancorada na Fundação Marcos Amaro está a Fábrica de Artes Marcos Amaro (FAMA), e o projeto que iniciou como Museu da Escultura Contemporânea Latino-Americana, MESCLA, mas em 2020 foi rebatizada como FAMA Campo, parque a céu aberto dedicado a *land art*, em Mairinque. Fora o FAMA, Amaro está à frente da Galeria Kogan Amaro, com sedes em São Paulo e Zurique.

O início do empreendimento começou como ateliê de Amaro em um dos vários galpões da antiga Companhia Fiação e Tecelagem São Pedro, maior empresa de tecidos empregadora na região de Itu ao longo de décadas até seu fim, decretado no pedido de concordata em 1990. A antiga fábrica se transformou em um conjunto arquitetônico, exemplar da tipologia de Patrimônio Industrial, tombada por integrar o conjunto do Centro Histórico de Itu pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, CONDEPHAAT, de São Paulo na década de 1990.

Do seu ateliê, abriu um espaço expositivo em 2016 e dois anos depois avançou para mais ambientes com a aquisição de todo o complexo arquitetônico de 25 mil m², para os quais um projeto de restauração foi iniciado pelo escritório de arquitetura holandês Kaan, conforme comentou Raquel Fayad quando ainda estava na direção da FAMA. A obra previa recuperar os

telhados e as fachadas para oferecer melhores condições aos espaços expositivos.

A Fundação Marcos Amaro não foi instituída no regime jurídico no modelo fundacional, mas sim uma Associação de Amigos sem fins lucrativos que Amaro deseja transformar em fundação no futuro. Na entrevista concedida em 2017, Amaro afirmou que está previsto no seu testamento a alteração da Associação para Fundação, medida que providenciou mesmo novo justamente para dar condições da continuidade da instituição. Na conversão jurídica, passa a ter um conselho para gerir a política da instituição e o *endowment* derivado de um dos maiores investimentos realizados por uma pessoa física nas artes visuais até o momento. Foram aplicados US\$ 10 milhões¹⁰⁰ na implementação da instituição e na aquisição da Galeria Emma Thommas em 2017, renomeada para Galeria Kogan Amaro em 2019.

Como já mencionado no capítulo três, a instituição busca colocar em evidência a arte produzida no Brasil por meio de uma coleção iniciada por Amaro no começo dos anos 2000, mas que recebeu uma importante ampliação entre 2016 e 2018¹⁰¹ com obras de arte contemporânea. São diversas linguagens e suportes que constituem o acervo de aproximadamente 2000 obras, das quais 15% são expostas em mostras com curadorias de nomes como Aracy Amaral, que assinou com Regina Teixeira de Barros a mostra “Aproximações – Breve introdução à arte brasileira do século XX”, e “Utopia de colecionar o pluralismo da arte” de Ricardo Resende.

No site da Prefeitura de Itú foi divulgada uma reunião¹⁰² entre o prefeito, Guilherme Gazzola, o vereador Givanildo Soares da Silva¹⁰³, Amaro e Fayad em fevereiro de 2020, cujo texto destaca a importância da FAMA mencionando a matéria intitulada “Uma nova Inhotim”, na Revista Exame¹⁰⁴. A reportagem de

¹⁰⁰ Valor mencionado em entrevista para esta pesquisa.

¹⁰¹ As informações sobre as aquisições da FAMA foram dadas pela diretora, Raquel Fayad, e Marcos Amaro, em conversas informais nas atividades na Instituição que venho participando nos últimos anos desde 2016.

¹⁰² Disponível em: <https://itu.sp.gov.br/autoridades-se-reunem-com-presidente-e-diretora-da-fabrica-de-arte-marcos-amaro/>. Acesso em em 30 de março de 2020.

¹⁰³ Givanildo Soares da Silva consta na equipe da FAMA como superintendente, o que causa certo estranhamento pelo fato dele ser vereador em Itú pelo PROS, podendo passar a mensagem de vínculo político partidário da Instituição.

¹⁰⁴ SALLES, Daniel. Uma nova Inhotim. Revista Exame, versão online, 30 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://exame.com/revista-exame/uma-nova-inhotim/>. Acesso em 30 de março de 2020.

Daniel Salles havia sido publicada semanas antes do encontro na Prefeitura de Itu, dizendo que a iniciativa de Amaro “pela magnitude, ousadia e relevância, ganhou apelido de Inhotim paulista”. Ainda no texto, o jornalista reforça que Amaro poderá ser idolatrado como Bernardo Paz, ressaltando a acusação de lavagem de dinheiro que afastou o colecionador mineiro da presidência de seu Instituto.

As menções a Inhotim continuaram quando Amaro respondeu que os projetos na FAMA não acontecem por meio de convites a artistas, como no Instituto em Brumadinho, mas ainda não havia bastado para o jornalista. Salles avançou no artifício da comparação elaborando um quadro que nomeou “Na montanha e no campo”, sem uma análise que sustente e justifique a confrontação de dados. Sequer houve uma tentativa de explicar as diferenças entre as obras de uma instituição e outra, conduzindo a pensar que a quantidade de obras é um elemento que determina a qualidade de uma instituição. Apenas por ser uma instituição de arte não justifica parrear plataformas tão díspares na política de gestão, na proposta curatorial, na forma como tratam seus públicos e nas dimensões e escalas que alcançam.

Figura 18 – Na montanha e no campo

NA MONTANHA E NO CAMPO

Por ora, o parque mineiro tem uma área de visitação 56 vezes maior

Instituto Inhotim	Fábrica de Arte Marcos Amaro
1 300 obras	1 600 obras
350 000 visitantes por ano	12 632 visitantes no ano passado
35 milhões de reais de orçamento anual	6 milhões de reais de orçamento anual

Fonte: Revista Exame, 2020

A Galpão da Lapa, do casal Andréa e José Olympio Pereira, foi inaugurada em junho de 2018, em São Paulo/SP, segue um modelo americano em voga em que colecionadores alugam espaços, em geral no formato galpão, para exporem suas coleções. O casal Pereira adquiriu reconhecimento no

cenário nacional e internacional ao dedicar as últimas décadas no agrupamento de aproximadamente 2500 obras de artistas significativos para o entendimento da produção contemporânea brasileira. Com Bernardo Paz, Ricardo Akagawa, e o casal Genny e Selmo Nissenbaum, Andréa e José Olympio são os únicos brasileiros a constarem na lista *Top 200 Collectors*¹⁰⁵, da ArtNews nos últimos anos.

Até a abertura do Galpão da Lapa, somente acessado por agendamento prévio, parte da coleção era mantida no apartamento da Avenida São Luiz, antiga residência do galerista Marcantonio Vilaça. Em 2016, algumas obras da coleção compuseram a exposição *Os muitos e o um* no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com curadoria de Robert Storr, ex-curador do Museu de Arte Moderna, MoMA, de Nova Iorque. Em abril de 2021 inaugurou a mostra “1981/2021: Arte Contemporânea Brasileira na coleção Andrea e José Olympio Pereira”, com curadoria de Raphael Fonseca, o mesmo da mostra *Vaivém* que nas páginas seguintes será mencionada, apresentando um panorama dos últimos 40 anos da arte brasileira por meio de 119 obras de 68 artistas no CCBBRJ, sem itinerância para as outras sedes.

O colecionador José Olympio, presidente do Credit Suisse, ampliou sua atuação no sistema da arte ao presidir o Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre 1997 e 2004, e está finalizando seu primeiro mandato na presidência da Fundação Bienal de São Paulo, cargo que ocupa desde janeiro de 2019, além de participar de conselhos e patronatos de museus importantes do País.

Ainda no Estado de São Paulo, desde 2009 vem funcionando o Instituto Campana para elaboração de projetos de transformação social por meio do design, encabeçado pela dupla de designers brasileiros que alcançaram reconhecimento internacional. Em maio de 2021, os irmãos Humberto e Fernando anunciaram a criação de um centro cultural em Brotas, que segundo o jornal *O Globo*¹⁰⁶ “a proposta é montar um centro com 12 pavilhões, que

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.artnews.com/top200year/2017/>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

¹⁰⁶ BROLLI, Gabriel. Irmãos Campana vão abrir museu a céu aberto. *Jornal O Globo*, versão online. 28 de maio de 2021. Disponível em: <https://gq.globo.com/Lifestyle/noticia/2021/05/irmaos-campana-vaio-abrir-museu-ceu-aberto-em-brotas.html>. Acesso em 06 de junho de 2021.

funcionará como museu a céu aberto, um jardim e uma escola, ‘onde arte, design, artesanato e paisagismo têm um diálogo’” (BROLI, 2021).

A menção da Instituição ganha validade por se repetir a comparação a Inhotim e, no caso, sem mesmo ter sido inaugurada ainda, o que ocorrerá em 2022, conforme consta na matéria acima. O próprio Humberto Campana nega a desnecessária comparação, dizendo que “a nossa coisa é mais modesta”. Na Revista *Veja*¹⁰⁷, a matéria da jornalista Cleo Guimaraes anunciava a construção de um mini-Inhotim já no título, reforçando a noção de que as novas instituições estão fadadas a sofrerem comparações com Inhotim, mesmo tendo naturezas radicalmente desiguais.

Ainda na Região Sudeste, o advogado André Luiz Palhano Castro Souza estava desenvolvendo uma coleção de obras em papel, principalmente gravuras, de nomes como Abelardo da Hora, Erick Demazieres, Evandro Carlos Jardim, Francisco Goya, Iberê Camargo, Käthe Kollwitz, , Marc Chagall, Oswaldo Goeldi, Picasso, Renina Katz e Salvador Dali, entre muitos outros artistas. Antes de realizar o sonho de abrir um espaço para gravuras, André Luiz sofreu um acidente que lhe tirou a vida em 2012. Naquele momento, estava ampliando seu acervo com gravuras de jovens artistas contemporâneos.

Após o trágico episódio, Lúcia Palhano, sua mãe, passou a receber pelo correio as aquisições que o filho havia feito em vida, servindo como um dos elementos motivadores para a família continuar sua coleção e concretizar o desejo de André Luiz. O irmão, Alê Fonseca, que é fotógrafo e graduado Artes Visuais com ênfase em gravura na UFMG, recebeu apoio do pai, Luiz Carlos Fonseca, e com a mãe iniciou o projeto de um espaço para promoção e desenvolvimento da coleção e das obras de papel como suporte¹⁰⁸. Três anos depois do falecimento, a família rendia homenagem ao filho inaugurando a cAsA – Obras Sobre Papel, um ambiente com sala expositiva dedicado a dar visibilidade e continuidade ao legado de André Luiz. Entre 2015 a 2020, Lúcia e Alê mais que dobraram o acervo adquirindo trabalhos de artistas, dos quais muitos que participaram das mostras, ultrapassando mil obras na coleção. No

¹⁰⁷ GUIMARÃES, Cleo. A construção do Instituto Campana, uma espécie de mini-Inhotim. *Revista Veja*, versão online. 9 de abril de 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/veja-gente/a-construcao-do-instituto-campana-uma-especie-de-mini-inhotim/>. Acesso em 6 de junho de 2021.

¹⁰⁸ Fonte das fotos <http://portalbelohorizonte.com.br/trade/equipamentos-e-servicos/espaco-cultural/casa-obras-sobre-papel>

período, destaca-se as mostras: “Todos André”, “Impressões – Mulheres artistas no acervo da cAsA”, “Poética da Resistência”, “Octávio Araújo: Alquimia & Gravura”, “Sombras que ficam”, “Paisagem Fragmentada” e “Prosaica Humanidade”.

A cAsA promoveu exposições de gravura, desenhos, aquarelas e fotografias, também outros eventos como palestras, cursos, filmes e encontros com os artistas, rapidamente tornando-se uma referência para quem trabalha, estuda e pesquisa o papel, principalmente a gravura. A validação do espaço veio, principalmente, de docentes da UFMG, como George Gutlich, professor de gravura em metal na Escola de Belas Artes da UFMG, que destaca “os projetos curatoriais nunca tiveram uma orientação comercial. Há uma orientação por um eixo de condução conceitual, que sobrepõe os conceitos habituais e produz um efeito fundamental: educa”. Sua colega na mesma Escoal, a professora de desenho Maria do Céu Diel, disse que a cAsA “virou um ponto de referência na questão didática. Então, as visitas com as turmas de alunos se tornaram uma extensão da minha prática artística. Tocar as gravuras é um privilégio, elas pedem essa aproximação física, e ver o testemunho daquela arte no papel, para os estudantes, é o máximo”¹⁰⁹.

O projeto da cAsA conta com um trabalho de conservação das obras com base em uma infraestrutura para dar acondicionamento adequado, contando com profissionais dedicados a promover a higienização das obras, elaboração de manual de conservação, embalagens e a catalogação da coleção. Desde a pandemia o espaço fechou sem previsão de reabertura¹¹⁰.

Ainda em Belo Horizonte, durante a pesquisa de campo, alguns agentes do sistema local mencionaram que o colecionador Guilherme Teixeira estava em fase de criação de um instituto para sua coleção de arte moderna e contemporânea. A informação incluía a contratação do curador Rodrigo Moura, que atuou em Inhotim, atualmente é curador-chefe do Museo del Barrio, de New York. Foram várias tentativas sem sucesso de entrevistar Teixeira, tampouco há notícias de que o processo tenha avançado, mas o registro vale

¹⁰⁹ <http://www.agendabh.com.br/casa-obras-sobre-papel-completa-dois-anos-em-belo-horizonte/>

¹¹⁰ As informações para elaboração do que foi apresentado sobre a cAsA tem por base uma conversa com Alê Fonseca durante as visitas a colecionadores intermediada pela ArtRio, em 2019. Alguns dados complementados via *Whatsapp*.

para marcar que as possibilidades de crescimento da institucionalização das coleções privadas de arte é uma realidade.

Passando para a Região Nordeste, o colecionador João Marinho contratou um escritório de arquitetura para organizar um espaço no terreno de sua empresa em Recife, onde lá foi instalado um contêiner climatizado, com capacidade para um pequeno espaço expositivo e de armazenamento da sua coleção. Ao lado do bloco de contêineres, criou um café, com capacidade para pequenos eventos que irão atender ao público que o colecionador pretende receber. Na entrevista, Marinho revelou que seu desejo é adquirir uma casa histórica no Marco Zero para abrir seu instituto no futuro.

No Ceará, Silvio Frota criou o Museu de Fotografia de Fortaleza com uma coleção de quase 3000 fotografias, que são expostas em três andares do prédio de 2,5 mil m². Ali pode-se tomar contato com a história da fotografia, das primeiras experiências, passando por obras de Man Ray, Henri Cartier-Bresson, Marcel Gautherot, André Liohn, Steve McCurry, Claudia Andujar, Rosângela Rennó, entre muitos outros nomes. Inaugurado em 2017, a mantenedora do Museu de Fotografia é o Instituto Paula e Sílvio Frota, instituído com o objetivo de dar acesso à fotografia por meio de exposições, programa educativo, palestras, cursos, seminário e exibição de filmes que acontecem no auditório, além de uma biblioteca com espaço para estudos.

O casal possui uma coleção com dois núcleos bastante expressivos, o de pintura, do final do academicismo ao contemporâneo, que começou nos anos de 1980, e aproximadamente nos últimos 12 anos teve início a coleção de fotografia. Frota contou que estava em Houston, EUA, com a esposa quando souberam de uma exposição de Steve McCurry numa galeria comercial, onde fazia parte das fotografias a “Menina afegã” e “Manda a lei”. Frota comentou que fez a aquisição e no hotel, olhando as fotografias, começou a se perguntar porque não tinha interesse ainda nesta mídia. Até então sua relação com a fotografia era pelo seu filho fotógrafo, que inclusive tinha feito uma viagem de estudos com McCurry, e um trabalho de Vik Muniz, sem um interesse genuíno.

Em Nova Iorque, começaram a prestar mais atenção nas sessões de fotografia nos museus visitados, também aproveitaram para ir a galerias especializadas e quando Frota percebeu, já estava envolvido e apaixonado como ele mencionou na entrevista. Começou a estudar e observar o mercado,

percebeu que a fotografia iria alcançar valores altos e decidiu não repetir o erro que fez durante um tempo com as aquisições de pinturas postergando a aquisição. Passou a adquirir com velocidade muito grande antes dos preços dispararem, como veio a acontecer em seguida. Quando a coleção de fotografia avançou, Frota pensou em um espaço que se transformou no Museu pelo entusiasmo ao ver o crescimento da coleção e por defender não ser justo as pessoas não terem acesso, principalmente em uma região pobre em espaços culturais como o Ceará.

Ao procurarem um espaço para construir um edifício não encontraram um terreno vazio em uma área com fluxo facilitado, então surgiu o prédio do Colégio do Instituto Brasil-Estados Unidos, IBEU, mas que deixou Frota em dúvida pelo pé direito não corresponder ao ideal. Além disso, temeu que passaria por um *retrofit* com custo mais elevado do que construir um prédio novo, preocupação que acabou se concretizando. Aceitou a edificação mesmo sem condições adequadas em razão de estar localizado em uma zona gourmet de Fortaleza, o local mais fácil para levar o público.

Figura 19 – Fachada do Museu da Fotografia, Fortaleza/CE



Fonte: Fabiana de Paula/Redação do Diário do Nordeste, 2021

Frota relatou que deixou a carcaça do prédio exposta, foram 8 cm de reboco retirados e 10 cm de piso, números que tem em mente por ter sido travado uma disputa pelo centímetro, cada um ganho fazia diferença. Elegeu o branco como cor interna e deixou o prédio todo aparente para fazer parte da estrutura do Museu. Segundo Frota, “o segredo foi fazer de um jeito que não se escondesse nada”.

O Museu tem um dos mais expressivos programas educativos, pode-se arriscar dizer que se trata do mais robusto do país em funcionamento. Com uma equipe formada por 21 educadores, quase 100 mil estudantes por ano são atendidos em projetos intra e extramuros. As escolas ganham ônibus, lanche e o trabalho educativo financiado pelo Museu. Atendem um público variado que engloba crianças de 1 a 4 anos, a maioria carente, duas vezes por semana em propostas lúdicas para tomarem hábito com o ambiente do museu. E vai ampliando projetos específicos até chegar em propostas para idosos em asilos.

Há projetos para cegos desenvolvidos semanalmente com aulas de fotografia e trabalhos em alto relevo para que possam se aprofundar. Este trabalho é uma parceria junto com a Universidade Federal do Ceará, por meio do Instituto dos Cegos, contando com um professor que tem produzido os trabalhos em alto relevo e também está desenvolvendo um aparelho com áudio descritor das obras acionado pelo toque das mãos, projeto que vem sendo elaborado especialmente para o Museu. Eles estavam fazendo este projeto e foi incorporado na Instituição. Também trabalham com autistas.

O Programa Educativo do Museu da Fotografia decorre de acordos celebrados com o poder público, para atendimento prioritário para escolas mais carentes das redes de ensino. Eles oferecem aulas de fotografia para as crianças e professores, seguindo um calendário de escolas o ano todo. A classe atendida em um ano terá outra proposta no ano seguinte, criando um elo autorrenovável em atividades na escola e no Museu. Um dos trabalhos educativos, por exemplo, é ensinar a fabricar uma *pinhole*, depois os alunos fotograavam seus cotidianos nas comunidades onde moram, passaram pela aula de revelação e, na terceira etapa, participam da exposição na escola, e no fim do ano tem um apanhado de todos os trabalhos no Museu. No início, eram poucos, hoje são milhares. Vão as fotos e os nomes nas paredes, o que deixa as crianças muito motivadas. Agora, como cresceu muito, uma boa parte fica rodando em dois televisores, pois não há espaço para todos exporem.

O trabalho educativo se estende a Unidades Correcionais do Estado, com aulas de fotografia para adolescentes infratores, também há um projeto com crianças em tratamento de saúde na rede hospitalar Hapvida em Fortaleza, que na época da entrevista havia interesse em levar para outras sedes, então em setembro de 2019 iria começar em Belém, Natal, Recife e

Salvador. Cada projeto precisa ser moldado para atender demandas específicas nos hospitais, como no caso de crianças pacientes de câncer que sofrem limitação de uso de produtos químicos usados na revelação das fotografias. Nestes casos, é feita contação de histórias, quebra-cabeças a partir de fotografias do acervo, brincadeiras antigas, pinturas e colagens.

O trabalho externo do Museu tem sido conduzido por uma equipe paralela que documenta tudo, constituindo um material para gerar um documento em forma de revista como registro e prospecção de novos parceiros para manter os projetos da Instituição. Naquele momento, Pedro Lima Ortale recém havia entrado para a coordenação geral do Museu, contando com Lia de Paula, fotógrafa, na coordenação educativa. Os educadores são estudantes universitários de diferentes áreas do conhecimento em contrato de dois anos de atuação, como estagiários.

Na mesma Cidade, a Fundação Edison Queiroz funciona desde 1971 como instituição particular de ensino superior, tendo inaugurado seu Espaço Cultural para dar visibilidade à coleção deixada por Edison Queiroz em 1988, mesmo ano em que ele faleceu em um desastre de avião. Ali pode-se onde pode ser visto as obras da coleção de arte deixada de herança e que seu filho, Airton Queiroz, falecido em 2017, continuou agregando importantes artistas contemporâneos, como Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, entre outros, que dividem espaço com uma abrangente coleção modernista composta por Lasar Segall, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Judith Lauand, Sergio Camargo, Alfredo Volpi, José Pancetti, Anta Malfatti e Tarsila do Amaral, além de obras de Hélio Oiticica, Ligia Clark, entre outros nomes.

Vale ressaltar que a Fundação não é um caso que traduz a institucionalização de uma coleção privada, não havendo um espaço museológico criado para dar visibilidade ao acervo como o caso das demais aqui trazidas. Sua menção decorre da aproximação que faz do procedimento colecionista institucionalizado e por contribuir com o fortalecimento do sistema local de Fortaleza, bem como sua capacidade de expansão para escalas mais amplas. Além de serem expostas mostras temporárias no Espaço Cultural na sede da Universidade de Fortaleza, UNIFOR, as obras da coleção circulam em exposições por importantes instituições, como a que teve curadoria assinada

por Regina Teixeira de Barros, “Arte Moderna na Coleção Edson Queiroz”, exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2015, e na Fundação Iberê Camargo, entre junho e outubro de 2016.

Outra ação de importante avanço da coleção no reconhecimento nacional foi o lançamento do Catálogo Coleção Edison Queiroz, evento que ocorreu no Itaú Cultural, São Paulo, no final de 2018. Publicado pela Edições Pinakothek, com organização de Max Perlingeiro, que também gerencia a coleção, contou com palestra de Pedro Corrêa Lago sobre a edição composta por dois tomos que trazem imagens de 870 obras, além de textos de Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros.

Na Região Norte são dois modelos em funcionamento. O Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia atua desde 2001, centrando seus esforços na qualificação de um grupo de indígenas não aldeados moradores das zonas periféricas de Manaus. Embora o trabalho esteja focado no ensino de artes visuais, especialmente pintura, marfeteria e história da arte, a base artística originária do Instituto está ligada a uma longa e exitosa trajetória dedicada à música erudita.

Nascido em Floriano, interior do Piauí, no seio de uma família de músicos, Dirson Costa cedo recebeu alfabetização musical pela mãe com flauta e piano, instrumentos que tocou nos saraus organizados pela família ao longo da adolescência. Aos 20 anos, quando já dominava diversos instrumentos de corda e sopro, mudou-se para Roraima onde foi tentar a vida, mas acabou sendo reconduzido à música por Adolfo Brasil, fazendeiro e dono do garimpo para quem Costa trabalhava. Pelo patrão teve sua viagem ao Rio de Janeiro financiada e lá passou no concurso na única vaga destinada à Região Norte, entrando assim no Conservatório Nacional de Música, onde foi aluno de Heitor Villa-Lobos e demais expoentes daquele momento. Saiu graduado em regência.

Em Manaus, anos depois, implantou a Orquestra Sinfônica do Estado do Amazonas e fundou o Conservatório Amazonense de Música Joaquim Franco, onde encontraria a esposa, Aidalina do Nascimento Costa, com quem viveu até os 77 anos quando faleceu vitimado por um aneurisma. Deixou entre muitos legados, o projeto de uma instituição com finalidade de promover a cultura amazonense. Um mês depois de seu enterro, nasceu o Instituto que leva seu

nome.

O trabalho que vem sendo desenvolvido desde então estrutura-se em uma formação de quatro anos, para turmas de até 20 alunos cada, que recebem subvenção total de custos, incluindo transporte e alimentação. O trabalho desenvolvido no Instituto gerou um acervo com aproximadamente 2500 obras, com repercussão para além do frágil sistema local amazonense. Alguns alunos tiveram trabalhos comercializados em galerias nova-iorquinas e recentemente, Dhiani Pa'saro e Duhigo tiveram seus trabalhos integrando a exposição Vaivém, que percorreu as quatro sedes do Centro Cultural Banco do Brasil ao longo de 2019. A matéria sobre a mostra na versão on-line da *ArtReview* foi ilustrada com a obra de Duhigo.

Em 2019, o Espaço Cultural do Escritório Silveira Athias foi inaugurado em outubro na capital do Pará, Belém, para mostrar recortes das coleções pessoais dos advogados Jorge Alex Athias e Pedro Bentes Pinheiro, que juntos formam uma das mais expressivas referências da produção contemporânea da região. A intenção dos dois colecionadores, além de tornarem mais acessível suas coleções, é também promover mostras de artistas locais e contribuir com o desenvolvimento do colecionismo privado.

Os dois manifestaram o desejo de construírem juntos uma plataforma que possa dar visibilidade aos seus acervos, mas receiam as dificuldades burocráticas e financeiras enfrentadas pela institucionalização de uma coleção privada. Eles mencionaram em suas entrevistas que já planejaram alugar uma residência para que pudessem iniciar projetos de pequena monta com suas coleções, mas optaram pela sala de 100m² do escritório de Belém para começar o processo. Embora o pé direito exíguo para uma sala de exposições de artes visuais, o Espaço Cultural certamente oferecerá condições para que os colecionadores continuem investindo na proposta de criação de uma instituição própria.

5.3 GRAMÁTICA JURÍDICA DA INSTITUCIONALIZAÇÃO

A segunda maneira de discutir o empresariamento se materializa na institucionalização em si, considerando as formulações jurídicas como o ponto de partida da discussão. Isto se deve ao fato de que as instituições culturais

são instituidoras de consciências, de formas de ver e compreender o mundo, mas para exercerem sua capacidade instituinte elas precisam passar por normativas para serem instituídas.

De raiz etimológica latina, instituição deriva de *institutio*, *ōnis*, em português criação, formação. Os instrumentos jurídicos que permitem a institucionalização de coleções são elementos novos que se inserem no conjunto de procedimentos do colecionismo na contemporaneidade. A personalidade jurídica pela qual colecionadoras e colecionadores se valem para instituírem seus organismos e formarem seus compromissos éticos, sociais, artísticos-culturais, pedagógicos, econômicos e políticos têm peso fundamental na atuação e interlocução com as instâncias de poder do Estado e com os públicos de suas instituições. Com menor ou maior grau de obrigações a serem cumpridas, a escolha de como a instituição será regida legalmente conduzirá o empresariamento de suas políticas de gestão, práticas administrativas e definirá seu futuro.

No Direito brasileiro, as pessoas jurídicas e entidades de interesse social estão divididas entre públicas e privadas. As públicas são entidades estatais ou incorporações do Estado de interesse coletivo. As pessoas jurídicas de direito privado estão divididas entre associações, sociedades, fundações, organizações religiosas e partidos políticos, todas sob a legislação prevista no art. 44 do Código Civil, Lei 10406/02, de janeiro de 2002. Não há o ente jurídico “instituto”, pois este é um nome genérico que aparece por força de sua inscrição na razão social ou nome fantasia da instituição.

A referência bibliográfica mais completa sobre a gramática e natureza jurídicas dos organismos sociais no Brasil é o livro *Fundações, Associações Entidades de Interesse Social*, do Procurador de Justiça do Ministério Público do Distrito Federal, José Eduardo Sabo Paes. Obra extensa e detalhada, relaciona e analisa dos marcos regulatórios aos aspectos jurídicos, administrativos, financeiros, trabalhistas e tributários. A obra serve de referência para análise das modalidades escolhidas por quem coleciona para a implementação de suas instituições.

5.3.1 Patrimônio e Perenidade, o caso FVCB

Segundo Paes, a finalidade da fundação depende dos interesses de quem a institui, mas sua principal característica diz respeito ao patrimônio a ela destinado para a realização dos objetivos para os quais se propõe. O patrimônio é o elemento da fundação pelo qual serão destinados seus fins e oferecerá melhores garantias de sua perenidade. Na entrevista com Carlos Eduardo Hees, diretor administrativo da Fundação Vera Chaves Barcellos, quando perguntado sobre a motivação pelo caráter fundação, respondeu ele que:

“Na época fizemos uma série de consultas. Isso foi uma ideia da Vera Chaves Barcellos de garantir o futuro do acervo que ela tinha, não só das obras dela, mas também das obras de outros artistas que ela vem adquirindo ao longo desses muitos anos. Então, a ideia era garantir o futuro dessa coleção para que ela tivesse um caráter de fusão do trabalho pessoal e dos artistas, e também de arte contemporânea. Foi feita uma série de consultas a advogados que entendiam da questão de como se organizava burocraticamente, juridicamente uma instituição.”

A condição jurídica implica a destinação um de montante por doação, o patrimônio, sua alienação à fundação é de caráter irrevogável, sendo os bens destinados a um órgão público de similar característica e função que o Ministério Público determinar, caso não tenha como subsistir sob o comando de quem a instituiu, seja por insolvência decorrente de falência ou morte. Ao ser perguntado sobre a questão do patrimônio da FVCB, Hess respondeu que:

“A Fundação possui um fundo (que serve como um lastro) em dinheiro, depositado e investido em um banco, constituindo-se como um pré-requisito à instituição da Fundação. O terreno e os prédios que a FVCB ocupa são cedidos por comodato (sem custos), por prazo indeterminado, pela Vera Chaves Barcellos à Fundação.”

É bom frisar que o patrimônio da fundação não pode ser confundido com o da sua fundadora ou fundador. No caso, a instituidora dispõe por um ato de liberalidade de parte de seus bens pessoais, de ordem e interesse privado, para destino de fins e interesses públicos. Hess complementa sobre a questão, dizendo que:

“Isso é uma obrigação. Quando tu crias a fundação, obrigatoriamente tens que apresentar um fundo. Esse fundo pode ser um imóvel ou pode ser em espécie.”

A opção feita foi a doação de Vera Chaves Barcellos e Patrício Farias de um valor aplicado em uma carteira de investimentos, que poderá manter a Fundação nas gerações futuras. O fundo patrimonial está dentro da lógica do *endowment*, modalidade que tem sido adotada por grandes museus internacionais, ganhando repercussão no país quando o MASP anunciou a formação do seu lastro para sua manutenção. Sobre a diferença entre o fundo e a manutenção dos custos operacionais mensais da Fundação, e projetos especiais Hess diz que:

“É, de fato, na situação atual da Fundação tem esse fundo que nunca foi mexido. Inclusive quando se vai instituir uma fundação, tem que comprovar para o Ministério Público que ela já é detentora desse bem. Claro que faz primeiro o CNPJ e demais providências, depois tem que encaminhar a comprovação do fundo para o Ministério Público. Então, existe esse fundo que nunca foi mexido, que está aplicado, mas no momento a Fundação no seu funcionamento diário, mensal, recebe contribuições da instituidora, que no caso é a própria Vera Chaves Barcellos. Todos os meses ela repassa a título de doação para a manutenção da Fundação uma determinada verba.”

Aqui vale destacar que a prática escolhida por Chaves Barcellos está enquadrada no conceito de fundação dado pelo jurista e professor de Direito, Marcello Caetano, que diz “a fundação será, pois, mais propriamente a organização destinada a prosseguir um fim duradouro ao qual esta afectado um patrimônio” (CAETANO, 1961, p. 26)

A finalidade é, da mesma forma, decisiva. Uma vez estipulados os seus fins, a possibilidade de alteração do estatuto obedece aos quatro incisos do art. 67, que dizem ser possível mudá-lo com deliberação de dois terços dos componentes que gerem e representam a fundação; não contrarie ou mude seu fim; seja aprovado pelo Ministério Público ou por juiz a pedido das pessoas interessadas; e deverá ser aprovado em 45 dias pelo Ministério Público ou juiz, também requerido pelas pessoas interessadas. Em relação à doutrina da fundação, a jurista e professora Maria Helena Diniz diz que:

“as fundações são universalidades de bens personalizados pela ordem jurídica, em consideração a um fim estipulado pelo fundador, sendo esse objetivo imutável e seus órgãos servientes, pois todas as resoluções estão delimitadas pelo instituidor. É, portanto, um acervo de bens livres, que recebe da lei a capacidade jurídica para realizar as finalidades

pretendidas pelos seus instituidores, em atenção aos seus estatutos” (PAES, p 219 apud DINIZ, 1996, p. 146).

E aqui Paes aponta um caminho que garante mais harmonia entre a relação dos entes públicos e privados, ao dizer que:

“o modo de administração ou a organização administrativa é característica basilar do ente fundacional, pois, ao vincular-se um patrimônio a um fim, verificou-se a necessidade de diferenciarem-se os instituidores dos administradores e de organizar esses órgãos autônomos, mas subordinados, cabendo-lhes: deliberar e traçar metas e diretrizes, função do conselho curador ou deliberativo; executar função do conselho administrativo ou executivo e controlar internamente função do conselho fiscal” (PAES, 2010, p. 71 e 72)

Na condição de pessoa física que instituiu a fundação, Vera Chaves Barcellos passa a ser designada instituidora ou fundadora, por um ato inter vivos¹¹¹. A escolha do instrumento jurídico que a FVCB vai operar demonstra sob quais patamares democráticos suas tomadas de decisão serão feitas, o que impôs à colecionadora instituir um Conselho Deliberativo¹¹² e um Conselho Fiscal¹¹³, que tem Vera Chaves como diretora presidente e Neiva Bohns como diretora cultural. Hess confirma tal informação ao dizer que:

“A Fundação tem dois conselhos, Deliberativo, que é formado por nove membros, e o Fiscal, formado por três membros que examinam as contas. E também temos a diretora-presidente, diretor-administrativo e diretora-cultural, são três diretorias.”

Sobre as funções do Conselho Deliberativo, Hess afirma que:

“Estatutariamente, o conselho é quem elege o diretor-presidente e também os diretores-administrativo e cultural. E também elege o conselho fiscal. E tem obrigatoriedade de se reunir, na verdade de fazer duas deliberações, pode ser feita em duas reuniões: uma que é analisar o relatório do ano anterior, as contas do ano anterior e se foram cumpridas as metas determinadas. E discutir a programação do ano seguinte, inclusive uma prospecção de orçamento para cumprir

¹¹¹ No Dicionário de Latim encontrado na internet, o significado do termo “diz-se da doação propriamente dita, com efeito atual, realizada de modo irrevogável, em vida do doador. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/inter-vivos/>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

¹¹² Ana Maria Albani de Carvalho, Agnaldo Farias, Alfredo Fedrizzi, Eduardo Veras, Elaine Tedesco, Fátima Costa Pereira, Flávio Kiefer, Ivone Rizzo Bins e Patricio Farias (presidente)

¹¹³ Marlies Ritter, Jorge Ritter e Pedro Chaves Barcellos Filho

a programação e uma prospecção também de atividades culturais.”

As decisões levadas à assembleia e conduzidas administrativamente são auditadas pelo Ministério Público, como órgão estatal instituído por lei, para velar, acompanhar, intervir e fiscalizar as fundações. E a responsabilidade dos Conselhos é fundamental na transparência da condução da metodologia das fundações, como esclarece Hess quando perguntado sobre a obrigatoriedade da prestação de contas:

“São dois momentos obrigatórios de reunião do conselho deliberativo. O que interessa (ao MP) é ver se está funcionando e se estamos cumprindo aquilo que não só o estatuto determina, mas que o Conselho Deliberativo também, digamos, programou. Toda contabilidade e todas as atividades, relatórios completos. A gente tem que comprovar as atividades que fizemos durante o ano para eles dizerem que estamos cumprindo os estatutários. Ou contabilmente, ou administrativamente, ou mesmo de um objetivo de trabalho, com a missão que é a questão da arte contemporânea. Então o controle é bem rígido.”

Na entrevista, Vera Chaves Barcellos frisou a obrigatoriedade da prestação de contas anuais de sua Fundação é uma espécie de fiscalização dos agentes do MP na FVCB, o que seu diretor financeiro esclarece com mais detalhes, ao dizer que:

“Há uma auditoria virtual e outra física. Por exemplo, esse ano a gente já teve uma visita do Ministério Público de Viamão. A procuradora do MP de Viamão vai à Fundação, entregamos um relatório para ela e outro direto para a Procuradoria de Fundações do Ministério Público, em Porto Alegre. Tem esses dois controles. Os relatórios são os instrumentos para que eles visualizem se há um problema financeiro, por exemplo, na Fundação. Havendo, automaticamente acende uma luz vermelha e logo chamam para se dizer o que está acontecendo. São regras que precisam ser cumpridas todos anos.”

O instrumento fundacional pactua com a sociedade, aqui entendida no seu conjunto de indivíduos que compartilham maneiras de ser e estar no mundo, um contrato social de bens e serviços que se destinam ao exercício de atividade cultural, tendo como a coleção de arte contemporânea elemento de centralidade do processo de institucionalização e condução das propostas que

constam na programação curatorial da Fundação. No entanto, toda a atividade da Fundação passa pelo escrutínio do Ministério Público, já que as ações culturais devem estar em consonância com a programação e o balanço fiscal aprovados. O Conselho Fiscal deve fazer uma espécie de antecipação da auditoria pública, conforme esclarece Hess:

“Tem que estar funcionando, tem que ter atividades, tem que ter eventos. O Conselho Fiscal se reúne obrigatoriamente uma vez por ano para elaborar um parecer com base na análise contábil, feita a partir dos relatórios do escritório que cuida da nossa contabilidade. Eles vão examinar aquilo que a gente chamava antigamente de livro caixa, ou seja, as despesas e as receitas.”

Com estrutura jurídica que traz garantias de longevidade, as fundações são as menos escolhidas para servirem como corpo doutrinário no panorama das artes visuais. Na arte contemporânea, foi encontrada apenas a FVCB sob este regime atualmente no país, o que não quer dizer que a inexistência de outras no sistema contemporâneo de arte. O próximo modelo, associativo, tem mais adesões talvez pela facilidade de dissolução e inexistência de comprometimento patrimonial, como no caso das fundações.

5.3.2 O IFF, Inhotim e Usina de Arte: a lógica do agrupamento de pessoas

As associações possuem uma diferença, segundo Paes, “capital” em relação a fundações. O autor diz que nas “associações predominam o elemento pessoal – quer dizer, a pessoa jurídica que se organiza em torno de um elemento fundamental que é o agrupamento de pessoas físicas que a compõe” (PAES, p. 72). De direito público e subjetivo, as associações são permissões legais que o Estado concede a grupos de pessoas constituírem personalidades jurídicas que, juntas e pactuadas, cumprem com objetivos e fins definidos previamente. A definição de associação é dada como “a forma pela qual certo número de pessoas, ao se congregarem, colocam, em comum, serviços, atividades e conhecimentos em prol de um mesmo ideal, objetivando a consecução de determinados fins, com ou sem capital e sem intuídos burocráticos” (PAES, p 65 apud DINIZ).

Classificadas como pessoas jurídicas de direito privado, as associações expressam uma vontade pessoal de atuar em determinada área, podendo ter finalidades altruístas, associações beneficentes, literárias, esportivas ou recreativas, sendo facultado ter fins lucrativos; e econômicas sem fins lucrativos, como as associações de socorro mútuo, entre outros exemplos. Elas precisam passar por um percurso até serem formadas: ter minuta do estatuto aprovada em Assembleia Geral dos interessados; depois, convocação por escrito dos associados para aprovação do estatuto em reunião; eleição dos membros para o primeiro mandato e definição de sede própria; ter os passos anteriores registrados em ata assinada pelo conjunto de participantes dos processos. De posse de tais documentos, pode-se abrir uma associação.

Em sua denominação, as associações podem adotar qualquer nome, inclusive em forma de sigla. Possuem tempo determinado, conforme nova legislação constante no art. 46 do Código Civil, sendo que as atividades devem ser lícitas com serviço ao interesse geral e ao bem comum, e seus fins são permanentes podendo ser mudados com a presença de dois terços dos associados na Assembleia.

Como as fundações, as associações são formadas por órgãos para sua administração, como a Assembleia Geral, que delibera e responde pelas demandas da associação; Diretoria Administrativa, órgão executor da associação; e o Conselho Fiscal, que controla as finanças.

Diferente das fundações, a dissolução da associação coloca o destino do patrimônio líquido remanescente decidido pelos associados, que poderá ser doado a entidades de fins não econômicos previamente designada no estatuto ou deliberado na dissolução pelos associados a um órgão público, de qualquer instância, que tenha fins idênticos ou semelhantes. Inhotim, o Instituto Figueiredo Ferraz e a Usina de Arte são associações privadas sem fins lucrativos, mostradas a seguir.

Fundado em 2002 como Instituto Cultural Inhotim¹¹⁴, uma década depois a razão social foi alterada para Instituto Inhotim¹¹⁵, continuando a ser uma

¹¹⁴ Em função do processo judicial que Bernardo Paz respondia, as entrevistas foram suspensas e impossibilitou uma agenda com o colecionador. Para minimizar a falta de uma entrevista, recorreu-se a matérias jornalísticas de fácil acesso na Internet, discorrendo sobre suas ações.

associação privada sem fins lucrativos que tem inscrição como atividade principal “museus e de exploração de lugares e prédios históricos e atrações similares”, contendo uma lista variada de atividades secundárias¹¹⁶, inclusive o comércio atacadista de sementes, flores, plantas e gramas, e o comércio varejista de plantas e flores naturais.

Na primeira configuração constavam os sócios Lucas Sigefredo Sa de Lino da Silva, Antonio Carlos Grassi e Gustavo Junqueira Ferraz, sendo que o último foi substituído por Maria Eugenia Salcedo Repoles na alteração em 2012. Repoles¹¹⁷ estava à frente do cargo de Diretora Artística Adjunta até 2020, quando houve uma mudança na Instituição e ela foi desligada do quadro funcional, continuando seu nome no CNPJ da Instituição.

Em 2008, Inhotim foi reconhecida como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, OSCIP, modalidade assentada no ordenamento jurídico brasileiro por força da Lei 9.790/1999, assinada no segundo mandato do governo de Fernando Henrique Cardoso. É, portanto, um marco legal do terceiro setor que estabelece uma “qualificação jurídica” a diferentes tipos de entidades privadas para atuarem em áreas do setor público com interesse social, como saúde, cultura, desporto, lazer, ciência, tecnologia e meio ambiente.

A qualificação é atribuída no sentido de facilitar a pactuação e contratação de convênios e parcerias com todos os níveis de governo e órgãos

¹¹⁵ A alteração da Razão Social consta disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1081516>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.consultascnpj.com/instituto-inhotim/05422243000131>, Atividades de produção de fotografias, exceto aérea e submarina; De design não especificadas anteriormente; Design de produto; Design de interiores; Comércio varejista de plantas e flores naturais; Comércio atacadista de sementes, flores, plantas e gramas; Produção de mudas e outras formas de propagação vegetal, certificadas; Cultivo de flores e plantas ornamentais; Produção de fotografias aéreas e submarinas; Laboratórios fotográficos; Regulação das atividades de saúde, educação, serviços culturais e outros serviços sociais; Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares não especificadas anteriormente; Atividades de artistas plásticos, jornalistas independentes e escritores; Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades artísticas; Atividades de bibliotecas e arquivos; Atividades de jardins botânicos, zoológicos, parques nacionais, reservas ecológicas e áreas de proteção ambiental. Acesso em 22 de agosto de 2018.

¹¹⁷ Quando organizei o Ciclo de Debates Dinâmicas do Coleccionismo de Arte Contemporânea na Casa do Parque em março de 2019, convidei Antonio Grassi para compor uma mesa sobre as instituições privadas de arte contemporânea no Brasil, junto com Vera Chaves Barcellos e João Figueiredo Ferraz. Grassi confirmou presença, mas dias antes indicou Repoles no seu lugar para cumprir agenda em Brasília em função do desastre da Vale em Brumadinho, ocorrido em janeiro do mesmo ano.

públicos nos âmbitos federal, estadual e municipal, permitindo que doações realizadas por empresas possam ser descontadas no imposto de renda. Por ser uma qualificação e não uma forma de organização em si mesma, vários tipos de instituições podem solicitar o reconhecimento como OSCIP.

Quando atribuídas como Organização Social, a natureza jurídica não se altera, como no caso de Inhotim que segue uma associação de direito privado sem fins lucrativos, ganhando mais margens de relações com o poder público nas finalidades facultadas às OSCIP's, entre elas a “promoção da assistência social ou da cultura; defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico; promoção gratuita da educação ou da saúde; defesa, preservação e conservação do meio ambiente e promoção do desenvolvimento sustentável ou do voluntariado” (GRADIM, 2017, p. 218).

Bernardo Paz ocupava a presidência do Conselho de Administração até 28 de novembro de 2017, quando renunciou em setembro do mesmo ano ao cargo depois de condenado a nove anos e três meses de prisão na primeira instância, por crime de lavagem de dinheiro em movimentações financeiras. No seu lugar, Ricardo Gazel assumiu a presidência do Conselho Administrativo¹¹⁸, que junto com o Conselho Consultivo¹¹⁹ formam a estrutura da governança do Instituto.

A renúncia da presidência recebeu matéria no caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo¹²⁰, noticiando também que “as obras de arte são de propriedade de Paz, cedidas ao instituto a título de comodato. Vale frisar que comodato não é doação, é um empréstimo, uma concessão gratuita com tempo de devolução acordado previamente. Já outra fonte¹²¹ diz que “em 2015, Paz

¹¹⁸ Presidente: Ricardo Gazel, Vice-presidente: Cláudio de Moura Castro, Deborah Shamash, José Carlos Carvalho, Marcelo Teixeira, Roberto Brant.

¹¹⁹ As informações sobre a governança institucional podem ser acessadas aqui: https://www.inhotim.org.br/wp-content/uploads/2021/06/Estrutural_Organizacional_Inhotim_06_2021.pdf. Acesso em 20 de maio de 2021.

¹²⁰ NOGUEIRA, Amanda; DURVAL, Nathalia. Após condenação, Bernardo Paz renuncia à presidência de Inhotim. Folha de São Paulo, 2017. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1938902-bernardo-paz-deixa-presidencia-do-conselho-do-instituto-inhotim.shtml>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

¹²¹ Novos crimes de Bernardo Paz, fundador do Inhotim, são descobertos, publicado em 9 de julho de 2018 a partir da The Intercept Brasil. Disponível em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/novos-crimes-de-bernardo-paz-fundador-do-inhotim-sao-descobertos/>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

fez a doação das terras e edificações onde o Inhotim está localizado para a OSCIP, importante passo para garantir sua perenidade.”

Em 2018, a Revista Exame publicou matéria¹²² afirmando novamente a informação de que Paz havia doado as terras e edificações para a OSCIP em 2015, com vistas a garantir a perenidade da Instituição (SALOMÃO, 2018). Na publicação de outro meio de comunicação de Belo Horizonte, que se posiciona como site de notícias alternativo, o Jornal O Beltrano¹²³, o sociólogo Leandro Lança cita uma declaração de Antonio Grassi dizendo que “foi fundamental a doação por Bernardo Paz de todas as obras de sua coleção e das terras para o Instituto Inhotim” (LANÇA, s/d).

É relevante entender como Inhotim tem sido administrado em razão de sua importância no sistema da arte nacional e internacional, uma vez que tem servido como uma referência a outros organismos similares se estruturarem, como apontado no subcapítulo anterior. Inhotim tem revelado um caminho para pensar como coleções privadas institucionalizadas recebem atenção na burocracia das leis que as regem e quais repercussões podem ter quando incorrem em desvios éticos e falta de clareza nas suas atitudes.

Em 2012, Inhotim contratou a empresa Ernst & Young para prestar auditoria externa anual e passou a dispor em seu site¹²⁴ os demonstrativos contábeis. Nos relatórios institucionais de 2012 a 2019, a empresa Ernst & Young detalha as doações recebidas, principalmente as dos Amigos de Inhotim, programa de relacionamento com a sociedade que gera benefícios a doares, mas não menciona nenhum tipo de doação de Bernardo Paz. A dúvida sobre a doação de Paz aumenta pelo fato de ter sido oferecida uma lista de obras de seu acervo como pagamento de uma dívida de aproximadamente R\$500 milhões com o fisco do Estado de Minas Gerais.

Segundo Onofre Batista, advogado-geral do Estado, entre as obras constavam algumas expostas em Inhotim, como o painel de 184 peças

¹²² SALOMÃO, Karin. Fortuna do criador de Inhotim vem de trabalho infantil. Revista Exame, seção Negócios. Publicado em 11 de junho de 2018 e alterado em 12 de junho de 2018. Disponível em: <https://exame.com/negocios/fortuna-do-criador-de-inhotim-foi-construida-com-trabalho-infantil/>. Acesso em 25 de novembro de 2020.

¹²³ LANÇA, Leandro. O sucesso e as ambiguidades. O Beltrano. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/o-sucesso-e-as-ambiguidades-do-inhotim/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

¹²⁴ Na aba Institucional se tem acesso ao item Governança, que mostra abaixo o link para o Relatório Institucional de 2012 a 2019.

simulando azulejos portugueses, “Celacanto Provoca Maremoto”, e uma escultura em alusão a um prédio que desabou no Rio de Janeiro, “Linda do Rosário”, ambas as obras de Adriana Varejão. Além delas, “Glove Trotter” e “Inmensa”, de Cildo Meireles, “Gigante Dobrada”, de Amilcar de Castro, constam na lista que ao todo chega a US \$190 milhões, segundo estimativa do próprio Instituto. Vale ressaltar que as obras foram oferecidas em pagamento exatos cinco dias após sua condenação, 22 de novembro¹²⁵ de 2017.

Na Revista Valor Econômico¹²⁶, a matéria dizia que Fernando Pimentel, governador do PT na época, manifestou aceite da proposta e, segundo Batista, pediu para manter as obras a fim de não prejudicar Inhotim na transação, alegando se tratar de uma importante instituição que movimenta expressivos recursos, ultrapassando Ouro Preto como destino turístico (MOURA E SOUZA, 2017).

A possibilidade de pagamento de dívidas com obras de arte foi aprovada na Assembleia Legislativa de MG pela Lei 22.549, que institui o Plano de Regularização de Créditos Tributários, o Regularize, concedendo descontos para empresas e pessoas físicas que desejarem saldar suas dívidas. A Lei em seu artigo 42, diz que “mediante dação em pagamento ao Estado de obras de arte e objetos históricos, de autenticidade certificada, desde que inerentes às finalidades de órgão ou entidade do Estado ou com elas compatíveis”¹²⁷.

Na mesma matéria da Valor Econômico, a promotoria do Ministério Público pediu detalhes do processo ao governo e esclareceu que a finalidade da Lei é arrecadar recursos, sendo fundamental avaliar com precisão as obras e o interesse do Estado por elas. Para tanto, Batista disse que “ele (Bernardo Paz) ofereceu obras de arte e agora temos de iniciar nosso trabalho de

¹²⁵ MOURA E SOUZA, Marcos. *Empresário oferece obras de Inhotim para pagar dívida com o governo de MG*. Valor Econômico, Belo Horizonte, 22 de novembro de 2017. Disponível em: <http://www.valor.com.br/brasil/5201377/empresario-oferece-obras-de-inhotim-para-pagar-divida-com-governo-de-mg?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=Compartilhar>. Acesso em 22 de novembro de 2017.

¹²⁶ Disponível em: <http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2017/l22549_2017.htm>. Acesso em 22 de dezembro de 2017.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2017/l22549_2017.html>. Acesso em 25 de dezembro de 2017.

avaliação". Para isso, uma das ideias do governo foi contratar, às expensas de Paz, uma instituição internacional, no caso a Tate Gallery de Londres.

Em 2019, o Ministério Público de Minas Gerais se posicionou contra o acordo na posição da promotora Elizabeth Villela, enfatizando a falta de informações concretas sobre a situação financeira do Grupo Itaminas. Em outubro de 2020¹²⁸, o caso teve fim na recusa da negociação com a decisão da juíza Bárbara Heliadora Quaresma Bomfim. Para mostrar que a confusão entre os patrimônios do empresário, da sua empresa e do Instituto não foi resolvida, a nota sobre a decisão saiu de Inhotim, e não de Bernardo Paz ou do Grupo Itaminas, o ente jurídico devedor. Nela dizia que:

"Em relação à decisão contrária ao acordo proposto pelo Grupo Itaminas para abater a dívida tributária com o estado de Minas Gerais, o Instituto Inhotim continua acompanhando o processo com interesse, e acredita que o acordo é uma via que colabora para a sua perenidade como instituição relevante para a educação, turismo e cultura do estado".
(RAGAZZI, 2020)

Na Décima Segunda Alteração do Estatuto Social do Instituto Inhotim consta que a instituição não pode se desfazer, sob nenhuma hipótese, de suas obras de arte¹²⁹. O conteúdo do documento reforça mais ainda a dúvida sobre quais e quantas obras o Estatuto está se referindo, e fica ainda mais complexo entender quando recentemente outra dívida, agora com a União, foi acordada entre a Procuradoria Geral da Fazenda Nacional e o Grupo Itaminas, representado por Bernardo Paz.

O passivo tributário acumulado em R\$1,6 bilhão da empresa de mineração fez a União pedir todos os bens de Paz, incluindo o Instituto Inhotim, mas como foi fechado um acordo de R\$1,2 bilhão para pagamento em 120 meses, o Instituto foi salvo de ser penhorado¹³⁰. A falta de informações claras

¹²⁸ RAGAZZI, Lucas. Justiça recusa acordo entre governo de MG e fundador do Inhotim para negociação de dívida tributária com obras. *Jornal O Globo*, versão online, 8 de outubro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/10/08/justica-recusa-acordo-entre-governo-de-mg-e-fundador-do-inhotim-para-negociacao-de-divida-tributaria-com-obras.ghtml>. Acesso em 5 de maio de 2021.

¹²⁹ O texto compõe o § 2º do Artigo 5º, Capítulo III - Patrimônio e da Receita, e está assinado por Ricardo Costa Gazel, presidente do Conselho Administrativo, em maio de 2018. Disponível em: <https://inhotim.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Pacto-empresarial-pela-integridade-e-contra-a-corrupcao-estatuto-social.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2020.

¹³⁰ LOGRADO, Luciana; FIÚZA, Patrícia; GABRIEL, Sávio. Grupo fundador de Inhotim assina acordo com a União e livra museu de penhora bilionária. *Jornal O Globo*, versão online. 28 de abril de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas->

sobre os bens de Inhotim e as ameaças de encerramento de suas atividades pelas dívidas do Grupo Itaminas, empresa de Bernardo Paz que não deveria estar vinculada ao Instituto, deixa evidente a falta de clareza nas informações prestadas e expõe que a maior dificuldade de Inhotim no presente é a pouca garantia de seu futuro.

As falhas no modelo institucional de Brumadinho serviram de parâmetro para o Instituto Figueiredo Ferraz ser constituído, motivo pelo qual parte das entrevistas lá realizadas foi no sentido de esclarecer sobre a estrutura de funcionamento da instituição de Ribeirão Preto. No site, não há conselhos para suporte da instituição, tampouco foi mencionado pelo diretor administrativo Alcebíades Junqueira, que respondeu ao ser perguntado sobre a constituição do Instituto que:

“Na realidade, entrei seis meses antes de inaugurar o Instituto. Quando entrei, já existia uma museóloga, que trabalhava com o João, a Cecília Machado, e uma secretária. E a Cecília já vinha dando esse andamento. Eu entrei para inaugurar e tocar. Então a formação inicial toda ficou com ela.”

O tema foi retomado em outras perguntas para se saber como funcionavam as prestações de contas e implicações em termos jurídicos, burocráticos da instituição em relação aos entes públicos, como a exemplo do Ministério Público. Rejane Cintrão, a coordenadora da Instituição, declarou que os projetos e as prestações de contas são feitos, salientando que se tratava de tema bastante sério. E Alcebíades complementa:

“Na verdade, a iniciativa do João Figueiredo consistiu na compra do terreno e construção do prédio. Então, é como se aqui fosse um edifício privado que abriga uma coleção privada. Nesse sentido, você não deve satisfação a ninguém. É um edifício que foi construído e que serve para expor uma coleção privada.”

Na continuidade da entrevista, foi perguntado sobre o orçamento do IFF, Junqueira respondeu que “durante mais ou menos uns dois anos e meio, talvez três, foi conduzido na integralidade com os recursos de João Figueiredo, sem nenhum incentivo.” Nos últimos anos, o IFF tem buscado parcerias em projetos com base em leis de incentivo que passaram a ser elaborados por Vivian

Kawasima, responsável pelo administrativo financeiro do Instituto. O próprio colecionador avançou na resposta na sua entrevista, esclarecendo que:

“Orçamento não existe . Todas as obras são da minha coleção particular. O Instituto é uma coisa e a coleção é outra. Cada exposição que nós fazemos com obras do acervo, faço um documento cedendo as obras para o Instituto. Depois, recebo elas de volta. Então são duas entidades totalmente diferentes. O que tenho de obra de arte, compro com meu dinheiro. O prédio também, fiz tudo sozinho e não tive apoio de ninguém. Tenho projetos da Lei Rouanet, do Ministério da Cultura, e no PROAC, que é da Secretaria de Cultura do Estado. Através destes dois instrumentos consigo alguns patrocínios e tem o Itaú Cultural que me ajuda a manter o Educativo. Tem o grupo de usinas de açúcar, que é de onde eu vim, da minha origem, de amigos da época quando trabalhava na área. Tem um grupo francês de usineiros de açúcar que têm várias usinas no Brasil, me ajudam com o PROAC. Este é para as exposições temporárias, frete, seguro, montagem, serviços desta ordem. Já a montagem da coleção, que é a exposição anual, faço também por minha conta.

João Figueiredo usou como estratégia desvincular a sua coleção da associação que está por trás da constituição do Instituto, preservando o acervo dentro de seu patrimônio ao defender que:

A coleção é particular. Eu que compro, então o recibo vem para o meu nome, já que sou eu que pago cada obra de arte. O Instituto não tem recursos para comprar obras de arte. Até por uma questão fiscal, lanço no meu Imposto de Renda as compras que faço, pois sai da minha fonte de renda.

A Usina de Arte segue o mesmo modelo de associação. Nos primeiros meses de 2016 foi instituída a personalidade jurídica Associação Sociocultural e Ambiental Jacuípe, entidade sem fins lucrativos, que tem sua Classificação Nacional de Atividades Econômicas, CNAE, atividades de associações de defesa de direitos sociais. A entidade traz nos seus objetivos os pressupostos da Usina de Arte, que é sustentada por esta Associação e tem na sua formação Ricardo Pessoa de Queiroz, Bruna Pessoa de Queiroz (atual presidenta), José Rufino, Bárbara Maranhão e dois filhos de Ricardo, Amadeu e Ricardo Neto. A ideia é ampliar o quadro integrando pessoas da comunidade que atuam em negócios surgidos em função da Usina, tema que envolve a política de funcionamento da instituição e será tratado a seguir.

O site esclarece que o Parque Artístico-Botânico da Usina de Arte, razão social da Associação, dispõe de documento que regula as compras da entidade para o qual devem estar centralizadas na Diretoria Financeira, que é subordinada à Diretoria Executiva e ao Conselho Consultivo. O documento traz também toda a normativa não só de compras, mas de contratação de pessoal para os eventos realizados pela Usina. As obras são adquiridas, prontas comissionadas para execução *in situ*, e pagas com os recursos do casal proprietário. Assim, no caso de uma eventual dissolução da Associação Jacuípe, o patrimônio permanece na família Pessoa de Queiroz.

Assim como as demais instituições, mantém-se a dúvida de como solucionar a perspectiva no longo prazo em decorrência das poucas garantias de perenidade das instituições abrigadas sob o instrumento jurídico das associações. Neste sentido, indiscutivelmente o modelo de fundação oferece à sociedade segurança no desenvolvimento de ações em razão da longevidade poder ser entendida como um atributo de solidez institucional no longo prazo.

As três instituições do modelo associativo, por mais estruturadas que estejam, não possuem segurança de continuidade de futuro pelas ameaças constantes à integridade das mesmas. Problemas como dívidas, divórcios e, na pior hipótese, falecimentos são alguns entraves e riscos pelos quais podem passar as associações, gerando possíveis disputas judiciais e ferindo as suas credibilidades.

Ainda assim, são as duas tipologias jurídicas possíveis para que ocorram os processos de institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil. Por meio delas são conduzidas suas políticas de atuação, reverberando nas escalas do sistema da arte ao ativarem novas compreensões sobre o campo artístico em suas realidades locais. As contribuições das quatro instituições no contexto artístico, social, político, econômico e pedagógico avançam na discussão nos dois últimos subcapítulos da tese. Para tanto, elas estão divididas em dois perfis que as colocam afinadas em um modelo de estrutura mais consagrada e outro em uma proposta de ocupação territorial ampla.

5.4 ESTRATÉGIAS CONSAGRADAS: FVCB e IFF

A intenção de colocar a Fundação Vera Chaves Barcellos e o Instituto Figueiredo Ferraz no mesmo plano analítico parte dos princípios estruturais semelhantes das duas instituições. Estão sediadas em edificações que funcionam com características mais próximas da concepção de um museu tradicional, com suas salas expositivas, acervos, programa educativo, entre outras similaridades. Isto porque as dinâmicas de funcionamento da FVCB e do IFF oferecem uma oportunidade para pensar como suas concepções, formas de atuação e contribuições impactam nas diferentes escalas do sistema da arte no presente, alicerçando suas bases para darem condições aos seus futuros com bases, em menor ou maior grau, que validam a discussão pela ótica das instituições museais.

Para avançar no tema, antes é preciso entender os pressupostos que orientam as instituições museológicas, para o que vale trazer a contribuição de Cristina Bruno quando se posicionou:

“Reafirmando que a preservação é a função básica de um museu e que a partir dela estão subordinadas todas as outras, tais como **coleta e estudo** dos objetos e/ou espécimes da natureza; **salvaguarda** das coleções e/ou referência patrimoniais (conservação e documentação) e **comunicação** (exposição, educação e ação sociocultural), saliento que o desempenho articulado de todas estas facetas preservacionistas deve estar vinculado ao exercício museológico”.

(BRUNO. 1997, pg. 25)

O tripé que sustenta conceitualmente a dimensão museológica impõe que a base teórico-metodológica para o pleno funcionamento institucional incorpore a pesquisa, a preservação e a comunicação. Para que sejam postos em prática, os três pilares partem de uma coleção que tenha vínculos de pertencimento à instituição. Uma instituição sem coleção perde o sentido preservacionista.

Assim, a primeira questão é demarcar a centralidade da coleção sem a qual não há razão de existência de uma instituição de caráter museológico, visto que sua importância tem peso na determinação da política de atuação institucional. Na FVCB, a coleção ainda pertence à Pessoa Física Vera Chaves Barcellos, mas o tratamento dado no presente tem sido conduzido de forma a garantir sua continuidade como patrimônio da Fundação. Hess esclareceu o

tema ao dizer que “a coleção de obras da Vera tem a Fundação como a legatária”.

A forma como a Fundação trabalha sua coleção na perspectiva da pesquisa pode ser percebido em alguns enfoques, especialmente por pesquisadoras e pesquisadores. Quem desejar estudar as obras colecionadas por Vera Chaves terá acesso à reserva em Viamão onde estão acondicionadas. Além do acervo em si, a Fundação conta também com a catalogação da coleção disponível para consulta no Centro de Documentação e Pesquisa, CDP.

O CDP dispõe de infraestrutura para receber todo tipo de pessoa interessada, bastando marcar hora para atendimento onde irá encontrar um acervo bibliográfico sobre arte contemporânea, contendo aproximadamente 8 mil itens entre:

“cartazes, catálogos, convites, folhetos, fotografias, livros, periódicos, recortes de jornais e outros materiais relacionados à arte contemporânea. Os documentos presentes no CDP resultam de cinco matrizes diferentes: o arquivo artístico-documental da artista Vera Chaves Barcellos; materiais referentes ao grupo Nervo Óptico; ao Espaço NO e à galeria Obra Aberta; e materiais recebidos diariamente através de intercâmbios com outras instituições culturais e com artistas.”¹³¹

Para facilitar e ampliar o acesso, o CDP está localizado em um andar de um prédio no Centro Histórico de Porto Alegre sob responsabilidade de Yuri Flores Machado, que divide funções no Programa Educativo. No mesmo andar, funciona a Direção Administrativa, a Coordenação de Projetos e Produção, sob os cuidados de Thaís Franco, e a Comunicação, que tem Camila Pereira à frente.

O fato de haver estruturas que disponibilizam acesso ao conteúdo da coleção serve de indicador do posicionamento claro e transparente da Fundação, que efetivamente confirma o objetivo institucional de consolidar-se como referência na pesquisa em arte contemporânea. Neste quesito, o IFF não permite ingresso ao acervo em razão de que as obras são da coleção particular de Figueiredo Ferraz, concedidas para as mostras mediante contrato de comodato com o Instituto. Pela mesma razão, não é equivocado dizer que a

¹³¹ Conforme consta no site da FVCB, disponível em: http://fvcb.com.br/?page_id=14. Acesso em 20 de agosto de 2018.

coleção de Figueiredo Ferraz sequer foi institucionalizada, pois a estratégia de funcionamento recebeu organização de tal forma que, embora o prédio que sedia a associação mantenedora e a coleção de arte sejam de Ferraz, o Instituto como ente jurídico em si não possui patrimônio algum. O Instituto é apenas uma edificação que sedia a associação e recebe anualmente parte da coleção para cumprimento de agenda expositiva por tempo determinado, que em média não ultrapassa o tempo da exposição anual, de março a dezembro.

A questão se estende a pessoas interessadas na elaboração de pesquisas com base na coleção do IFF, o que não é facultado pela razão descrita acima. A coleção é da Pessoa Física de João Carlos Figueiredo Ferraz e por tal motivo não há informações disponíveis no Instituto. Embora a coleção esteja catalogada, o acesso ao documento não é permitido¹³². Sobre a ideia de preservação sob o aspecto da conservação, manutenção e acondicionamento, o próprio colecionador se responsabiliza pela contratação de profissionais de restauração quando necessário, não sendo uma atribuição do IFF.

Pode-se dizer que os instrumentos que o IFF dispõe para quem deseja pesquisar são: as exposições na sede, o site do Instituto e a Biblioteca José Carlos de Figueiredo Ferraz, contendo um acervo sobre arte em um ambiente específico para consulta. Destaca-se um nicho formado por catálogos de exposições em galerias frequentadas por Ferraz desde o início de suas aquisições, o que acabou sendo incorporado como uma tipologia de coleta dentro do seu procedimento colecionista. Além das que foram coletadas por ele, outra parte foi doada por galeristas justamente por saberem de seu interesse neste material. Neste quesito, vale um adendo por uma consideração de Ferraz, quando disse perceber pelos catálogos que 90% dos artistas que estavam expondo naquele período nos catálogos que ele guarda, sumiram.

Necessário apontar que a impossibilidade de utilização da coleção como fonte de pesquisa fragiliza a atuação do Instituto no contexto do sistema da arte, uma vez que poderia ampliar sua abrangência ao incentivar a elaboração de reflexões sobre perspectiva da história da arte que o colecionador decidiu constituir.

¹³² Solicitei a lista das obras do acervo para João Figueiredo Ferraz e Carlos Alexandre, o profissional que trabalha na catalogação da coleção e o acesso não foi permitido.

Ainda sobre as coleções das duas instituições, a da FVCB se diferencia das demais plataformas correlatas pelo fato de Vera Chaves Barcellos ser uma artista de trajetória consagrada, que constituiu um curriculum com participações em bienais, mostras individuais e coletivas em diversos países. Ao longo de sua carreira, elaborou um acervo com base em um procedimento bastante comum a artistas: as trocas. Ao ser perguntada sobre a formação da coleção, Vera Chaves contou sua primeira experiência de permuta de obras, dizendo que:

“Entre os artistas da minha geração havia muitas trocas de trabalhos, porque o mercado não era tão forte e a gente tinha aquele nosso mundo mais fechado. Um exemplo foi quando vi aqui numa exposição aqui no RS, em um salão talvez de 1964, uma gravura de Anna Bella Geiger que não conhecia. Gostei, escrevi para ela e mandei uma litografia minha propondo troca. Ela me mandou uma gravura. Então, ali que comecei assim, vamos dizer, o intercâmbio. Depois fui visitá-la no Rio e ficou aquela uma relação de amizade. Assim tenho trabalhos de diversos artistas no sistema de trocas, então começa aí a questão da coleção. Guardei muito bem esses trabalhos, como a gravura da Anna Bella está impecável tal qual estava na época.

Além disso, a artista e colecionadora passou a adquirir trabalhos que foram agrupados junto às suas obras e de seu companheiro, o artista chileno Patrício Farias, perfazendo parte das aproximadamente 2.190 obras, sendo 892 obras de Vera Chaves e 1298 de artistas que produziram majoritariamente dos anos 1960 para cá, conforme consta no site da Fundação. A coleção tem vários núcleos dentro do que se pode dividir entre artistas locais, do RS, nacionais, internacionais, assim como os acervos de Vera Chaves e Patrício Farias, e está sob os cuidados de Fernanda Soares da Rosa, Fernanda Porto Campos e Marília Frozza.

Entre os locais¹³³, figuram nomes como Carla Borba, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Elaine Tedesco, Flávio Pons, Frantz, Gisela Waetge, Hélio Fervenza, Heloisa Schneiders da Silva, Jorge Menna Barreto, Karin Lambrecht, Lenir de Miranda, Lia Menna Barreto, Lucia Koch, Luis Carlos Felizardo, Mara

¹³³ Local aqui significa dizer que constituíram suas carreiras no Rio Grande do Sul, alguns alcançaram mais projeção nacional que outros, como é o caso de Jorge Menna Barreto, Karin Lambrecht, Lucia Koch, Walmor Corrêa que nasceu em Florianópolis e começou carreira no RS, entre outros.

Álvares, Maria Lucia Cattani, Mariane Rotter, Mauro Fuke, Milton Kurtz, Telmo Lanes, Walmor Corrêa, entre muitos outros.

Nacionais¹³⁴ podem ser citados Adriana Varejão, Alfonso Albano, Ana Miguel, Anna Bella Geiger, Cao Guimarães, Carlos Zílio, Carmela Gross, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, José Rufino, Julio Plaza, Lenora de Barros, Lygia Clark, Mariana Manhães, Mira Schendel, Nazareno, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Vivacqua, Rafael França, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Rodrigo Braga, Vik Muniz, Waltercio Caldas, entre outros.

E de artistas internacionais, alguns nomes como Antoni Muntadas, Barry Flanagan, Begoña Egurbide, Christo, Carmen Calvo, Hannah Colins, Joan Fontcuberta, Leon Ferrari, Rintaro Iwata, Sol LeWitt, Robert Wilson, entre vários outros.

Por ser uma Fundação, o acervo tem sido ampliado por meio de editais, a exemplo das vezes que foi beneficiada com o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, da Fundação Nacional de Artes, órgão vinculado ao extinto Ministério da Cultura. Nas oportunidades, a FVCB adquiriu obras de Ana Miguel, Anna Bella Geiger, Brigida Baltar, Daniel Acosta, Elaine Tedesco, Eliane Prolik, Elida Tessler, Luciano Zanette, Mara Alvares, Maria Lucia Cattani, Marcos Fioravante, Milton Marques, Pedro Escosteguy, e Romy Pocztaruk, entre outras e outros artistas.

A representatividade territorial da coleção pode ser pensada a partir de duas características: a primeira diz respeito à essência colecionista presente na personalidade de Vera Chaves desde a infância, manifestando-se no hábito de coletar, arquivar e conservar tudo o que tomou significado e passou a ser incorporado como memórias de vida. A questão remonta ao que foi discutido no capítulo dois, sobre a noção colecionista que se manifestou na seleção e arquivamento de imagens de origens diversas como elemento recorrente na sua produção poética, recaindo no processo de trabalho artístico. A prática da colecionadora acabou moldando uma das estratégias que define e determina a concepção da artista.

¹³⁴ Novamente, a ideia de nacional diz respeito a uma circulação e reconhecimento mais abrangentes, podendo o artista nem ter nascido no Brasil, como o espanhol Julio Plaza que passou maior parte de sua vida no país. Regina Silveira é gaúcha, mas fez carreira em São Paulo, sendo reconhecida nacional e internacionalmente.

Em entrevista a Lilian Maus, Vera Chaves responde sobre a questão processual em sua poética visual, destacando que “isso é bem anos 1970, quando o processo era muito importante. E para mim ainda é. Isso é marcante no meu trabalho, tanto que eu gosto muito de séries, e não de um objeto único”(MAUS, 2014, p. 1 23). A discussão da relação indissociável entre a colecionadora e a artista avançou na mostra “Destino dos Objetos”, com curadoria de Eduardo Veras, que ficou em cartaz de 13 de agosto a 19 de dezembro de 2015.

A exposição marcava os 10 anos de funcionamento da Fundação, o que motivou Veras a explorar “de que modo a noção de colecionismo se embaralha com a própria arte, em especial naquilo que se refere aos diversos e plurais processos de instauração das obras” (2015, p. 11). Inspirado pela reflexão de Walter Benjamin em seu texto “Desempacotando minha biblioteca”, Veras menciona que “o colecionador surge como aquele que tem o poder de renovar o mundo velho. O colecionador escreve uma ‘enciclopédia mágica’, cuja quintessência seria o próprio ‘destino dos objetos’” (Op. Cit., 13 apud BENJAMIN, 2012). O sentido que Veras escolheu na curadoria ficou mais evidenciado nos trabalhos de outros artistas que também discutem noções colecionistas ao propor processos de ordenamento e catalogação de uma acumulação de imagens e objetos.

O catálogo da mostra apresenta uma entrevista que Vera e Patrício concederam a Veras, de onde se busca a segunda característica marcante da coleção, que diz respeito ao critério de eleição das obras pelo valor estético, embora Vera tenha questionado se estética é uma palavra que poderia ser usada (Op. Cit., 33). Durante sua fala no Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea, ela mencionou que os critérios fazem parte de um conjunto de qualidades dentro do que se convencionou atribuir como arte contemporânea. Nas entrevistas para a tese e a Veras, Chaves Barcellos apontou a aquisição de um “Bicho” de Lygia Clark, em 1990, como uma obra que a fez pensar que a partir daquele momento estava constituindo uma coleção.

Nos últimos tempos, ela tem acrescentado uma inovação ao seu procedimento colecionista incorporando acervos de artistas na coleção. O primeiro foi o de Sílvio Nunes Pinto, um trabalhador rural que desenvolveu

habilidades manuais ligadas à marcenaria, deixando um acervo considerável de objetos com excepcional vigor estético e inventividade para quem não teve acesso à educação formal e pouco conviveu com linguagens artísticas de forma ampla e diversificada. Falecido em 2005, seu conjunto de obras com mais de 300 peças foi adquirido na íntegra por Vera Chaves e mostrado ao público na exposição “Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho”, com curadoria dela e de Marcela Tokiwa, entre 27 de agosto de 16 de dezembro de 2016. Autodidata, Pinto produziu dos anos 1960 até sua morte, chegando ele mesmo a confeccionar as ferramentas que o auxiliavam a dar forma à sua criatividade, elaborando trabalhos que se relacionam ao *object trouvé*, surrealismo, design e peças utilitárias usando materiais como madeira e ferro.

O outro acervo foi do artista Claudio Goulart, gaúcho radicado em Amsterdam que ganhou mostra intitulada “Quando o horizonte é vasto”, com curadoria de Fernanda Soares da Rosa de 6 de março a 20 de julho de 2019. A mostra individual resultou de uma doação realizada pela Fundação Art Zone, instituição criada ainda em vida por Goulart, contando com 60 obras que transitaram entre a fotografia, videoarte, instalações, livros de artista, arte postal, colagens, registros fotográficos de intervenções urbanas, entre outras mídias. Os dois acervos abrem um diferencial na coleção da Fundação por terem o maior número de obras do mesmo artista, além das obras de Vera Chaves e Patrício Farias.

A forma como João Figueiredo Ferraz coleciona expõe um elemento que vale fazer um contraponto ao procedimento de Vera Chaves. Para ela, o tema da seleção, arquivamento, ordenamento de imagens e objetos como metodologia processual se mostra recorrente nas suas obras e na escolha de trabalhos de alguns artistas, mas não se reverte como estratégia de acompanhamento de carreira de artistas. A coleção é formada por muitos artistas, sendo a maioria com poucas obras de cada um. Por outro lado, João Figueiredo busca compor sua coleção com um conjunto de obras de cada artista, sobretudo aqueles que iniciaram suas carreiras quando ele passou a adquirir obras.

João Figueiredo Ferraz é um colecionador ligado ao universo das galerias por entender e defender o papel dos agentes do sistema da arte, e foi neste ambiente que iniciou sua coleção adquirindo obras de artistas que

estavam no mercado no início dos anos 1980, essencialmente nacionais que já haviam trilhado ou estavam iniciando uma carreira. São poucos artistas internacionais, a maioria latino-americano, o que ele considera não ultrapassar 10 a 15% do total da coleção.

Ferraz tem acompanhado a carreira de artistas como os da Casa Sete, grupo formado por Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Nuno Ramos, que se reunia no ateliê de uma pequena vila no Bairro Pinheiros. Além deles, Ana Maria Tavares, Daniel Senise, Dora Longo Bahia, Elisa Bracher, Hildebrando de Castro, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Zerbini são alguns dos muitos artistas que compõem um expressivo conjunto de obras de arte contemporânea.

Fora os jovens iniciantes daquele período, Ferraz adquiriu obras de artistas a partir de uma perspectiva definida, conforme ele disse na entrevista: “eu comecei em 1984 e pensei: eu vou daqui para frente. Então eu tinha critérios, só comprar coisas de artistas que estavam expondo, falecidos eu não me interessava.” Entraram obras de artistas como Amélia Toledo, Amilcar de Castro, Iberê Camargo, Iole de Freitas, Mira Schendel, Tuneu, Waltercio Caldas, entre muitos outros.

Assim como Chaves Barcellos, para João Figueiredo a escolha tem a ver com a qualidade da obra. Vera e Patrício disseram na entrevista concedida a Eduardo Veras que “(...) não colecionamos nomes. Colecionamos trabalhos que nos interessam” (op. Cit.; p. 28), já Ferraz escreveu no livro de sua coleção que:

“tenho comigo que uma coleção de arte contemporânea deve contemplar toda diversidade dessa produção para poder retratar esse momento em todas as suas manifestações. Sabemos que nem todo artista, ou nem toda obra, se sustenta ao longo do tempo, mas mesmo assim, muitos deles são pontuais para compreensão de sua época.” (FERRAZ. 2014, p. 33).

Em relação às exposições como elemento de comunicação dos eixos conceituais museológicos, as duas instituições operam com programação em modelos distintos. Enquanto a FVCB oferece em média três exposições por ano, o IFF tem uma mostra anual da coleção privada de Ferraz, geralmente de

março a dezembro, e outras menores com tempo que varia entre dois, três ou quatro meses, que agregam coleções e mostras de outras instituições. Isto se deve ao fato de o espaço físico das instituições serem diferentes. Enquanto a Fundação de Viamão tem uma única sala expositiva, o Instituto de Ribeirão Preto tem uma arquitetura com espaços para mostras simultâneas.

Em relação ao tema arquitetônico, a Sala dos Pomares da FVCB pode ser apontada como um ponto mais frágil da Fundação. Com 400m², bem equipada com sistema de iluminação, aberturas para entrada de luz natural, divide-se em uma sala pequena para mostras de vídeos e um espaço para catálogos e livros. O ambiente com maior espaço expositivo oferece poucas possibilidades para uma expografia de atmosfera mais intimista, pois não é amplo o suficiente para criação de nichos que poderiam privilegiar determinadas propostas curatoriais.

A grande vantagem da Sala dos Pomares está na integração entre o piso inferior a um mezanino com uma generosa abertura, oferecendo um campo de visão geral da sala que facilita um diálogo do conjunto de obras expostas. No entanto, o acesso ao segundo piso oferece restrição a pessoas com problemas de mobilidade pela falta de um elevador, o que minimiza um posicionamento mais democrático da Fundação.

A sede do IFF foi concebida com amplas aberturas que permitem a incidência de luz natural, o pé-direito alto favorece a expografia para as obras de grande dimensão, uma predileção marcante que Ferraz desenvolveu nas quatro últimas décadas que perfazem sua prática colecionista. A área expositiva ocupa 1,8 mil m² de uma edificação¹³⁵ que tem no total 2,5 mil m², composta também por um miniauditório com 60 lugares para cursos e palestras, o que ajuda na elaboração de uma agenda de eventos que dinamiza a visitação das mostras. Para resolver a falta de um espaço de mesma configuração em sua sede, a FVCB tem promovido encontros, palestras e seminários em outras instituições, convertendo-se em uma maneira de estreitar relações com outras plataformas ao ampliar a política de parcerias institucionais.

¹³⁵ João Figueiredo escolheu a parte frontal do IFF para seu gabinete de trabalho. Entendi a decisão como uma forma simbólica de recepção ao público que entra no Instituto para ver a coleção. Até a pandemia, Ferraz passava as tardes em seu gabinete discretamente protegido por uma cortina entreaberta que deixava apenas sua silhueta discretamente aparente.

O regime de curadoria das duas instituições é bastante distinto. A Fundação conta com Vera Chaves como curadora em algumas das mostras, eventualmente assinando como organizadora e responsável pela expografia, por vezes dividindo com outros nomes. Poucas pessoas sem ligação direta com a FVCB estiveram à frente das mostras, a exemplo da recente exposição de “Muntadas/Silveira”, com curadoria do espanhol Pablo Santa Olalla. Nos últimos três anos aproximadamente, está tendo uma abertura para jovens curadoras e curadores proporem suas percepções sobre o acervo, como aconteceu com a mostra de Goulart, mencionada anteriormente, “Humanas Interloquções”, curada por Thaís Franco, e “Aã”, pelo duo de artistas Laura Cattani e Munir Klamt.

Já o Instituto Figueiredo Ferraz tem seguido a posição política que Ferraz tomou quando presidiu o Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional – Contemporâneo, SARP, na segunda metade de 1980. Ferraz convidou Rodrigo Naves, Ronaldo Brito e Alberto Tassinari para compor o júri durante o exercício de sua presidência, o que acabou cumprindo com duas finalidades: dar de fato uma relevância nacional ao certame e acompanhar o julgamento que eles faziam das obras, convertendo-se em uma escola, um aprendizado, como ele disse na entrevista.

No IFF, geralmente estão a frente curadores com reconhecimento no sistema nacional, como a mostra de inauguração de curadoria assinada por Agnaldo Farias, outras que contaram com Cauê Braga, Daniela Bousso, Paulo Venâncio Filho, Rejane Cintrão, Maria Alice Millet, Mirtes Marins de Oliveira, entre muitos outros nomes. Em algumas experiências, a equipe do próprio Instituto assume a curadoria da mostra principal, como aconteceu com a mostra #iff2018.

Fora de suas sedes, a FVCB levou exposições como “Imagens em Migração – uma exposição de Vera Chaves Barcellos, retrospectiva da artista com curadoria de Glória Ferreira, realizada no MASP, entre 13 de agosto e 25 de outubro de 2009. Outro exemplo foi “Nervo Ótico: 40 anos” ao CCSP, entre 19 de novembro de 2016 a 12 de março de 2017, para depois cumprir agenda em Viamão. As obras da Fundação circulam em exposições nacionais e internacionais, como ocorreu com as fotografias “Epidermic Scapes”, de 1977, que participaram “Radical Women”, mostra que cumpriu itinerância no

Hammer Museum, em Los Angeles; no Brooklyn Museum, New York, e na Pinacoteca de São Paulo, entre setembro de 2017 a novembro de 2019, além de muitas outras.

João Figueiredo Ferraz tem emprestado obras de sua coleção como princípio, entendendo que acervos privados precisam circular e estarem próximos de museus. No entanto, as obras quando expostas em outras plataformas mostram a dissociação entre a coleção privada e a representação institucional, como aconteceu no empréstimo para o projeto “Coleções MuBE: Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz – Construções e Geometrias”, com curadoria de Cauê Alves. A mostra, que era um empréstimo do casal e não do IFF, foi uma possibilidade para perceber a sagacidade de Ferraz na identificação de uma reverberação das vertentes construtivas e geométricas na produção das últimas quatro décadas na arte contemporânea nas 57 obras da exposição. Outro fato importante da passagem da coleção no MuBE foi a doação de uma obra de Lydia Okumura ao Museu, composta de fios de arame.

Dentro dos processos comunicacionais das duas instituições destaca-se os Programas Educativos, que por suas propostas pedagógicas junto às redes de ensino das suas regiões merecem objetos de estudos específicos. A FVCB conta para coordenar o Educativo com Margarita Kremer desde sua instalação, profissional que desenvolveu uma trajetória na Arte Educação com destaque na 1ª. Bienal do Mercosul em 1997, evento no qual participou ativamente na elaboração e fundamentação do projeto pedagógico e foi coordenadora nas edições iniciais.

A Fundação desenvolve seu Programa Educativo de forma mais minuciosa e aprofundada por convênio junto à Secretaria de Educação de Viamão, composto por quatro vetores: as Visitas Mediadas, o Curso de Formação Continuada em Artes, o Material Educativo e o Canal do Educador, o que permite estruturar um sólido e variado conteúdo programático sobre Artes Visuais. O Programa atende três segmentos de públicos: professoras e professores das redes de ensino, estudantes e público espontâneo em visitas agendadas, para o qual Kremer conta com a colaboração de Yuri Flores Machado.

O Programa tem atendido aproximadamente 2500 estudantes e 60 professoras e professores anualmente, número que sofre variações conforme

são estabelecidas novas parcerias, como ocorreu em 2014 com a Secretaria de Educação de Gravataí. Em outras ocasiões, novos acordos foram pactuados com órgãos correlatos dos municípios de Alvorada, Porto Alegre e Guaíba, restando claro a capacidade da Fundação de ampliar seu potencial de alcance como resultado de sua organização interna e a qualidade do trabalho oferecido. Neste aspecto, o trabalho da Fundação abre debate sobre o desenvolvimento da formação de novos públicos de artes visuais, o que concorre para alargar a abrangência e o fortalecimento do sistema local de arte de uma região, no caso principalmente Viamão e Gravataí, que tem pouco trabalho com o segmento.

O Programa Educativo foi objeto de estudo de Ana Meura no Curso de Licenciatura em Artes Visuais na UFRGS, quando elaborou seu Trabalho de Conclusão de Curso com a pesquisa “Relações entre o ensino formal e o ensino não formal: reflexões sobre o Projeto Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos”, em 2001. Segundo Kremer¹³⁶, as investigações de Meura contribuíram para a melhoria e avanço do Curso de Formação, como outra pesquisa desenvolvida no âmbito da Especialização em Pedagogia na mesma Universidade, orientada por Luciana Gruppelli Loponte, quando foi aplicada uma pesquisa de satisfação e levantamento de interesses realizada com professoras e professores da rede municipal de Viamão. Kremer ainda destacou o aumento do público espontâneo nos últimos eventos, assim como vinha crescendo o interesse do público universitário e de pesquisadores e especialistas no acervo e no CDP até a pandemia.

Todo o material desenvolvido no Programa Educativo faz parte de um conjunto de publicações da Fundação, divididas entre o Material Educativo para cada mostra e distribuído para professoras e professores, os catálogos que acompanham todas as exposições realizadas e a Revista Pomares, que está na 5ª. edição¹³⁷ e foi publicada com os recursos da Lei Aldir Blanc nº 14.017/20.

O Programa Educativo do Instituto Figueiredo Ferraz está centrado em quatro eixos: projetos para Escolas, professoras e professores, empresas e

¹³⁶ Margarita Kremer respondeu a questões sobre Educativo encaminhadas por email.

¹³⁷ Recebi um convite de Vera Chaves para publicar a primeira entrevista que ela me concedeu, realizada por decorrência do trabalho apresentado na disciplina Mulheres na Arte Moderna e Contemporânea, ministrada pela profa. Daniela Kern, em 2017.

famílias. Coordenado por Vera Barros, artista, curadora e arte-educadora bastante reconhecida em São Paulo, a equipe de arte-educadores¹³⁸ do Instituto é formada por um grupo de cinco jovens estudantes de artes da região de Ribeirão. No site do Instituto estão disponíveis os relatórios desde 2013, quando iniciou o projeto que vem sendo realizado em parcerias com as Secretarias de Educação do Município e do Estado. Sobre o convênio, Ferraz disse que:

“nós recebemos todas as escolas municipais, não só da Cidade, mas das cidades do entorno num raio de 60 a 70 km. Além disso, a gente recebe também universidades, escolas particulares. Temos um programa com o SENAC para recebermos idosos. Acho que este Programa é muito importante. Minha intenção, ou pretensão, é que a gente possa entender desta maneira, é criar uma elite cultural independente de sua classe econômica e social. Quero fazer com que estas crianças tenham oportunidade de avaliar a vida de forma diferente, de ter raciocínios poéticos não tão frios e com mais capacidade de análise da vida mais aberta. E o que nós conseguimos aqui é surpreendente”.

A visitação ao IFF começa sempre com uma proposta de atividade lúdica na entrada da edificação, depois continua no interior que para Ferraz “é um trabalho sempre no intuito de fazer a criança interpretar a obra. Eles não explicam a obra para ninguém. Eles fazem com que as crianças interpretem. E as interpretações são maravilhosas”. O atendimento a professoras e professores decorre da elaboração de atividades relacionadas a cada exposição, mas contemplam sempre conteúdos sobre a coleção, arte contemporânea e os princípios norteadores do Educativo IFF. Eles trabalham com base no “conceito de ‘cultura visual’ que implica a compreensão, interpretação e avaliação das produções artísticas e das manifestações simbólicas de caráter visual, em suas diferentes épocas e culturas”, conforme consta no site do Instituto.

Em termos numéricos, o IFF vem aumentando significativamente seu alcance de público, o que pode ser visto nos relatórios que trazem dados específicos das redes de ensino, com faixas etárias, níveis de escolarização e a qual rede de ensino pertence, municipal, estadual, federal, de âmbito público

¹³⁸ Ferraz frisou que arte-educadora e arte-educador são os termos que a equipe prefere para ser identificada.

e privado. Para se ter ideia, o relatório de 2018 apresentou o número total de 42.494 pessoas desde a abertura em 2011, quantia dividida entre 23.299 pelo Programa Educativo e 18.565 de público espontâneo.

As duas plataformas entram em um circuito institucional fora dos grandes eixos do sistema, o que se converte em importantes contribuições para ativar zonas com restrição ou nenhuma relação com a produção da arte contemporânea. Viamão tem pouca tradição de artes visuais na sua história, sendo a Fundação a única da região e do país nesta modalidade, o que a torna um modelo para o campo das artes visuais pelos conceitos norteadores das políticas de atuação e a solidez promovida pelo instrumento jurídico que a rege.

Mesmo que Ribeirão Preto tenha tradição de ensino de artes pelo trabalho de décadas na Escola de Belas Artes do Bosque Cândido Portinari e a Escola de Artes Plásticas, voltada para a arte moderna e contemporânea, possua o MARP e o SARP, pode-se dizer que o acesso à produção contemporânea tomou uma nova direção com a instalação do IFF. Contribuiu muito o fato de funcionar a uma quadra do Instituto a Galeria Marcelo Guarnieri, com tradição de mais de 30 anos no mercado de arte em Ribeirão, e no seu lado o Centro de Arte Contemporânea W (CACW), espaço da artista Weimar para exposições e residências artísticas. Os três ambientes criaram no bairro Alto de Boa Vista um fluxo de pessoas interessadas na produção artística, criando ao mesmo tempo inserção de novos públicos e condições para a expansão do conhecimento em artes visuais.

A FVCB e o IFF se integram ao panorama das instituições culturais que exercem funções socioeducativas ao converterem-se em instrumentos de mediação artístico-cultural, posicionando-se como agentes políticos que promovem o desenvolvimento do sistema da arte na região onde estão inseridas. Além disso, cumprem com um papel fundamental para uma sociedade democrática, servindo de referência pela forma jurídica que embasam suas políticas de atuação, o que pode resultar em estímulo para o surgimento de novas institucionalizações.

5.5 INHOTIM E USINA DE ARTE: Território Espreado

A convocação da Mesa Redonda de Santiago do Chile pela UNESCO, organizada pelo *International Council of Museums*, ICOM, em 1972, discutiu o papel dos museus na América Latina e deixou como legado a “Carta de Santiago”, instrumento pelo qual abriram-se novas construções teóricas acerca da função e o lugar dos museus nas diferentes configurações sociais. Naquele momento, a Nova Museologia buscava alargar a abrangência conceitual e metodológica dos museus baseado em um debate capitaneado por Georges Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan. Surgia, assim, uma abordagem com posicionamentos centrais no envolvimento comunitário, participativo, inclusivo e democratizante, que permitisse uma real e efetiva renovação das obsoletas instituições museais, o que não deixava de ser um aceno de confiança e aposta de esperança no novo século que se avizinhava.

A Nova Museologia tornou-se um movimento que derivou para designações como museologia crítica, museologia pós-moderna, sociomuseologia, mas no cerne do debate encontra-se o conceito de “ecomuseu” criado por Varine-Bohan, que coloca luz a um conjunto de novas ideias desenvolvidas por Rivière. Abrigados em designações heterogêneas para identificar realidades idênticas, correlatas ou similares de propostas de atuação museal, os ecomuseus passaram a ser chamados também de museu integral ou museu total, ou museus de território. A convergência, no entanto, corre para o princípio segundo o qual deve-se construir a representação de uma dada população delimitada em um território específico, buscando ressaltar as características fundamentais que marcam a identidade cultural e a natureza de determinadas comunidades.

Empregar pressupostos da perspectiva teórica do museu de território para analisar Inhotim e a Usina de Arte não implica aprisioná-las em tal tipologia museológica e, tampouco, defendê-las como categorias de museus. O que se pretende é pensar como o empresariamento das coleções podem servir de ferramenta conceitual para entender como as concepções políticas das plataformas afetam as monografias regionais¹³⁹ onde estão instaladas, para a

¹³⁹ Paul Vidal de La Blache (1845-1918), importante geógrafo francês que propôs avanço na compreensão dos estudos científicos no campo da Geografia, utilizando das monografias regionais para descrever e analisar os elementos que compõem as comunidades em determinadas regiões, suas relações com o meio físico, como as habitações, as atividades humanas e formas de interação com o ambiente e com outras comunidades. Para mais

partir desta relação pensar o lugar e papel da arte em seus contextos específicos.

É fundamental sublinhar a importância da Nova Museologia pela proposição que tem feito na reinterpretação de conceitos tradicionais no âmbito dos museus, valendo-se de outros de natureza congênere e adicional para melhor compreender as alterações de sentido que tem marcado suas transformações nas últimas décadas. Assim, a coleção passa a ter acepção de patrimônio, edificação se compreende como território e a ideia de público converte-se na noção de comunidade.

Para conduzir as reflexões sobre as duas unidades culturais vale antecipar que elas possuem equivalências na conformação, mas se apartam nos propósitos que conduzem seus interesses e objetivos. Assim, o sintético índice descritivo a seguir aponta as aproximações entre as duas plataformas, sem com isto pretender estimular o equivocado expediente da comparação. Isto porque a centralidade que ocupa a aposta no diálogo entre as coleções de arte e de botânica pode ser o limite de semelhança entre Inhotim e a Usina, conforme será visto a seguir.

Um dos mais importantes museus de arte contemporânea do mundo, Inhotim tem escala superlativa: 23 galerias (19 permanentes e 4 temporárias), mais de 700 obras em exposição, sendo 23 de grande dimensão ao ar livre, mais de 100 artistas representando 30 países em um acervo com mais de 1300 obras, mais de 600 funcionários e 3 milhões de visitantes desde sua abertura. São 5 lagos artificiais e 5 mil espécies que representam 28% das famílias botânicas conhecidas no mundo, isto tudo distribuído em um parque de 249,36 ha.

A Usina de Arte existe desde 2015 em Água Preta, município integrante da Zona da Mata Sul de Pernambuco. Instalada na antiga Usina Santa Terezinha, se estabelece em uma coleção de aproximadamente 30 trabalhos a céu aberto em diversos tamanhos e conformações, fora os novos projetos em andamento. As obras de arte estão postas em diálogo a uma coleção botânica,

delineando o Parque Artístico-Botânico, em um território de 30 ha, composto por um projeto paisagístico que inclui um lago artificial.

Antes de iniciar uma discussão sobre os modelos de governança implantados pelas instituições, toma-se os precedentes históricos das regiões onde estão instaladas para buscar subsídios que ajudem a pensar as relações entre o passado e a construção das estratégias que estabelecem as políticas de relacionamento com as suas comunidades no presente. Para tanto, parte-se da seguinte questão: o que e como afeta na percepção do público frequentador de Inhotim e da Usina as complexas camadas do tempo histórico que envolvem suas políticas de atuação?

Brumadinho faz parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Segundo o IBGE¹⁴⁰, atualmente conta com 40 mil habitantes que vivem em um território de 939,434 km² distantes 60km da capital mineira. A história da cidade remonta a sucessivos ciclos de mineração, iniciando pelo ouro entre os séculos XVII e XVIII, alongando-se na economia centrada na extração de ferro no contexto atual. Sua fundação se deve aos pontos de apoios que fixaram grupos de bandeirantes, escravagistas de negros e indígenas para busca e extração de pedras preciosas no Vale do Paraopeba, onde se formou um núcleo de abastecimento para tropeiros. Daquele período, além da formação dos pontos de parada, destaca-se a concessão de sesmarias como instrumento que fez surgir fazendas de produção agrícola, que deram base para o aparecimento de um dos principais grupos comunitários de Brumadinho: os quilombos.

Atualmente dividida entre os distritos de Sede, Aranha, Piedade do Paraopeba, São José do Paraopeba e Conceição do Itaguá, Brumadinho abriga uma população rural distribuída em povoados, incluindo seis comunidades quilombolas, das quais quatro reconhecidas pela Fundação Palmares: Sapé, Marinhos, Rodrigues e Ribeirão (OLIVEIRA, 2019). A constituição histórica da cidade parece não ter gerado sentidos na elaboração de Inhotim, considerando que um dos elementos de forte impacto simbólico para demarcar a representação da população no Instituto não foi contemplado.

A curadoria da coleção não incluiu obras de artistas negras e negros para exibição no início de sua criação, o que parece ser um erro que ainda não

¹⁴⁰ <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/brumadinho/panorama>

foi devidamente reparado quando se analisa o grupo de artistas dispostos no site da Instituição. Não deixa de ser um entrave para construir a noção de patrimônio na lógica do museu de território.

No entanto, foram necessários 13 anos desde sua abertura e uma calamidade de proporções monumentais para que uma medida de forte impacto prático e político fosse tomada no sentido de estreitar relações com sua comunidade, que é a gratuidade¹⁴¹ de acesso ao interior do parque para moradoras e moradores de Brumadinho. E o mais marcante da alteração é o fato de ter partido da decisão de Renata Bittencourt¹⁴², uma mulher negra que entrou para assumir a direção educativa do Instituto após o rompimento da barragem da mina do Córrego do Feijão, operada pela Vale, tragédia que ceifou 270 vidas soterradas por um mar de lama em 25 de janeiro de 2019.

Sensibilizada pelo desastre da barragem, drama que afetou diretamente 50 pessoas que trabalhavam em Inhotim com a perda de familiares, Bittencourt iniciou uma série de medidas para a Instituição se tornar um ambiente que contribuísse para amenizar a dor e o sofrimento que abateu a população de Brumadinho. Não tardou, de diretora educativa, Bittencourt foi encaminhada para a direção executiva e ali pode tomar medidas que alteraram a dinâmica do Instituto. Segundo ela, depois do desastre:

“Era preciso repensar nosso papel e nossos vínculos com essa comunidade e criar uma aproximação com as pessoas daqui. A gratuidade é uma delas: todos os moradores podem usar Inhotim também como um parque e um espaço de cura” (BITTENCOURT, 2019).

Nos meses seguintes à tragédia, houve uma drástica queda de 40% na visitação, mesmo a Instituição não tendo sido afetada pelos dejetos da lama. Ampliar a possibilidade de ingresso gratuito para todos os dias da semana,

¹⁴¹ Até o desastre, a população tinha acesso gratuito no mesmo dia para qualquer pessoa: na quarta-feira. Atualmente, como Inhotim está funcionando de quinta a domingo, não há mais o dia com gratuidade na entrada.

¹⁴² Bittencourt tem sólida formação acadêmica e profissional, com Mestrado e Doutorado em História da Arte pela UNICAMP, quando pesquisou as representações de negros na produção artística do século XX e XXI. Foi bolsista de pesquisa na Smithsonian Institution, EUA, pela Fulbright, gerente de Educação do Itaú Cultural por 10 anos e esteve na Secretária da Cidadania e da Diversidade Cultural do MinC em 2016, entre outras atividades que podem ser conferidas no: <https://www.escavador.com/sobre/582305/renata-bittencourt>

antes restrito na quarta-feira, foi uma medida que obteve resposta imediata da comunidade. Em entrevista na Revista Select, Bittencourt afirmou que:

“Nossa primeira semana de cadastramento resultou em cerca de 2.000 registros feitos presencialmente na rodoviária de Brumadinho em meio a atividades educativas, e também via e-mail. Trata-se de um gesto de expansão de diálogo que intenciona avançar para a efetiva participação.” (BITTENCOURT, 2019).

Até 2019, o salário médio mensal de trabalhadoras e trabalhadores formais de Brumadinho era de 2,2 salários mínimos, segundo o IBGE. Em 2017 houve um reajuste¹⁴³ no valor do ingresso de R\$40,00 para R\$44,00 reais, com meia entrada para estudantes, o que hipoteticamente para uma família com quatro integrantes, dois adultos e dois adolescentes regularmente matriculados, custa R\$132,00 em um parque que não permite ingresso com alimentos e oferece almoço em um restaurante que cobra aproximadamente R\$50,00¹⁴⁴ por pessoa. O gasto era impeditivo para uma família assalariada, motivo pelo qual se atribui a outro elemento cerceador da conversão do público pela ideia de comunidade defendida pelo conceito de museu de território.

Ainda há outros desafios em pensar Inhotim por meio das possibilidades analíticas trazidas no conceito de museu de território, mesmo sendo uma Instituição que poderia acrescer novas camadas de compreensão ao pensamento de Varine-Bohan. Ao invés de ter organizado sua fundamentação política com base em propostas que provocam inserções sólidas no cotidiano de sua comunidade, Inhotim criou um modelo institucional fechado em si mesmo. A recuperação da mata nativa nas propriedades de Paz transformou-se em um cinturão verde, podendo atribuí-lo a uma metáfora para discutir as estratégias de separação de Inhotim da comunidade de Brumadinho. O sentido efetivo que o projeto de recuperação ambiental ofereceu à comunidade ainda não foi investigado, por isso pensá-lo como uma barreira estratégica de proteção e impedimento de ingresso ao interior do parque não parece

¹⁴³ Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/inhotim-tem-valor-do-ingresso-reajustado-1.551487>. Acesso em 20 de maio de 2021.

¹⁴⁴ Existem dois restaurantes em Inhotim, o Oiticica e o Tamboril. O valor de R\$50,00 reais foi o que paguei para almoçar no Tamboril em setembro de 2019, durante a pesquisa de campo. Naquele momento, todas as lanchonetes estavam fechadas e o Restaurante era a única opção para refeições.

equivocado e amplia a dificuldade de entender a edificação do museu, no caso convertido em parque, como um território.

A Reserva Particular do Patrimônio Natural – RPPN¹⁴⁵, reconhecida pelo Governo Federal em 2014, ocupa praticamente a metade dos quase 250 hectares da área total de Inhotim. Mesmo com toda a importância que o trabalho de recuperação ambiental promove, jamais serão apagados os efeitos nocivos resultantes de décadas de atuação da Itaminas¹⁴⁶, empresa de mineração geradora da fortuna por trás da criação de Inhotim. Não custa lembrar que a indústria da mineração impõe a remoção de vegetação nas áreas de extração; polui severamente o solo e os recursos hídricos (rios e lençóis freáticos) pela quantidade de produtos químicos usados e o descarte de material extraído não aproveitado, sucedendo em mortandade de peixes e contaminação de pessoas; polui o ar com a queima de mercúrio; também provoca processos de erosão de minas abandonadas; pela falta de uma tecnologia mais sofisticada, acidentes de rompimento de barragens de rejeitos ocorrem, como os que fizeram de Mariana e Brumadinho dois dos piores desastres ambientais da história do Brasil, quem sabe do mundo, entre muitos outros prejuízos.

A comunicação de Dayana Zdebsky de Cordova no 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte agrupou um conjunto de reportagens sobre Paz, que deram base à antropóloga maneja-las com o recurso analítico da imagem lenticular enquanto metáfora para discorrer sobre as diferentes facetas do colecionador apresentado pela mídia. A sagaz escolha do instrumento de exame pode ser trazido para refletir sobre o

¹⁴⁵ A RPPN foi criada em ato de ofício com caráter de perpetuidade pelo presidente do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, órgão do Ministério do Meio Ambiente, publicado no Diário Oficial em 28 de julho de 2014. Forma a Reserva os imóveis: Olhos D'Água, Fazenda Nhotim Fazenda Bocaina; Fazenda do Morro Bocaina; Sítio Olaria; Fazenda Olhos D'água; Sítio Inhotim; Fazenda Inhotim; Sítio Inhotim, situados no município de Brumadinho, Estado de Minas Gerais. Disponível em: https://sistemas.icmbio.gov.br/site_media/portarias/2014/12/17/Portaria_RPPN_Inhotim_01.pdf. Acesso em 10 de abril de 2021.

¹⁴⁶ Não bastasse, uma extensa investigação do jornalista Alex Cuandros, autor do livro *Brazillionaires*, 2016, da Revista Bloomberg Businessweek, revelou que na fortuna constituição da fortuna de Bernardo Paz encontra-se situações como trabalho infantil e análogo ao escravo, desmatamento ilegal e grilagem de terras. Para mais informações, ver: <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/>

empreendimento de Paz, que diz ser Inhotim um “estado de espírito”¹⁴⁷. De fato, Inhotim produz uma sensação de encantamento e que facilmente seduz até quem pouco conviveu com o intrincado universo da arte contemporânea. No entanto, seu estado de espírito é conspurcado quando se tem contato com o estado de contradições que compõe a história de seu fundador, questão bem definida por Heims ao dizer que:

“(…) rever as diferentes espécies de colecionadores seria o mesmo que traçar um quadro de todas as fraquezas humanas. Os homens de tamanho pequeno muitas vezes têm gosto pela pompa. A utilização deste sabor, quando aliada a uma grande fortuna, oferece-lhes um prestígio que o seu tamanho lhes nega: muitos grandes colecionadores são pequenos.
(RHEIMS, 2002, p. 47)

Bernardo Paz constituiu uma coleção de escala internacional em um país enredado em sérios empecilhos legais para importação de obras de arte, o que, provavelmente, justifica sua escolha do comissionamento com a execução diretamente em Inhotim. A tática pode ter facilitado a Instituição catapultar-se no sistema global da arte contemporânea ao nascer em uma escala internacionalizada, reforçando ainda mais a forma como se voltou de costas para seu público mais imediato. Sintoma disto é ter apenas as obras “Rodoviária de Brumadinho”, 2005, e “Abre a Porta”, 2006, executada pela dupla John Ahearn & Rigoberto Torres, que compõem pequeno conjunto de caráter lúdico que evocam a presença de pessoas da comunidade, instaladas estrategicamente na entrada de Inhotim.

A maioria das aproximadamente 600 pessoas que trabalham e tornam Inhotim a segunda Pessoa Jurídica que mais emprega em Brumadinho depois da Vale, parecem formar o elo que produz mais significação para a comunidade local. Isto, inclusive, deveria ser tema para o campo da sociologia e antropologia investigarem. Nas andanças por Brumadinho no período da pesquisa de campo se ouviu relatos informais¹⁴⁸ que deram margem para

¹⁴⁷ Consta na bibliografia o livro *Inhotim: um estado de espírito, publicação* com ensaios fotográficos publicada em 2016.

¹⁴⁸ Nos três dias que estive em maio de 2019, a dona da casa onde agendei um quarto pelo Airbnb era professora aposentada de Ensino Médio e contou que para muitos de seus alunos era o primeiro emprego, mas que depois o contato com Inhotim foi perdido. O mesmo ouvi de uma moça que me atendeu em um café, também da manicure, onde fui fazer as unhas propositalmente para poder conversar sobre Inhotim, com o taxista que me pegou depois de 20

pensar que a empregabilidade se tratava da primeira experiência de trabalho, depois disso a relação se mantinha no fluxo de turistas que recorriam à Cidade quando visitavam Inhotim.

Uma funcionária da Secretaria de Educação de Brumadinho, que pediu para não ser identificada, contou que depois de Inhotim ter perdido patrocínios para o Educativo em 2018 passou a cobrar uma taxa de R\$200,00 por ônibus de estudantes da rede municipal. Não bastasse, as crianças não podiam levar alimentos e tinham que comprar nas lancherias do parque, diferente de antes da perda de apoios quando havia ônibus e lanche gratuito para as escolas agendadas.

Ao optar por um caminho radicalmente oposto ao seu modelo inspirador, a Usina de Arte se funda integralmente voltada para atender sua comunidade. Pode-se dizer que ela oferece elementos que possibilitam melhor resolver o principal desafio de quem abre uma instituição cultural: encontrar caminhos que solucionem a difícil equação que soma o desejo de contribuir com as tensões causadas pelas mudanças por elas geradas no seio de suas comunidades.

A Usina de Arte se destaca justamente por saber tirar proveito da sua importância moldada nas raízes fundantes de sua localidade, elemento que se transformou em um definitivo instrumento para alicerçar novas possibilidades de interpretar o território e a cultura da comunidade diretamente a ela ligada. A fundação da Usina remonta ao ano de 1929, quando José Pessoa de Queiroz, sobrinho do presidente Epitácio Pessoa, e bisavô de Ricardo, construiu-a às margens do rio Jacuípe. No final do seu primeiro ano de funcionamento já era a 3ª. com maior capacidade de moer cana-de-açúcar no Brasil. O sucesso foi possível, entre muitos fatores, pela construção de uma vila especialmente para abrigar seus empregados.

É preciso fazer um adendo para localizar o município de Água Preta com seus 533,332 km², pouco mais de 35 mil habitantes dos quais cinco mil compõem o que se converteu na comunidade que forma o Distrito da Usina Santa Terezinha. Como está no limite sul do território e bastante longe do Centro de Água Preta, a comunidade acaba se identificando mais com Xexéu

minutos de espera e contou que seus sobrinhos tinham trabalhado em Inhotim. Em todos os casos, nenhum deles havia retornado na Instituição depois de deixarem seus empregos.

por seu centro comercial e administrativo estar muito próximo da Usina, ou ainda pode-se ir a Campestre, o município vizinho no estado de Alagoas.

Depois de décadas de sucesso econômico, o setor sucroalcooleiro sofreu uma crise nos anos 1990, fazendo com que de lá para cá restassem 13 usinas em funcionamento das 60 que já existiam em Pernambuco¹⁴⁹. Da massa falida da empresa, restou sua sede em uma edificação imponente encravada na paisagem bucólica da região, com o prédio da moagem de um lado e a casa de moradia da família do outro. No meio, uma residência que hoje abriga a biblioteca da Usina e serve para cursos aos adolescentes das escolas próximas, e na frente a vila dos cinco mil moradores cercada por plantações de cana de açúcar, planta que mantém vivo o impossível sonho da volta da moagem.

Dos habitantes da comunidade, alguns são aposentados daquele período em que famílias que se constituíram envolvidas no setor econômico do açúcar, mas depois da falência muitos perderam seus empregos e passaram a ser amparados por parentes ou foram trabalhar em outras regiões, situação que fez baixar os índices sociais da região. A vila viu a renda diminuir cada vez mais ao longo dos anos que sucederam o fim das atividades da Usina, agravando-se com uma terrível enchente em 2010 que desabrigou quase toda a comunidade.

Somente em 2012 começaria lentamente um processo de alteração dos rumos da comunidade. A experiência de Ricardo e Bruna Pessoa de Queiroz na ida a Inhotim foi mencionada no capítulo dois, o que ajuda a continuar aqui trazendo os relatos da entrevista que o casal concedeu com a presença de José Rufino.

Depois da experiência em Brumadinho, Ricardo Pessoa convidou Hugo França para uma residência na Usina, o que ocorreu em janeiro de 2013. Ali apresentou-se o primeiro aceno de inclusão da comunidade no convite para que algumas pessoas pudessem acompanhar, observar e ajudar França a produzir suas obras. Desta relação surgiu os trabalhos do Seu Bau, que era marceneiro da Usina e por ter se interessado pelo trabalho de França desde a primeira visita, passou a acompanhá-lo ajudando, observando e aprendendo.

¹⁴⁹ <http://blog.fbfe.com.br/gentequefaz/familia-empresaria-converte-usina-desativada-de-acucar-e-alcool-em-usina-de-arte/>

Hoje ele faz a manutenção das peças do artista e desenvolveu um trabalho próprio que tem sido comercializado no seu ateliê na Usina.

No decorrer daquele ano, alguns amigos do casal visitaram a Usina e resolveram comprar obras de França, motivando-o a voltar nos anos seguintes nos meses de janeiro. Em 2015, o artista sugeriu ampliar a residência com outros artistas e envolver mais a comunidade, o que se transformou “em fagulha num monte de feno”, segundo Ricardo definiu na entrevista. Encontraram com Rufino na SPArte daquele ano e o convidaram para conhecer a Usina, mas antes de sua ida França apresentou Fabio Delduque, criador da Fazenda Serrinha, em Bragança Paulista. Ele estava desenvolvendo o projeto Expedição Brasil Profundo, que passava pela Ilha do Marajó e Serra da Moeda, finalizando na Serrinha, e Delduque sugeriu incluir a Usina no roteiro da proposta.

Até aquele momento, não havia o projeto de uma instituição cultural e as pessoas da comunidade pediam a volta da moagem de cana de açúcar, que além de inviável ainda os pedidos sensibilizaram o casal Pessoa de Queiroz. Isto despertou neles a necessidade de melhorar a autoestima baixa e a falta de perspectiva das pessoas do entorno da antiga Usina. Os chefes das famílias tinham que sair dali para conseguir algum sustento, quem não tinha emprego, aposentadoria, bolsa família ou quem não tinha emprego no comércio local, acabava indo embora da comunidade.

Rufino finalmente foi conhecer a Usina em julho de 2015, levando na mala propostas de projetos que foram abandonados quando ele se deparou com o lugar. Seu avô era dono de engenho, então havia uma carga emocional que compunha sua história e memória afetiva que foram acionadas no ambiente que encontrou, tanto que ao entrar no almoxarifado ele pediu para ficar sozinho e ali permaneceu por um muito tempo. Da sua observação naquela sala, gerou um processo de residência cujo resultado foi a produção de obras em conjunto com pessoas da comunidade, transformando o hangar da empresa em uma oficina. Talvez sem ter uma exata dimensão do que poderia resultar sua decisão, ao dar sequência na lógica de França de incorporar representantes da comunidade na execução do seu trabalho, Rufino iniciava um processo de ressignificação daquele lugar. Ali dava-se o início para

o desenvolvimento de uma política de atuação que lançava base para estabelecer relações com o conceito de museu de território.

Na entrevista, Rufino comentou que a diferença de Inhotim para a lógica da Usina é estar mais centrada na simbiose com a comunidade. Depois da experiência com a residência, integrou-se à associação que formou a Usina e teceu uma premissa curatorial com base no conceito de Arte Útil concebido pela artista cubana Tania Bruguera, em parceria com curadores do Queens Museum (NY, EUA), do Van Abbemuseum (Eindhoven, Holanda) e do Grizedale Arts (Coniston, Reino Unido)¹⁵⁰.

Os pressupostos da Arte Útil são balizas para as quais Rufino apostou uma sustentação que desse a artistas condições de fortalecer elos de ligação entre a arte, a Usina e a comunidade local. É nesta mistura que se estrutura a base de montagem do Parque, mas não significava naquele momento uma obrigação cumprir com os propósitos conceituais de Bruguera, tanto que algumas obras mais recentes sequer passam pela elaboração *in situ*. A relação das obras com o conceito de Arte Útil contribui para construir na comunidade os sentidos do museu de território. A ideia do acervo ganha uma nova importância em razão de ter tido pessoas locais na execução de algumas obras, o que pode ajudar à comunidade a atribuir a noção de partícipe do projeto.

As experiências artísticas que melhor respondem o propósito conceitual tem na obra do próprio Rufino o seu epicentro. O antigo hangar que virou oficina mecânica e depois transformou-se em uma galeria de arte está na entrada de acesso ao Parque, onde ali se pode ter contato com um vasto material da história da Usina que serviu para sua instalação. Rufino tomou documentos da empresa e os fez de suporte para monotípias das mãos de ex-trabalhadores, trabalho que nominou de *Opera hominum*. Um conjunto de facões, ferramentas usadas no corte de cana, sofreram intervenção com solda e foram expostas em uma parede formando *Ligas*. O ambiente ainda é

¹⁵⁰ O propósito da concepção de Bruguera envolve oito pontos: “propor novos usos para a arte na sociedade; usar o pensamento artístico para desafiar o campo em que atua; responder às urgências atuais; operar em uma escala de 1: 1; substituir autores por iniciadores e espectadores por usuários; ter resultados práticos e benéficos para seus usuários; buscar a sustentabilidade; e restabelecer a estética como sistema da transformação.” Para mais informações, ver: <https://www.arte-util.org/about/association/>

composto por um objeto de madeira, um simulacro da cadeira que o bisavô de Ricardo, o fundador da Usina, usava para comandar sua empresa. Na parede externa, *Tempus Fluvium* insinua o desenho que forma o Rio Jacuípe que passa ao lado da Usina e deságua no Rio Una.

A instalação contou com a colaboração especialmente de Ronaldo Tavares da Silva, funcionário de Ricardo que acabou tomando gosto pelo campo artístico e hoje tem um trabalho seu entre as obras que compõem o Parque. *Renascer* é uma bricolagem de que toma forma escultural composta de várias ferramentas, brinquedos, peças de automóveis e de motocicletas que dão aparência a uma árvore, elemento metálico que rompe a paisagem da Usina em alusão ao povo trabalhador da região.

Entre os primeiros trabalhos de França ao presente, nenhuma obra da Usina causou tanta polêmica como *Diva*, a vulva/ferida aberta em forma de fenda vermelha cravada na encosta de um morro, que fez a artista Juliana Notari e seu trabalho serem noticiados pela imprensa dos cinco continentes, literalmente. A obra foi divulgada nas redes sociais da artista e da Usina como ato inaugural no último dia de 2020, transformou-se em um fenômeno midiático¹⁵¹ que rendeu matérias na Inglaterra, Estados Unidos, China e Alemanha, para ficar nestes poucos exemplos apenas nos cinco primeiros dias da veiculação da obra. Indiscutivelmente, foi um dos episódios de maior repercussão de uma obra de arte, o que a torna comparável a artistas tão publicizados quanto Banksy e Cattelan.

Notari e *Diva* foram julgadas no tribunal inquisitório das redes sociais e da mídia, com disputas de narrativas contra e a favor. Homens brancos e heteronormativos ligados ao astrólogo e auto-intitulado filósofo Olavo de Carvalho ficaram ofendidos pela simulação da vulva monumental de 33 metros de comprimento, 16 metros de largura e 6 metros de profundidade, exigindo a construção de um falo ao lado. Chegaram a convocar no Instagram uma masturbação coletiva no entorno da obra. Mulheres transgêneros imputaram à artista transfobia pela centralidade da vagina no debate de gênero e na

¹⁵¹ Poucos dias depois da repercussão de *Diva* na imprensa, enviei mensagem para Ricardo e Bruna sugerindo que eles contratassem uma empresa de clipagem para as matérias que não paravam de ser publicadas. O contrato da empresa foi para o mês de janeiro e sugeri que enviassem em três blocos: imprensa internacional, foram 85 matérias; imprensa nacional, 215 matérias; e todas as postagens que fossem possíveis de serem capturadas, o que gerou 40 páginas com inúmeros comentários.

definição de mulher. Ambientalistas denunciaram o impacto ambiental, muito provavelmente sem antes tomar conhecimento se os produtos utilizados na confecção da obra promoviam algum tipo de agressão àquele ecossistema. Houve quem reclamasse de uma mulher branca ter sua obra construída por homens pretos e pobres, acusando Notari de perpetuar relações de poder e desigualdade entre classes.

Entre as diversas acusações apontadas, também impressionou as que reclamaram da literalidade da obra ao evidenciar quanto a cultura opinativa exacerba o desinteresse pela busca prévia de subsídios, que no caso da arte contemporânea encontra relação na dificuldade de leitura de determinadas obras sem avaliação do conjunto da produção, como é o flagrante caso de Notari. A artista vem trabalhando desde o início dos anos 2000 com o tema da vagina, investigação que se lançou depois de encontrar 22 espelhos gravados com o nome de sua proprietária, a Dra. Diva, em Recife. O instrumento evoca o debate da violência estrutural contra a mulher que se encontra em ambientes que deveriam impor mais respeito e dignidade ao sexo feminino. A agressão do ato invasivo da ferramenta na vagina passou a ser realizado por Notari em superfícies como madeira e concreto, possibilitando-a uma série de performances em museus e galerias, como as que ocorreram na mostra *Brésil Pernambuco Art Contemporain Culture Populaire, na École Supérieure d'Art d'Axi-in-Provence*, França, em 2005, e no Projeto Verbo 08, da Galeria Vermelho, em 2008¹⁵², entre muitas outras oportunidades.

Das infinitas possibilidades de debate sobre *Diva*, o que efetivamente pode-se depreender para pensar a política de atuação da Usina de Arte? Vale retomar o aspecto prático da execução da obra, feita por um grupo de homens inseridos no propósito da Instituição em servir como espaço de ativação econômica para os habitantes da comunidade, o que exclui de pronto a acusação de exploração e perpetuação de desigualdades sociais. A denúncia de racismo revela o desconhecimento da constituição histórica daquela região, composta de realidades étnicas originárias de povos indígenas e quilombolas, perfazendo outro argumento infundado.

¹⁵² Disponível em: <https://www.juliananotari.com/dra-diva/>. Acesso em maio de 2021.

No entanto, *Diva* aciona a discussão do machismo e da misoginia na sociedade brasileira, ganhando amplificação por se tratar da inserção de um trabalho no contexto do ciclo do açúcar, que marcou uma sociedade essencialmente patriarcal, hierarquizada e estruturada em dogmas fortemente religiosos e preconceituosos. Neste caso, *Diva* coloca a Usina de Arte como instituição disposta a abrir suas feridas, enfrentar o passado histórico que a constitui e reescrever o seu amanhã.

E a obra não faz um discurso isolado que acena uma inclinação revisionista da História, *Tinha que acontecer, cabeça de bandeira*, do artista Flávio Cerqueira, se enquadra na mesma lógica ao expor uma cabeça de cobre pairando suspensa no lago artificial do Parque. Como descreve o material¹⁵³ que apresenta as obras, trata-se de uma “ressignificação das figuras heroicas”. Segundo Cerqueira, “eu elimino a base e instalo o trabalho caído, na intenção de anular sua monumentalidade e sua importância, colocando essa figura em uma linha horizontal, a do espectador, colocando em xeque sua importância, gigantismo e heroísmo”. Um evidente sentido da obra pode também ser atribuído a uma decapitação, associando a violência dos bandeirantes aos povos indígenas e africanos escravizados, similar ao que faziam senhores de engenho durante o ciclo do açúcar no Brasil Colonial das sesmarias.

Ainda se poderia trazer outras obras associadas ao mesmo debate, como a *Rádio Catimbó*, de Paulo Meira, escultura que ganhou fins utilitários de forte impacto local por ter sido a ela acoplada uma antena que se transformou na rádio comunitária FM, com programação feita por pessoas da comunidade. Catimbó significa culto ou ritual de feitiçaria pelas origens dos povos originários e escravizados, o que gerou polêmica entre o segmento neopentecostal da comunidade de Santa Terezinha.

Na defesa da liberdade religiosa, *Tempo, Templo*, de Bené Fonteles, é outra obra que se alinha à de Meira, consistindo em colunas de ferro que nas pontas foram fundidas ferramentas de orixás, e no seu entorno foram plantadas sete baobás fazendo do conjunto uma representação do diálogo intercultural e religioso entre a África e as especificidades identitárias do nordeste brasileiro. O trabalho propõe também discutir o sincretismo religioso e a mestiçagem

¹⁵³ Consta no arquivo em Word enviado por Bruna Pessoa de Queiroz contendo o conjunto atualizado das obras da Usina.

entre populações nativas, brancas e negras, como elementos presentes na origem do ciclo econômico envolvido na formação do Brasil.

A Usina de Arte contribui muito com novas abordagens para discutir o conceito de museu de território no seu empenho em ativar a economia local, incentivando e patrocinando atividades comerciais concomitantes à formação da sua coleção. Tal diretriz se molda na criação de novas forças produtivas pela via do empreendedorismo cultural, ampliando o efeito simbiótico entre a Usina e sua comunidade. As estratégias têm sido conduzidas de tal forma, que a ida ao Parque se completa e faz sentido com experiências nos novos estabelecimentos surgidos na comunidade.

Embora a dificuldade do casal Pessoa de Queiroz em assumir a constituição de uma coleção de arte, os dois preferem defender que colecionam experiências, o conjunto de obras representa artistas que estão em diferentes escalas do sistema, como os seguintes exemplos mostram. Os dois funcionários que tiveram trabalhos seus instalados abrangem a implantação ainda embrionária de um sistema da mais local; outros são da região com projeção nacional, como José Rufino, Paulo Bruscky, Marcelo Silveira, Flavio Cerqueira; há residentes em São Paulo com reconhecimento nacional, com José Spaniol e Vanderlei Lopes. O espanhol Carlos Garaicoa iniciou o processo de ampliação tendo um reforço com *Diva*, que fez Juliana Notari e a própria Usina de Arte serem descobertas de forma massiva pelo sistema internacional.

Em paralelo e com igual força, os movimentos de retomada econômica da comunidade tiveram no Festival Arte na Usina um grande impulso. Resultado da ida de Fabio Delduque quando estava buscando incluir a Usina no roteiro da Expedição Brasil Profundo, desde 2015 o Festival tem sido um momento que reúne diferentes expressões artísticas em formato de shows e oficinas de formação, que duram aproximadamente uma semana sempre no mês de novembro. São shows de artistas da região e do centro do país, todos com projeção nacional, sem deixar de privilegiar novos artistas também de diferentes origens que se apresentam em um palco montado na praça central da comunidade, confluindo um público da região que tem crescido ano a ano.

Com o tempo, o projeto do empreendedorismo foi tomando corpo e ganhou a parceria do SEBRAE por meio de um convênio para promoção de

consultoria e capacitação. A primeira ação foi uma Oficina de Arte para aumentar o número de profissionais de artesanato, ganhando um atelier de artesanaria que possibilitou trocas entre participantes e artistas convidados. Em 2019 já tinha uma grife de moda, peças de artesanato de 14 profissionais sendo vendidas em uma loja na comunidade. No mesmo ano, as pessoas que participaram da oficina-atelier tiveram um *stand* patrocinado pela Usina na Feira Internacional de Artesanato de Pernambuco, FENEARTE. O destaque foi de Seu Bau que venceu todas as peças em madeira que havia levado.

O apoio aos empreendimentos tem mais exemplos. Ricardo contou que tinha uma farmácia antiga na comunidade que estava fechada, então a proprietária procurou ele e Bruna para falar da ideia de retirar o móvel original de madeira da farmácia e transformar o ambiente numa lanchonete. O apoio financeiro foi concedido com a condição de que fosse mantido o móvel original, oferecendo assim uma temática para o local. Assim nasceu o Alquimia Lanche e Café, nome sugerido pelo artista Márcio Almeida que também tem trabalho no Parque. Além do Alquimia, tem quatro restaurantes, aluguel de bicicleta, uma pousada, uma lanchonete que recebeu apoio e melhorou o espaço.

Com o aumento de interesse em novos negócios, um morador abriu uma piscina, cobra uma taxa e as pessoas consomem bebida e comida, como se fosse um clube. Aos poucos, a noção de uma usina de engenho como geradora de renda vai sendo substituída por outra lógica, e quem está percebendo isto mais rapidamente e implantando agora seus negócios são os que possuem mais chances de crescer no futuro, comentou Ricardo na entrevista.

O que faz da Usina de Arte uma instituição com subsídios necessários para ser discutida em novas perspectivas na categoria de museu de território tem no seu passado uma consistência que elabora o seu atual momento. Ricardo apontou na entrevista que as pessoas da comunidade possuem uma peculiaridade, elas têm uma energia, uma tradição de trabalho na antiga Usina que mistura força física com devoção pelo lugar. A cultura da cana de açúcar está centrada na figura patriarcal do senhor de engenho, que determina o que deve ser feito. Na comunidade da Usina, as distâncias hierárquicas são menos evidentes e contribui muito o fato de a comunidade ter vínculos por meio de

memórias afetivas criadas com a Usina de Engenho, herança que a Usina de Arte tem sabido usar para que a comunidade renove seus vínculos.

Um outro trabalho que foi iniciado na Usina é a recuperação na mata nativa, movimento impulsionado pelo Jardim Botânico que ali está sendo criado. O projeto carrega alguns sentidos que podem ser incluídos no discurso de reelaboração do passado que a Usina promove. A Mata Atlântica foi desmatada naquela região para o cultivo da cana de açúcar e o replantio de espécies locais traz um forte elemento que rompe com a histórica agressão ao meio ambiente. Segundo Samara Laryssa, que iniciou como estagiária e hoje coordena a equipe do Jardim Botânico da Usina, a relação com o ecossistema projeto botânico-artístico quer promover a flora nativa e criar novos habitats para animais silvestres da região. O conceito que norteia a recuperação se insere na sustentabilidade ambiental, inclusão social e conservação da biodiversidade biológica e cultural da região.

O Jardim tem projeto paisagístico de Eduardo Gomes Gonçalves, curador botânico de Inhotim de 2009 a 2011, conta com três lagos artificiais e 10 mil mudas plantadas de 3.500 espécies diferentes, destacando-se 200 palmeiras Gileno Machado. Também há espécies nativas, como ipês e carnaúbas, e exóticas, a exemplo da Palmeira Azul, vinda de Madagascar, e as 300 mudas de mogno africano que deram início a recobertura vegetal, que tem por objetivo reverter o desgaste sofrido por décadas de uso da terra para pasto e lavoura de cana, bem como alterar o microclima da região.

As duas instituições possuem políticas de atuação que deixam claro o papel que suas comunidades representam, revelando o que pensam, desejam e o que almejam a elas os colecionadores proprietários dos dois equipamentos. Por tal razão, pode-se pensar que a perspectiva do museu de território encontra melhor compreensão na fórmula encontrada pela Usina de Arte, ainda que Inhotim pudesse contribuir com a inserção de novas camadas de compreensão a este debate conceitual museológico.

Os modelos de empresariamento de coleções privadas de arte contemporânea abrigam perspectivas de obras e de artistas representativos de distintas escalas de inserção no sistema, o que serve como índice que determinada às instituições serem elas próprias inseridas nas diferentes esferas em que estão os artistas de suas coleções. A interação entre artistas,

colecionadoras, colecionadores e suas instituições produzem noções de legitimação e atribuição de valor à produção artística. Fialho diz que “o colecionador institucional, por exemplo, tem alto poder de homologação do valor simbólico do artista. (...) Fazer parte da coleção de um importante colecionador impacta positivamente na reputação do artista” (op. Cit., p. 38). Mas em determinado momento, o contrário também se aplica. Ter determinadas obras de certos artistas acrescenta valor à instituição.

Por outro lado, os museus privados de arte, por definição, são equipamentos locais que buscam projeção com suas coleções, mas convivem com o desafio de discutir em que medida a arte contemporânea pode representar uma cultura local. E a partir da inserção das produções mais próximas de si, em diálogo com outras mais abrangentes, produzir compreensões mais polissistêmicas da arte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O colecionismo como prática cultural tem avançado na medida em que organiza seus procedimentos internos em meio a processos de desenvolvimento conjunturais, motivo pelo qual a análise deste fenômeno trans-histórico impõe observá-lo para além de suas fronteiras. O vínculo indissociável do colecionismo com a formação e crescimento do capitalismo suscita que novas análises sejam encaminhadas, buscando melhor compreender suas relações na elaboração de narrativas de si, do sistema e da história da arte.

A incorporação de outras áreas de conhecimento é cada vez mais necessário para o estudo da atividade em contextos mais amplos, tanto que no primeiro capítulo foi usado como recurso uma teoria oriunda da sociologia aplicada à linguística para repensar o conceito de sistema da arte no mundo contemporâneo. A relação do colecionismo e do próprio sistema com as forças capitalistas impingiu a necessidade de aportes de áreas como a Economia, sobretudo de historiadores desta disciplina, em razão da presença permanente da arte como um setor ativo nas atividades econômicas ao longo dos tempos.

A relação longa entre sistema da arte, colecionismo e capitalismo revela os vínculos elaborados no interior de setores produtivos que participam, em menor ou maior grau, das lutas de classes desde quando as estruturas das artes visuais começaram a ser delineadas na lógica da mais-valia. Nesta perspectiva, o colecionismo nunca esteve imune às consequências de ser uma atividade em que a disputa de narrativas e de poder tem criado posições desiguais, sendo mais uma das inúmeras práticas humanas em que são expostas qualidades e fragilidades do conjunto de integrantes.

A pesquisa acabou se transformando em uma análise do “estado da arte” do colecionismo na atualidade brasileira, e na empreitada ficou definitivamente marcada uma das principais características, que diz respeito à diversidade de representações sociais integrando a prática. Elas apontam perspectivas e posicionamentos sobre os conceitos de arte, coleção, colecionadora, colecionador e colecionismo tão distintas, que mesmo com a reunião robusta de dados levantados tornou-se complexo encontrar premissas

capazes de contribuir para uma possível definição exata do que sejam tais categorias.

Um aspecto externo que perpassa o contexto do colecionismo diz respeito ao desenvolvimento econômico e político do país. A prática tem novas e novos participantes aderindo a todo instante, revelando o aspecto de continuidade no tempo. No entanto, tal característica depende de fatores macroestruturais que influenciam na quantidade de pessoas que se inserem no colecionismo. É inquestionável que foi no momento de melhor capacidade de geração de renda, ou seja, no período de aumento de acumulação de capital e crescimento do PIB que o colecionismo experimentou o maior número de entrantes, aproximadamente entre 2009 e 2014.

O desenvolvimento econômico favoreceu para que diferentes realidades sociais tenham aderido ao colecionismo, ajudando a mostrar que este hábito cultural não pode ser atribuído apenas a grupos sociais com alto poder aquisitivo, o que aliás é uma falácia. No entanto, este grupo exerce o poder narrativo de homogeneizar conceitos centrados na quantidade e no valor de mercado de obras em uma coleção. Para se ter um exemplo, com certa frequência ao longo da pesquisa foi dito por agentes em conversas informais ou mesmo em algumas entrevistas, que colecionadora é aquela pessoa que, mesmo não tendo mais paredes para pendurar suas obras, continua comprando sem saber onde acomodar as novas aquisições. Além de destacar a quantidade e excluir um conjunto expressivo de iniciativas de diferentes escalas socioeconômicas, o argumento insinua reduzir as obras de arte em pinturas. Infelizmente, são as coleções do *mainstream*, as ligadas ao topo das esferas sociais, que tomam a atenção dos meios de comunicação e mesmo do campo acadêmico, justamente por terem mais poder de inserção e visibilidade.

Outra questão que dificulta adentrar no campo das definições reside no fato de que em boa parte dos casos, o conceito do que é arte para colecionadoras e colecionadores tem laços de dependência com os mecanismos de produção e legitimação primeiro nos ambientes locais, regionais, nacionais e internacionais, paulatinamente. A arte pode emergir em ambientes inóspitos e adversos, mas a sua legitimação e consumo não. É necessário um conjunto mínimo de instâncias que sejam compostas por instituições de ensino e reflexão, espaços institucionais e comerciais de arte,

crítica e curadoria, eventos de diferentes fins que, no seu conjunto, ofereçam condições de acesso à produção das artes visuais.

A sentença parece óbvia não fosse o fato deste cenário se apresentar de forma bastante frágil em várias capitais do país, mais acentuadamente nas Regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste. Isto se deve ao fato de que mesmo com a facilidade de acesso presencial e virtual a diferentes regiões do mundo, sobretudo aquelas em que o ambiente das artes visuais oferece ampla gama de atividades, não se pode negar a importância dos regimes locais na construção das visões de mundo. Por exemplo, em uma capital nordestina apareceu uma diferenciação entre “arte popular” e “arte erudita”, sendo a primeira representada por produções mais apartadas dos padrões canônicos de arte e a segunda o seu exato oposto.

Por vezes, apareceram nas coleções diálogos entre produções ditas populares (em um caso um conjunto de peças já tinha participado de mostras em um museu nova-iorquino), dispostas em situação de igualdade com obras de artistas contemporâneos reconhecidos por segmentos nacionais do sistema. Obras de artistas conhecidos apenas no circuito local constam em coleções focadas em produções de reconhecimento nacional e internacional. E ainda, em algumas situações, colecionadoras e colecionadores descobrem produções que sequer passaram pelo crivo de agentes locais, incorporando-as em suas coleções mesmo sem a garantia de uma chancela futura.

Assim, as coleções privadas vão sendo constituídas de modo a oferecer oportunidades para se ter uma visão ampliada e generosa dos processos artísticos, já que são as colecionadoras e os colecionadores que asseguram a guarda e perpetuação de um conjunto de produções capazes de dispor de subsídios sobre as expressividades poéticas das suas regiões. Assim, será possível na intimidade das coleções elaborar reflexões sobre as histórias da arte locais. No transcurso do exercício colecionista se constrói uma percepção de que a atuação não deve ficar restrita apenas às atividades específicas da coleção. Assim, pode-se dizer que a coleção vira um elemento que dispara uma série de ações que acrescem qualidades ao colecionismo pela sua capacidade transformadora do sistema da arte.

Para fundamentar o termo coleção, há quem defenda como princípio elementar a formulação de um critério como fio condutor de uma pesquisa

sobre determinada questão discutida nas poéticas visuais, e que na falta de tal orientação não seria uma coleção ou, no limite, um mero acervo. Por exclusão, a falta de um critério pré-determinado coloca o gosto pessoal como fator que determina a escolha das obras, atributo governado pelo repertório construído ao longo do tempo. Resta claro que se deve considerar o gosto também como critério definidor das escolhas, atuando inclusive nas coleções conduzidas por critérios pré-estabelecidos. Gosto é uma formulação cultural dada nos processos de construção de identidades, que por depender de fatores adversos não pode ser considerado natural, mas naturalizado pelas condições sociais, culturais, políticas, econômicas, pedagógicas, espirituais, entre muitas outras.

O gosto adquiriu uma complexidade de tal ordem que sua presença fundamentou reflexões decisivas na historiografia da arte, além de constar em análises de áreas do conhecimento tão díspares quanto Estética e Economia, para ficar em apenas dois exemplos. Ainda sobre o critério, com certa frequência apareceram obras dissociadas das diretrizes de composição das coleções, que por vezes correspondem puramente ao gosto ou por serem de artistas renomados em outras instâncias, o que evidencia certa flexibilidade na condução do acervo. Por exemplo, em coleções definidas pelo aspecto geográfico, com obras de artistas nascidos ou com passagem marcante em determinados estados, havia obras de artistas de outros estados ou mesmo de outros países.

Por vezes, as brechas nos critérios foram tantas que serviram para a criação de novos núcleos temáticos de pequenos conjuntos dentro de uma grande coleção, não necessariamente alinhados por uma mesma questão conceitual. Ou ainda, a coleção pode ser considerada apenas aquela em que o conjunto de obras responda ao critério e as demais, fora deste conceito, eram obras que poderiam cumprir funções variadas dentro de um acervo, menos a de estar na coleção. Este aspecto mostrou que uma coleção é a reunião de diferentes núcleos temáticos de elaborações reconhecidas como arte, complementada por outros núcleos de publicações variadas, estudos de artistas, catálogos, documentos, filmes e outras possibilidades alinhadas aos mais diversos interesses.

Há ainda quem proponha separar coleção de acervo por considerar a primeira formada por obras que não podem ser vendidas, sob pena de quebrar a narrativa do conjunto das obras, e a segunda por estar desimpedida de uma elaboração intelectualizada em função de objetivos que podem ser de investimento ou especulação, com pouco ou nenhum componente emocional que garanta sua permanência na coleção. No entanto, a noção de que uma coleção é um ativo dentro de um portfólio que integra o patrimônio financeiro da pessoa ou da sua família é posição praticamente de consenso, mesmo para quem não adquire obras com este fim. Neste caso, o investimento deve ser entendido em suas múltiplas possibilidades interpretativas.

Entre as características gerais das coleções de arte contemporânea, pode-se apontar que ainda vigora uma certa predominância dos suportes mais tradicionais como pintura, escultura, gravura e fotografia, com pouca presença de vídeos, instalações e muito menos ainda de *site specific* e performances, embora o registro de performances em fotografia tenha aparecido. Ainda se encontra no colecionismo de arte contemporânea um segmento de coleções que comportam percentuais de obras modernistas, sobretudo da vertente concretista, que podem ser pensadas a partir de uma perspectiva de transição de uma linguagem para outra.

Pouquíssimas coleções iniciaram com arte contemporânea e migraram para o modernismo, o que não pode ser considerado uma disposição do meio em função da oferta restrita e dos preços das obras limitados a quem tem alto poder aquisitivo ou se arrisca no nebuloso ambiente dos leilões, correndo o risco de comprar falsificações, como visto em alguns casos. Também não participaram da pesquisa colecionadoras e colecionadores dedicados a elaborar coleções com foco na discussão de gênero e raça, o que não significa a inexistência. Soube-se de uma colecionadora paulista dedicada a organizar uma coleção somente com artistas mulheres e outra tem um núcleo dentro de sua coleção com a mesma temática, que mesmo não significando a inexistência de outras, no momento defende-se a ideia de que não há elementos suficientes para que se possa atribuir como uma modalidade inscrita no colecionismo brasileiro.

Sobre quem é colecionadora ou colecionador, a persona colecionadora não surge de uma decisão racional, embora isso tenha acontecido em

pouquíssimos casos em que a pessoa decidiu colecionar antes mesmo de adquirir a primeira obra. Trata-se de uma construção que se faz ao longo do tempo e envolve uma série de variáveis que nem sempre partem da pessoa que está colecionando, já que muitas vezes o reconhecimento vem de agentes do sistema e aos poucos a pessoa vai assimilando sua condição de colecionadora. A autorização do uso da alcunha tem implicações em outras fases de vida que antecedem o período colecionista, podendo-se dizer que foram poucas as entrevistas em que a pessoa assumiu não ter tido nenhum contato com manifestações artísticas na infância e adolescência, momento em que se defende ser o início da pavimentação deste percurso. Em geral, as pessoas tiveram acesso, em menor ou maior grau, a diferentes manifestações artísticas nas fases iniciais de suas vidas, sendo que muitas tiveram experiências mais substanciais com a música e literatura do que com as artes visuais, e poucas pelo teatro e dança para ficar apenas nas linguagens que apareceram nas entrevistas. Este aspecto revelou que a convivência com linguagens artísticas desde as primeiras fases de vida tem peso determinante na elaboração do conceito de arte, exercendo influência definitiva na adesão ao colecionismo em dado momento. Ressalta-se que o tema merece aprofundamento por carecer de análises que aprofundem esta questão. Ainda que tenham coleções importantes e sigam adquirindo sistematicamente obras de arte, muitas pessoas apresentaram dificuldades de se assumirem colecionadoras nas entrevistas, sendo que a justificativa se encontra novamente borrada pelas categorias hegemônicas de colecionismo vindas das altas escalas de atuação. Foi frequente a defesa de não ser possível atribuir o termo colecionadora ou colecionador em função da falta de obras de artistas consagrados nas coleções.

Ainda em relação à diversidade de grupos sociais atuando no colecionismo, carece de mais atenção e discussão as coleções de classe com menor poder aquisitivo, o que poderia se definir dentro da classe média e média alta. Nas pesquisas continuadas do Projeto Latitude e dos relatórios internacionais, a maior fatia de vendas de obras está na margem de valores mais baixos. O mesmo dado é corroborado pelo conteúdo levantado na presente pesquisa, levando-se a defender que o colecionismo desenvolvido pela classe média, média alta, pode ser influenciado também pelo fato de que

muitas aquisições ocorram diretamente com artistas, facilitada pela possibilidade de valores mais baixos do que no mercado.

O papel de quem coleciona mostrou-se um tema de relevância na pesquisa, levantando questões que podem contribuir para uma formulação da de conceito de colecionismo. Ampliar a coleção é uma das questões envolvidas no exercício do colecionismo para colecionadoras e colecionadores, acontecendo como resultado do crescente interesse em adquirir conhecimentos sobre arte e o meio no qual ela transita. O conteúdo vai sendo acumulado na medida em que aumenta a frequência em ambientes artísticos, como ateliês, museus, galerias, exposições e casas de outras pessoas que colecionam, também em lugares em que se abre discussões para reflexão da produção, como em cursos, palestras, seminários e atividades correlatas, podendo ocorrer nas cidades de residência ou em viagens. Na medida em que a rede de conhecimentos intelectuais e sociais amplia, surgem possibilidades de avançar em ações que ultrapassam as lógicas estritamente comerciais.

Assim, para além de adquirir obras, quem coleciona passa a desenvolver a consciência de contribuir com o meio em escalas tão variadas quanto a ajuda a um artista, podendo ser da elaboração de um catálogo à presidência de um museu ou fundações que promovam bienais, ou mesmo abrindo seu próprio museu privado. Neste sentido, o papel social de quem coleciona adensa a reflexão não apenas sobre a persona colecionadora, mas o próprio conceito de colecionismo.

Na aquisição, destaca-se a influência de São Paulo nas demais regiões do país. Cidade onde o sistema se expressa de forma mais robusta e eloquente, o mercado de arte de lá atua como autoridade definidora do conceito de arte contemporânea, legitimadora de artistas e suas linguagens, bem como de demais agentes do meio. O mercado paulistano também exerce poder regulatório nos preços e na valoração de obras, por possuir maior poder de visibilidade e consagração no meio das artes visuais. Embora a alta concentração de estabelecimentos comerciais de arte, com galerias que desempenham importante papel no Brasil e no exterior, ainda muito precisa avançar para qualificar as operações de compra e venda, de forma que ajude a profissionalizar o colecionismo.

As fragilidades do mercado vistas na falta de informações oferecidas no ato de compra, acarreta problemas na preservação, na vida fiscal e jurídica de obras, resultando em eventuais contratemplos para colecionadoras e colecionadores. Muitos problemas encontrados na pesquisa poderiam ser resolvidos caso houvesse uma espécie de dossiê/manual das obras, documento que deveria ser entregue com um conjunto robusto de informações. Outro tema que tem afetado o mercado são as falsificações, que por não existir uma legislação e investigação que puna e coíba a prática, acaba afetando uma grande quantidade de colecionadoras e colecionadores, agora inclusive correndo o risco de comprar obras falsas de artistas contemporâneos.

Ainda sobre a questão fiscal, o excessivo peso na carga tributária para obras importadas, situação agravada pelo inseguro, burocrático e pouco eficiente serviço alfandegário, resulta em coleções que poderiam ter maior representatividade de outras experiências em artes visuais. Também prejudica o preço das obras de artistas nacionais, que em determinadas situações acabam tendo valores elevados se comparadas com o mercado internacional. A dificuldade de importar obras incorre em um mercado doméstico, fechado e pouco competitivo interna e externamente.

O gerenciamento das coleções herda da aquisição a falta de orientação sobre a melhor maneira de cuidar das obras, gerando muitas vezes danos pelo pouco cuidado das obras nos ambientes onde elas ficam, que em geral pode ser a casa, o local de trabalho ou de armazenamento. Outro problema que vem das aquisições diz respeito ao pouco estímulo de agentes do mercado no correto registro das obras no IR, fato que irá repercutir na revenda, no Direito de Sequência e na partilha da coleção.

Um dos mais problemáticos assuntos do gerenciamento diz respeito à catalogação da coleção, que vem crescendo em termos de importância, podendo ser considerada uma necessidade surgida nas últimas décadas que vem sendo incorporada sistematicamente no procedimento colecionista. No entanto, ainda há uma noção pouco aprofundada da importância da catalogação como um instrumento de mero registro de informações básicas das obras. A catalogação precisa ser compreendida como um recurso de pesquisa constante sobre a coleção.

Pelo que se observou na pesquisa de campo, em geral a catalogação tem sido composta pelo descritivo das obras, valor de aquisição, CA e notas fiscais. Ocorre que ali é onde também deve constar conteúdo sobre a manutenção e conservação para uma melhor preservação da coleção, como o registro de todas as restaurações com o máximo de informações possíveis. Além disso, é importante na mesma catalogação das obras constar os dados do núcleo documental, como textos de artistas, curadores, historiadores da arte e todas as referências de publicações sobre artistas e as obras. Os empréstimos devem fazer parte da catalogação, medida que subsidia a valoração da obra em caso de revenda, doação ou registro em alguma publicação que possa oferecer reconhecimento e visibilidade.

Por fim, os empresariamentos, incorporam todas as operações de visibilidade das obras da coleção até o processo de institucionalização. Assim, considera-se que uma das formas de empresariamento inicia com a ajuda a artistas, progredindo para arranjos que geram exposições, publicações e aquisições para a coleção, podendo chegar a doações para instituições museológicas, entre outros desdobramentos. Além de ser um expediente que traz resultados para a coleção e artistas, ainda atribui legitimação e reconhecimento social a colecionadoras e colecionadores. Também deve ser considerado que não se trata apenas de um ato de generosidade, mas sim a compreensão de que a valorização das obras e da coleção passa por assumir uma postura de mais participação nas instâncias do sistema.

Em relação ao empresariamento das coleções como alicerce para os modelos privados de institucionalização, pode-se dizer que a principal questão a destacar tem a ver com a fragilidade das instituições pela pouca garantia de perenidade. E isto se manifesta já na escolha da natureza jurídica que definirá a instituição. Dos modelos existentes na legislação brasileira, o estatuto da fundação é o que mais permite oferecer condições de longevidade. Já as associações, com ou sem fins lucrativos, exigem uma governança capaz de gerar um modelo de negócio autossustentável, com recursos garantidos para a sobrevivência dos projetos e da própria instituição. Atualmente, as instituições ancoradas no modelo associativo não possuem estratégias que garantam sua manutenção no futuro, estando todas sob risco de extinção por motivos

financeiros, que envolvem decisões familiares em relação a heranças, entre outros problemas.

Por fim, é preciso apontar que percorrer boa parte do país em função de uma pesquisa de campo traz no conjunto de resultados uma dimensão que extrapola a própria investigação. A expansão da rede de relacionamentos, em alguns casos com laços afetivos, é um exemplo. O privilégio de elaborar um princípio de mapeamento do colecionismo de arte contemporânea presente nas cinco regiões do Brasil trouxe também um crescimento pessoal pela compreensão mais aguçada do papel e o lugar de quem pesquisa artes visuais em um país como o Brasil.

O compromisso inicial foi o de levantar um conjunto importante de conteúdos que pudessem subsidiar noções sobre a escala de abrangência do colecionismo na atual realidade brasileira. Acabou se transformando também na constatação da urgente necessidade de que mais pesquisas nesta temática sejam realizadas. Assim, além de colaborar com o que foi trazido até aqui, fica a expectativa de que a tese inspire, instigue e que dela surjam novas investigações.

REFERÊNCIAS

ADAM, Georgina. *Dark Side of the Boom: the excess of the art market in the 21st Century*. London: Lund Humphries, 2017.

_____. *Big Bucks: the explosion of the of the art market in the twenty-first century*. London: Lund Humphries, 2017.

AFONSO, Luís Urbano; Fernandes, Alexandra. *Mercados de Arte*. Lisboa: Edições Sílabo, 2019.

ALMEIDA, Gustavo Martins. *Certificado de autenticidade da obra*. Disponível em: <http://genjuridico.com.br/2017/11/13/certificado-autenticidade-obra-de-arte/>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

ALMEIDA, Patrícia Silva; VITA, Jonathan Barros. *A Tributação do Sistema da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2019.

ALMEIRA, Cícero Antonio F. *Objetos que se oferecem ao olhar, colecionadores e o “desejo de museu”*. Anais do Seminário Internacional: coleções e colecionadores: a polissemia das práticas. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=28436>. Acesso em 16 de outubro de 2016.

ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. UNESP, Rio de Janeiro, 1995.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAYER, Thomas M.; PAGE, John. *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730–1900*. Londres: Routledge, 2015.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Portugal: Livros Editora, 2010.

BELK, Russell W. *Collecting in a Consumer Society*. London, Routledge, 1995.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac&Naif, 2012.

BERMUDES, Anna Carolina. *Tributação de coleções de arte*. Disponível em: <https://www.ibet.com.br/tributacao-de-colecao-de-arte/>. Acesso em 21 de dezembro de 2019.

BLACK, Robert. *Education and Society in Florentine, Education and society in Florentine Tuscany: teachers, pupils and schools, c. 1250–1500*. Brill: Boston, 2007.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

BLUNT, Anthony. *His lives*. Londres: Pan Books, 2001.

BITTENCOURT, Renata. *Diretora do Instituto Inhotim relembra ajuda para Brumadinho*. Entrevista concedida para Adriana Ferreira Silva. Revista Marie Claire on-line, 25 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2020/01/diretora-do-instituto-inhotim-relembra-ajuda-para-brumadinho.html>. Acesso em 20 de maio de 2020.

BITTENCOURT, Renata. *Renata Bittencourt dirige Inhotim*. Entrevista concedida para Leandro Muniz. Revista Select on-line, 22 de abril de 2020. Disponível <https://www.select.art.br/renata-bittencourt-dirige-o-inhotim/>. Acesso em 20 de maio de 2020.

BRUNO, Cristina. *Funções do Museu em Debate: Preservação*. Cadernos de Museologia. v. 10 n. 10: Museologia e museus: princípios, problemas e métodos. Universidade Lusófona de Lisboa, 1997.

BULHÕES, Maria Amélia et al. *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

_____. *Artes plásticas, participação e distinção: Brasil anos 60/70*. Tese de Doutorado. USP, disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/tese/>.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos de etnologia cabila*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Pierre Bourdieu avec Löïc Wacquant; réponses*. Paris: Seuil, 1992.

_____. *A Distinção*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

CAETANO, Marcello. *Das fundações e subsídios para a interpretação e reforma da legislação portuguesa*. Portugal: Com. Ática, 1961.

CAMPOS, Cesar Cunha. *Arte e Mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

CARNEIRO, Patrício Aureliano Silva. *Do Sertão ao Território das Minas e das Gerais: entradas e bandeiras, política territorial e formação espacial no período colonial*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

CATTANI, Antonio. *Ricos, podres de ricos*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2017.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

_____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CORDOVA, Dayana Zdebsky. *Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea*. Tese (Doutorado), São Carlos, Universidade de São Carlos, 2018.

DUARTE, Adelaide. *Da coleção ao museu: o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (org.) *The Cultures of Collecting*. ISBN 978-0948462511. 1994.

FAGNARI, Eduardo (org). *A Reforma Tributária Necessária: diagnóstico e premissas*. Brasília: ANFIP: FENAFISCO: São Paulo: Plataforma Política Social, 2018.

FERRAZ, João Carlos Figueiredo. *Instituto Figueiredo Ferraz*. São Paulo: SGFF Editorial, 2014.

FETTER, Bruna Wulff. *Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte*. Tese (Doutorado), Porto Alegre, UFRGS, Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2016.

FIALHO, Ana Letícia. *As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 3, p. 511-747, set/dez 2005.

_____. *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições*. ouvirOUver, v. 13, n. 2, p. 378-390, 31 out. 2017.

FIORI, José Luis. *Sobre o poder global*. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a05n73.pdf>. Acesso em 2 de setembro de 2018.

GRADIM, Carlos (org). *O Terceiro Setor na Gestão da Cultura*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2017.

GOLDTHWAITE, Richard A. *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

GOMIDE, Adriano Célio. *Colecionismo de arte moderna e contemporânea: um estudo*. Tese (Doutorado), Belo Horizonte, UFMG, Tese (Doutorado), Pós-Graduação em Artes, 2014.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Éditions Gallimard, 2014.

_____. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. *La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste. L'art contemporain et le musée - Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

HICKS, John Richard. *A Theory of Economic History*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Livros, 1999.

LARA, Fernando et al. *Inhotim: arquitetura, arte e paisagem*. São Paulo: Editora Monolito, 2015.

LEON, Aurora. *El Museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

LONGMAN, Gabriela. *Artistas e herdeiros querem parte do lucro das casas de leilões*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/artistas-e-herdeiros-querem-parte-do-lucro-das-casas-de-leiloes-e-galerias.shtml>

LOUZADA, Julio. *Artes Plásticas Brasil 90: seu mercado, seus leilões*. São Paulo: Inter-Arte-Brasil, 1990.

KERN, Daniela. *Revivais pluralistas na historiografia da arte: Champfleury e os Le Nain, Thoré-Bürger e Vermeer*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

MARSHALL, Francisco. *Epistemologias Históricas do Coleccionismo*. Revista Episteme, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Marshall/publication/264849099_EPISTEMOLOGIAS_HISTORICAS_DO_COLECIONISMO/links/542ad07f0cf29bbc126a7565.pdf. Acesso em 20 de maio de 2017.

MAUS, Lilian. *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

MENEGAT, Rualdo. *A Epistemologia e o espírito do colecionismo*. Revista Episteme, Porto Alegre, n. 20, jan./jun. 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/283328605_A_epistemologia_e_o_es_pirito_do_colecionismo. Acesso em 20 de maio de 2017.

MISES, von Ludwig. *Ação Humana: um tratado de Economia*. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010.

MONTIAS, John Michael. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam University Press, 2002.

MOURA, Rodrigo (org). *Do objeto para o mundo, Coleção Inhotim*. Belo Horizonte: Rona Editora Gráfica, 2015.

QUEMIN, Alain. *The Internationalization of the Contemporary Art World and Market: The Role of Nationality and Territory in a Supposedly "Globalized" Sector*. In Maria Lind & Olav Velthuis (Ed.), *Contemporary Art and Its Commercial Markets*. Londres: Sternberg Press, 2012.

PAULA, Fabiana de. Museu da Fotografia [Foto]. REDAÇÃO do Diário do Nordeste. Museu da Fotografia Fortaleza Traz Oficina Gratuita de 'Foto Documental'. Diário do Nordeste, Fortaleza, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/museu-da-fotografia-fortaleza-traz-oficina-gratuita-de-foto-documental-1.3069915>. Acesso em: 20 mar. 2021.

PARKS, Tim. *O Banco Medici: poder, dinheiro e arte na Florença do século XV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (org). *Através: Inhotim*. São Paulo: Stilgraf Artes Gráficas, 2015.

PRICE, J. L. *Dutch Culture in the Golden Age*. London: Reaktion Books Ltd, 2011.

RHEIMS, Maurice. *Les Collectionneurs: de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode e de la spéculation*. Paris: Éditions Ramsay, 2002.

ROSA, Nei Vargas. *Estruturas Emergentes do Sistema da Arte*. Dissertação de Mestrado. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14945>.

_____. *Sistema das artes visuais no Brasil*. Revista Ouvirouver. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Revista Ouvirouver v. 13, no. 2: O sistema das artes visuais no Brasil, 2017.

RUIZ, Rogério; FABRINO, Paulo. *Odilla Mestriner, o olhar do colecionador*. São Paulo, Editora Giotri, 2014.

SEMEDO, Alice. *Estudos e Gestão de Coleções: práticas de formação e investigação*. In Coleções científicas luso-brasileiras: patrimônio a ser descoberto/Organização: Marcus Granato e Marta C. Lourenço. – Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 291-312.

SLUGG, Ramsay H. *Handbook of practical planning for art collectors and their advisors*. Estados Unidos: American Bar Association, 2015.

SHNAYERSON, Michael. *Mad Money, Mega Dealers, and the Rise of Contemporary Art*. New York: PublicAffairs, 2019.

THOMPSON, D. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. BEI Comunicação, 2012.

THORNTON, S. *Sete Dias no Mundo da Arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2011

TURIEL, Eliot. *The Culture of Morality: Social Development, Context, and Conflict*. Cambridge University Press, 2002.

VASARI, Giorgio. *A Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VERAS, Eduardo. *Destinos dos Objetos*. Catálogo de exposição. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2015.

VELTHUIS, O. *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. UK: Princeton University Press, 2005.

WERNECK, Humberto. *Inhotim: um estado de espírito*. Rio de Janeiro: Leblon Editora, 2016.

WAGNER, Ethan, WAGNER, Thea Westreich. *Collecting art for love, money and more*. London: Phaidon Edicions, 2005.

WOODHAM, Doug. *Art Collecting Today: Market insights for everyone passionate about art*. New York: Allworth Press, 2017.

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