



Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil

Nei Vargas da Rosa

Como citar:

ROSA, N. V. Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p.269-300, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668462. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668462>.

Imagem [modificada]: Residência dos Figueiredo Ferraz. Ao fundo: Jorge Guinle, *Dispneia parafernália*, 1981, óleo sobre tela, 152 x 180 cm. Fonte: *O Espírito da nossa época*. Catálogo de exposição. São Paulo; Rio de Janeiro: MAM-SP; MAM-RJ, 2001.

Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil

Strategies for thinking about contemporary art collecting in Brazil

Nei Vargas da Rosa*

RESUMO

O presente artigo surgiu como possibilidade de propor uma versão sintética da tese “Colecionismo de arte contemporânea: entre a centralidade das bordas e o mainstream”, defendida em setembro de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisa investigou o colecionismo privado de arte contemporânea em suas distintas manifestações e escalas de inserção, buscando entender suas características e contribuições para o desenvolvimento do sistema da arte no Brasil. Foi adotado o modelo qualiquantitativo como metodologia para levantamento de indicadores e conteúdo, unindo um formulário eletrônico com 45 questões, com 201 respondentes, a 83 entrevistas presenciais com colecionadoras e colecionadores residentes em 16 estados das cinco regiões do país. Partiu-se de uma conformação de ordem sistêmica e polissistêmica para melhor entender a abrangência do colecionismo de arte contemporânea, o que facilitou observar as diferentes escalas de atuação e inserção que o conjunto desta prática tem alcançando nas últimas décadas. A partir dos resultados foi possível conceber uma modulação conceitual com base em três vetores: aquisição, gerenciamento e empresariamento das coleções, perfazendo um modelo epistemológico que ganha qualidade de instrumento de reflexão para compreender os processos envolvidos no modo como o colecionismo tem sido conduzido na realidade brasileira nas últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE

Colecionismo privado. Arte contemporânea. Sistema da arte. Polissistemas.

ABSTRACT

This article emerged as the possibility of proposing a synthetic version of the Thesis "Contemporary art collectionism: between the centrality of the edges and the mainstream", defended in September 2021 at the Postgraduate Program in Visual

Art at the Federal University of Rio Grande do Sul. The research investigated the private collection of contemporary art in its different manifestations and insertion scales, seeking to understand its characteristics and contributions to the development of the art system in Brazil. The qualiquantitative model was adopted as a methodology for surveying indicators and content, combining an electronic form with 45 questions, with 201 respondents, to 83 face-to-face interviews with collectors residing in 16 states in the five regions of the country. We started from a systemic and polysystemic conformation in order to better understand the scope of contemporary art collectionism, which made it easier to observe the different scales of action and insertion that this practice as a whole has reached in recent decades. From the results, it was possible to conceive a conceptual modulation based on three vectors: acquisition, management and entrepreneurship of collections, making an epistemological model that gains the quality of a reflection instrument to understand the processes involved in the way collecting has been conducted in reality in recent decades.

KEYWORDS

Private collecting. Contemporary art. Art system. Polysystems.

Introdução

Pode-se apontar uma confluência de fatores que explicam o crescimento do colecionismo privado de arte contemporânea nas últimas décadas no Brasil. Algumas possibilidades: os desdobramentos do colecionismo de arte impulsionando a criação das instituições museológicas, modelo encabeçado pela elite econômica ao longo do século XX; a expansão recente do mercado de arte com novas galerias e a emergência das feiras; a ampliação dos equipamentos culturais com os novos processos de institucionalização de coleções privadas; a visibilidade na mídia de colecionadoras e colecionadores que passaram a ocupar postos em instâncias de poder do sistema da arte e influenciar na agenda de museus e instituições culturais. E ainda se

podia trazer outros argumentos para sustentar a ideia do protagonismo de colecionadoras e colecionadores no sistema contemporâneo da arte.

No entanto, paira no senso comum a noção de que colecionar propostas artísticas restringe-se a um grupo de pessoas de alto poder aquisitivo. Nesse contexto, a precificação das obras de arte, sobretudo as que vêm alcançando cifras estratosféricas, desde a década de 1980, tem corroborado uma ideia equivocada sobre o colecionismo, como se este só pudesse ser definido pelo elevado valor pecuniário atribuído a uma obra de arte.

O dado não é hipotético. Ao desenvolver a pesquisa, 16 estados das cinco regiões brasileiras foram percorridos para entrevistar 83 colecionadoras e colecionadores de arte contemporânea. O percurso investigativo ofereceu subsídios para perceber como o sentido errôneo sobre o colecionismo de arte intimida até mesmo quem coleciona, tanto que houve casos em que as entrevistadas e entrevistados manifestaram resistência para se autodeclararem como tal. Isso porque parte do público atingido pela pesquisa argumenta que as suas obras – pelo fato de não serem caras ou de seus autores não serem amplamente reconhecidos – não se configurariam como coleção, por isso elas não poderiam ser chamadas de colecionadoras ou colecionadores.

No entanto, a realidade é outra. A pesquisa de campo detectou a presença do colecionismo de arte em variados segmentos sociais, promovendo diferentes escalas de produção, de circulação, de legitimação e de consumo das artes visuais nas regiões do país. Esse dado não só coloca em xeque a noção quantitativa, como também impeliu articular conceitos que pudessem melhor colaborar com o desafio de pensar a prática colecionista desapegada de valores apenas numéricos, como quantia e valor de obras em uma coleção.

O percurso de elaboração da pesquisa foi pavimentado pelo conceito de Maria Amélia Bulhões (1990), também chamado por ela de moldura conceitual para pensar as dinâmicas e arranjos que promovem o desenvolvimento do sistema da arte. Passado o período da formulação de seu

postulado, Bulhões orientou a tese de doutorado de Bruna Fetter (2016) que atualizou seu conceito de sistema da arte ao incluir a atuação de agentes e instituições em rede no contexto contemporâneo. Já a pesquisa de campo revelou a necessidade de um novo adendo que enfatizasse 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. (Rosa, 2021: 30).

A inserção em itálico diz respeito, entre outros significados, ao impacto dos valores econômicos na conformação das múltiplas escalas do sistema, tratando também da compreensão do conceito de arte contemporânea e do próprio colecionismo, modalidades que se alteram profundamente conforme a realidade cultural que se toma para análise. Defende-se, assim, que a compreensão sobre o sistema da arte pode ser embasada também pela Teoria dos Polissistemas (TP). O pesquisador israelense Itamar Even-Zohar (1999) lançou-se ao desafio de constituir um pensamento relacional para entender os fenômenos sociossemióticos, desenvolvendo uma metodologia que reduz o número de parâmetros analíticos, evitando o excesso de nomenclaturas e classificações. Isso ajuda a pensar a diversidade de experiências ligadas ao colecionismo de arte contemporânea encontradas, revelando ser uma prática moldada em uma abrangência de difícil classificação face à profusão de formas e escalas incidentes no sistema da arte.

Ao tomar o caráter polissêmico do colecionismo e do sistema da arte, foi desenvolvido três vetores que, parafraseando Bulhões, podem bem servir de moldura conceitual para compreender a prática de agrupar obras em ambientes privados. Antes de avançar nos eixos, é preciso reafirmar que as escalas de funcionamento e legitimação são muito distintas e configuram-se em meio a diversas variáveis dentro do próprio sistema. E o colecionismo,

como engrenagem de profundas implicações no desenvolvimento sistêmico, replica as características desiguais na sua própria configuração interna.

Processos aquisitivos na formação das coleções

A aquisição foi discutida a partir de três acepções. A primeira em um contexto histórico mais amplo, ligando a prática de colecionar ao surgimento de habilidades de coletar e armazenar artefatos nas suas formas mais primitivas, impactando no aperfeiçoamento dos padrões comunicacionais e comportamentais da humanidade. A intenção foi analisar o colecionismo como um fenômeno cultural *continuum*, cujas formas de ação e elaboração criam elos longevos que não cessam de operar nas estruturas do presente. Assim, o colecionismo de arte contemporânea é uma derivação de formas ancestrais relacionadas ao recolhimento e agrupamento das coisas encontrados no mundo, ganhando aos poucos finalidades diversas e propiciando desenvolvimento humano.

A condição trans-histórica do colecionismo remete à raiz etimológica da palavra colecionar para entender o ordenamento e armazenamento dentro de lógicas de organização, de sistematização e de disciplinamento de objetos e artefatos. Segundo Marshall (2005), a etimologia de colecionar vem do latim *collectio*, com núcleo semântico proto-indo-europeu, cuja evolução para o grego se interpõe entre raciocinar e discursar.

O estudo da origem da palavra colecionar aciona caminhos analíticos que ajudam a entender as possibilidades discursivas contidas no colecionismo de arte contemporânea. Assim, 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.

A segunda acepção diz respeito ao conceito de *habitus* como um princípio que indica o colecionismo iniciado antes do procedimento colecionista.

Bourdieu (1983: 60) 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”. Assim, 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. Bourdieu instiga a pensar que a prática de colecionar pode ser acionada pelas experiências afetivas, cognitivas, sensoriais, entre outras, obtidas nas fases iniciais e podendo repercutir na vida adulta de cada colecionadora e colecionador.

Na modalidade qualitativa, nas entrevistas, constatou-se que o acesso a linguagens artísticas advém de situações diversas, uma vez que 45 pessoas afirmaram conviver na infância com obras de arte originais em casa, sendo que desse número nove conviveram com coleções de arte nas suas residências e três em casa de pessoas muito próximas. A segunda linguagem é a música com ocorrência em 27 respostas; a literatura, dos clássicos ao gibi, constou em 21 entrevistas. O teatro aparece para onze pessoas, nove para o cinema e três mencionaram a dança.

Treze pessoas afirmaram que não mantiveram contato com tipo algum de linguagens culturais na infância, embora duas delas manifestassem 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 acessaram museus de ciência. Em alguns casos, as pessoas conheceram primeiro museus no exterior para depois os locais/nacionais. Em quatro casos apareceu o aprendizado de línguas desde a infância.

O estudo traz ainda mais conteúdo sobre a prática de colecionador desde as primeiras fases de vida, aparecendo coleções de selos, moedas, gibis, discos, cartões postais, embalagens de balinhas, miniaturas de ferro, carteiras de cigarro, álbuns de jogadores de futebol, revistas de Gênios da Pintura, papel de cartas e até uma coleção de pedras. Neste quesito,

destacou-se Veridiana de Sá Barreto Brasileiro, médica de Fortaleza/CE, colecionadora que se mostrou com uma verve colecionista excepcionalmente forte, destacando-se das demais experiências relatadas pela quantidade de tipos de coleções e a forma como tem se envolvido com elas ao longo de sua vida.

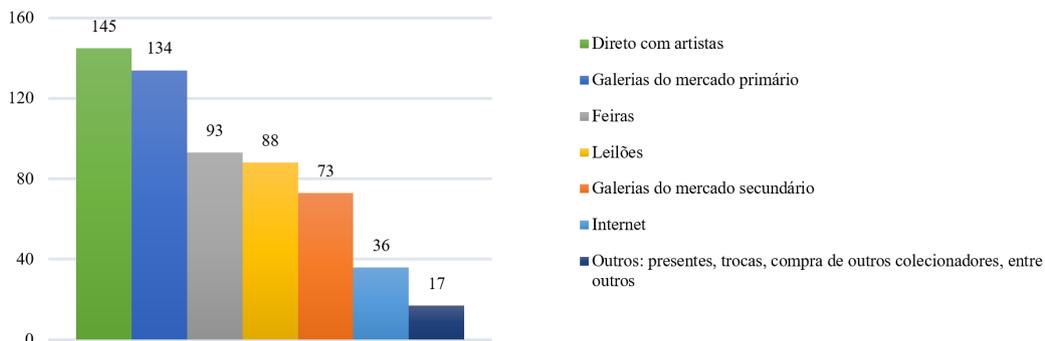
Veridiana Brasileiro iniciou na infância sua coleção de papéis de carta e, aos 11 anos, filiou-se na Seção de Filatelia quando os Correios abriram para participação de crianças, montando uma coleção de aproximadamente 5 mil selos. Neste momento, destaca-se as aulas nos cursos de colecionismo e conservação promovidas pela Instituição, que iria lhe trazer entendimento da importância da preservação de suas coleções. Outros agrupamentos de objetos foram constituídos, todos guardados por Veridiana e sua mãe, mas nos últimos anos sua dedicação esteve voltada para versões da Mona Lisa, que já somam mais de 600 obras, motivo pelo qual ela foi entrevistada.

A terceira acepção analisa a aquisição ligada às atividades comerciais. No entanto, toda forma de entrada da obra na coleção deve ser vista como aquisição - compra, troca, presente, doação, premiação, sorteio, herança ou qualquer outra maneira, obviamente lícita, ajustada à modalidade aquisitiva.

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 de colecionar e o aprofundamento do campo das artes visuais. 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 vetor do procedimento colecionista.

Conforme mostra o gráfico 1, chama atenção a preferência pela venda direta nos ateliês de artistas, visto que na resposta de “onde você adquire suas obras”, as galerias de mercado primário ficam em segunda opção, depois vem feiras, leilões, galerias de mercado secundário, internet e outros.

GRÁFICO. 1. Onde você adquire suas obras?



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Em relação à compra de obras efetuadas diretamente com os artistas, vale registrar a posição do colecionador Sérgio Carvalho, advogado e procurador do Distrito Federal, ao fazer as primeiras aquisições - 18 obras de Zivé e 36 obras de Oswaldo Goeldi - por intermédio do artista Zivé Giudice, na época residindo em Brasília. Relata a esposa de Carvalho, Denise Cruz, que, após ter conhecido Emmanuel Nassar, com quem fez amizade, este o ajudou a ampliar sua percepção sobre as artes visuais, proporcionando-lhe novos conhecimentos acerca do colecionismo de arte contemporânea. Carvalho diz, na entrevista, ter mudado o enfoque de sua pesquisa como colecionador, tanto que atribui o ano de 2003 ao início de sua coleção, e não em 1999 quando fez as primeiras aquisições.

A experiência com Giudice endossou as bases necessárias para que Carvalho implementasse seu critério de aquisição, decorrente do estabelecimento de relações pessoais com artistas. O envolvimento dele se deu em escalada vertiginosa e de profundas implicações na sua coleção. Em 2003, conheceu Valéria Pena-Costa, Nazareno, José Rufino e Eduardo Frota, implementando modos de colecionar decorrentes da formação de uma rede de artistas em que uns passaram a apresentar outros. No catálogo de Duplo Olhar, uma das exposições da coleção, Carvalho 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 Marccone Moreira. (Carvalho, 2014: 5-6)

Carvalho pode ser visto como um colecionador de amizades que tem apreço pelas obras, sendo imprescindível conhecer o artista, conversar, ir no ateliê, conviver e, só depois, adquirir. Por outro lado, há a posição de João Figueiredo Ferraz, cujo Instituto leva seu nome em Ribeirão Preto/SP, sobre as aquisições em galerias. Na entrevista concedida, Ferraz foi categórico em defender as galerias ao argumentar que se vive num sistema econômico no qual 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 de lucro para continuar trabalhando. Ele afirmou respeitar a cadeia produtiva das artes visuais e a importância de quem participa no setor.

Em Belém/PA, o jovem Bruno Torres de Sousa, com 37 anos na época da entrevista, formado em Administração e cursando Direito, coleciona com seus proventos como funcionário lotado na Secretaria da Fazenda do Estado. Ele começou a adquirir obras com 27 anos no projeto “Minha Primeira Obra”, na Galeria Kamara Ko, especializada em fotografia.

Makiko Akao, a galerista, oferece obras com excepcional desconto, sempre com os valores expostos para facilitar a participação de pessoas não habituadas ao ambiente das galerias, como Bruno na sua fase inicial. Ele relatou seu encantamento pela ideia e revelou ter inaugurado a iniciativa da galeria comprando a primeira obra dele e do projeto. A partir dessa experiência, passou a frequentar galerias e a ampliar as visitas a museus de arte. Sousa tinha na época uma pequena coleção de fotografias, mas sua determinação e certeza de continuidade da coleção ficou evidenciada na entrevista de forma muito clara.

Gerenciamento e as estratégias de controle da coleção

O gerenciamento da coleção configura o segundo vetor como desdobramento da fase anterior, estabelecendo relações de modo a provocarem um estado de dependência entre si. 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 de formar acervos de arte.

Discutir o gerenciamento implica dar oportunidade a quem coleciona promover a gestão da coleção. Em síntese, é tratar de tudo o que envolve a vida da obra depois de adquirida, quando chega no seu local de destino, o que se faz absorvendo metodologias gerenciais para dar sentido na preservação, visibilidade e perpetuação do acervo. Entre as inúmeras qualidades oferecidas pelo gerenciamento, vale destacar as possibilidades analíticas para o estabelecimento de critérios narrativos definidores da história da arte que se pretende contar pela coleção, entre muitas outras qualidades. Nas entrevistas foi aplicado um conjunto de perguntas que nortearam a elaboração do vetor gerenciamento de forma complexa, mas aqui se aborda aquela que parece ser sua “espinha dorsal”: a catalogação.

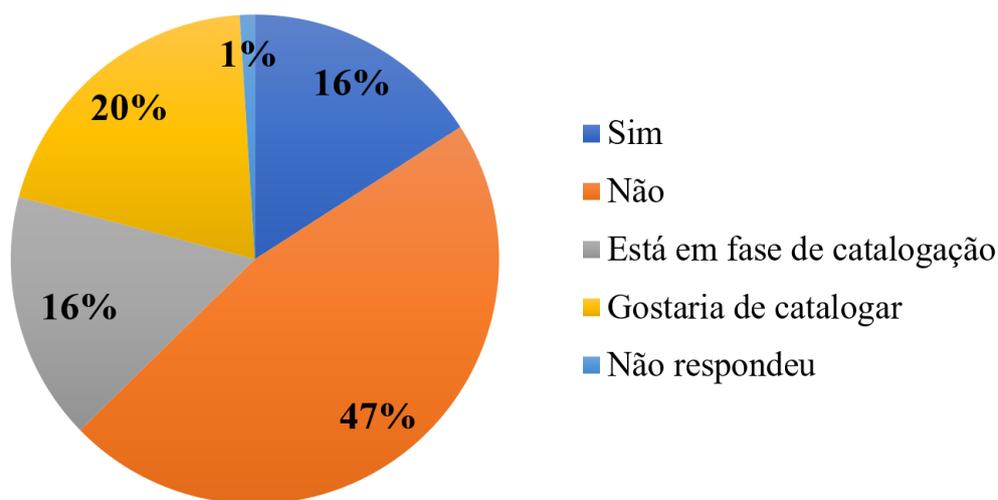
O Plano Museológico (Ibram, 2016) representa o documento de planejamento e gestão dos museus, trazendo a fundamentação conceitual, a missão, os valores, as diretrizes, os objetivos e os detalhes dos programas específicos das instituições museais. O Plano estabelece os parâmetros para atuação das políticas de gestão, influenciando na forma de articular os setores da 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 uma delas em razão de ser o

princípio da promoção da governança da coleção, podendo se estender para a implementação de boas práticas no colecionismo e, ao mesmo tempo, contribuindo de modo individual para o desenvolvimento coletivo do sistema da arte.

No Plano há um capítulo específico para o gerenciamento do acervo, mas, no caso privado, a catalogação permite sistematizar um conjunto de procedimentos que beneficiam de tal forma quem colecciona, que a comparação faz sentido. Catalogar a coleção permite refletir sobre a narrativa da coleção, criando alinhamentos e correções na pesquisa para o qual se debruça quem colecciona. Além disso, amplia as garantias de preservação das obras com estratégias de prevenção de danos, que possibilitam mais sobrevida e minimizam os custos envolvidos nessa operação. Não bastasse, um gerenciamento bem conduzido promove a atualização da vida da obra em vários sentidos, confere segurança e traz tranquilidade na burocracia envolvida na revenda, nos processos legais de todo tipo e contribui na valoração, entre outros benefícios.

GRÁFICO. 2. Sua coleção está catalogada?



Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

No gráfico 2, as respostas mostram um índice ainda pequeno, 16%, de pessoas que já haviam catalogado a coleção, e o mesmo número mostra o percentual que estava em fase de catalogação. Os dois grupos, somados aos 20% que gostariam de catalogar, aponta esta atividade como importante para a metade dos respondentes, sendo que ainda há 47% para decidirem catalogar suas coleções.

Já nas entrevistas, das 83 pessoas entrevistadas, 45 não tinham catalogado a coleção. 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. A maioria usa recursos de arquivamento básicos da nota fiscal e Certificado de Autenticidade, CA, informações técnicas 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 isso significa para quem coleciona. E, para melhor compreensão sobre o processo de inventário das coleções, apontam-se algumas afirmações colhidas na pesquisa de campo como meio de ampliar a discussão sobre o tema.

Em 2020, em contato com a maioria das colecionadoras e dos colecionadores participantes da pesquisa, o período de isolamento da pandemia favoreceu para alguns deles providenciarem a catalogação. Antonio Luiz Souza de Assis, com coleção entre Curitiba/PR e São Paulo/SP, iniciou a catalogação junto a sua esposa. Na entrevista, ele mencionou não ter certeza da quantia de obras na sua coleção, dado que a catalogação, se houvesse, estaria esclarecida. Explanou que seu procedimento era registrar em uma planilha as informações básicas e também guardava a documentação das compras por considerar importante para vários fins, inclusive para o caso de revenda.

Márcio Espíndola, de Vitória/ES, afirmou ter conhecimento de que precisava organizar sua coleção e fazer a catalogação com as referências de valores das obras, visto que, no futuro, pretendia deixar tudo para

os filhos. Em 2020, iniciou, então, a catalogação, após ter participado do primeiro encontro do Coleções em Conexão, CemC¹, grupo com mais de 100 colecionadoras e colecionadores. Naquela ocasião, Espíndola assistiu em uma *live* Cristina Candeloro abordar o tema e, dias depois, solicitou o contato dela para providenciar a catalogação de sua coleção.

Ricardo Brito, de Ribeirão Preto/SP, disse que sua coleção começou a crescer em determinado momento, despertando sua preocupação com as questões legais. Para sua organização, providenciou fichas com a descrição das obras, mantendo-as em seu escritório. Contou que sempre pediu os certificados de autenticidade e as notas fiscais das obras, que iam sendo guardadas para, no final do ano, serem 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 o colecionador possui muitos livros, optou pelo programa Sophia, desenvolvido pela empresa Prima, de São José dos Campos, por ser especializado em bibliotecas.

Vale mencionar alguns colecionadores que tiveram experiências muito distintas com a catalogação, como Ylmar Correa, Florianópolis/SC, pertencente ao grupo dos que não têm 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, São Paulo/SP, depois de conviver desde a infância com as obras de seu avô, o galerista Tito Zarvos, conheceu outra coleção no período em que estudou em Nova Iorque, ao assessorar o empresário Julio Bogoricin, 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 Zarvos começar sua própria coleção. Já o terceiro, Benedito Costa Neto, de Curitiba/PR, que organiza uma coleção de artistas paranaenses, sobretudo

da cena curitibana, mencionou que tem desejo de doar a coleção a um museu local, então, a catalogação teria o objetivo de organizar o acervo para tal fim.

Edson Machado de Sousa Filho, de Brasília/DF, 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, embora seja um diário de seu processo colecionista. Nesse instrumento, o colecionador tentou criar uma estratégia por cm2 para entender a precificação das obras e o funcionamento do mercado, mas desistiu ao perceber que a lógica não funciona com base nos seus parâmetros.

Marcus Pontes Cerqueira, que vive entre São Paulo/SP e Salvador/BA, mantém arquivado os certificados e notas em uma pasta, mas na entrevista mencionou que há dois anos 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. Lucas Niamey, do Rio de Janeiro/RJ, 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.

Além de Niamey, o pesquisador foi inquirido por outras pessoas sobre o que comporia a catalogação e, nas respostas, buscou-se apontar os seguintes dados como essenciais: imagens em alta resolução, descritivo da técnica, dimensão, valor, data e local da aquisição, levantamento biográfico do artista, os textos sobre sua produção, as referências de publicação da obra, laudo sobre as condições de acondicionamento e ambientação, além das notas fiscais para declaração em Imposto de Renda, e CA, e ainda muitos outros documentos. Cada vez mais se torna necessário cercar a obra de um vasto núcleo documental como medida para inibir as falsificações que se avolumam, inclusive na arte contemporânea.

Niamey, ao adquirir obras de Tantão, apontou uma questão específica sobre a dificuldade de obter 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, talvez a solução seja 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 declarando a autenticidade da obra. Caso nenhuma das opções seja possível, o melhor é consultar um profissional do campo jurídico com experiência em Direito Autoral 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 diretamente com quem a produziu ou com terceiros.

Bruno Assumpção, de Belo Horizonte/BH, defende a posição de que a obra deve ser catalogada assim que chega na casa da colecionadora ou do colecionador, pois para ele serve como instrumento de análise da visão global da coleção. A obra entra na coleção e, imediatamente, os dados são adicionados em uma planilha do Excell, com a nota fiscal e o CA escaneadas, uma imagem em alta definição, valor, características da obra e artista, fazendo de Assumpção um dos colecionadores entrevistados mais ágeis neste quesito.

Thiago Cavalcanti, de Natal/RN, se assemelha ao caso de Assumpção. Os dois não tiveram instrução ou formação para catalogação, partindo deles a iniciativa por gostar de manter tudo o que é deles organizado, além de terem cedo percebido que a catalogação é a melhor forma de obter acesso ao que têm. Cavalcanti arquiva a fotografia das obras, dimensão, técnica, data de compra e valor pago.

Ainda há outro grupo que optou pela contratação de profissionais para a catalogação, como é o caso de Luiz Paulo Montenegro, Rio de Janeiro/RJ, que conta com Natasha R. Bergottini, atuando no gerenciamento da coleção. Parte de suas obras expostas no escritório foi por ele apresentada durante a entrevista. A outra foi mostrada por sua assessora no apartamento do colecionador. Lá, ela 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 Quinn, da empresa Kolekti, com atendimento entre São Paulo e Rio de Janeiro, foi mencionada nas entrevistas pelo trabalho realizado junto às coleções de Rita Pereira, José Luiz Pereira de Souza Filho e Paulo Vieira, os três com coleções entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. 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, colecionadora, contou que seu marido é muito cuidadoso e qualquer detalhe de desgaste nas obras basta para serem levadas à restauração. Ela defende a posição dele por entender que o cuidado no presente influencia no legado que ficará para o futuro. Perceberam a necessidade de um espaço especial para abrigar a coleção, pois não lembravam mais o que possuíam e queriam saber se havia uma narrativa no que tinham adquirido, desejo que os levou à catalogação. Então, Candeloro foi indicada pelas Galerias Milan e Vermelho e, após contratada, usou o *software* Tango que é uma versão atualizada do Salsa, criado por Ricardo Santana, um dos pioneiros e mais conhecidos entre colecionadoras e colecionadores de São Paulo.

A colecionadora Laurita Kaersten Weege, que mantém sua coleção entre Jaraguá do Sul/SC e São Paulo/SP, contratou a artista Denise Gadelha para catalogar sua coleção, usando como recurso o aplicativo *Art Binder*. Depois de uma consulta a um pequeno grupo, Gadelha optou pelo aplicativo em razão de lhe oferecer as melhores condições de segurança e eficiência. Há 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 vasta possibilidade de buscas e cruzamento de dados de modo a elaborar uma curadoria da coleção em poucos toques no aplicativo.

Em conversa com Gadelha foi possível aprofundar os propósitos da catalogação e, com sua ajuda, chegar à constatação de 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 para quem coleciona. Também serve como recurso para diferentes ações de colecionadoras e colecionadores atuarem no sistema da arte, como empréstimos, publicações e disponibilização de obras digitalizadas em dispositivos massivos e de acesso democrático, como redes sociais ou *sites* específicos para tal fim. Sem contar que são instrumentos altamente sofisticados para quem produz pesquisa nas artes visuais.

Além das conversas com Gadelha, a apresentação de Max Perlingeiro no Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea², integrando os eventos inaugurais da Casa do Parque, em São Paulo, contribuiu para avançar na compreensão do instrumento da catalogação. Perlingeiro, um dos mais respeitados galeristas do país, também atua gerenciando um conjunto de 18 coleções de grande monta situadas em várias regiões do país. Na sede carioca da Galeria Pinakotheke, ele criou o aplicativo Acervo para acesso no celular e dispõe de uma equipe de profissionais para executar a catalogação.

Como ficou perceptível pelos nomes trazidos até aqui, além de tantos outros que poderiam ser apontados, existe um campo em constituição resultante de uma nova demanda no colecionismo dentro do que pode ser atribuído como gerência de coleções. Esta crescente categoria de agentes 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, mais popular entre as pessoas com maior capacidade econômica, considera-se pertinente a criação de estratégias de catalogação para atendimento a coleções organizadas por pessoas de menor poder aquisitivo, com vistas à democratização e acesso ao colecionismo.

O gerenciamento não se esgota apenas na catalogação, já que outros aspectos compõem esse vetor. Tampouco a catalogação está circunscrita apenas às obras, pois as coleções são formadas por diferentes núcleos que incluem acervos documentais. As obras fazem parte de um conjunto maior que compõe a coleção, sendo as fontes documentais um indicativo de ampliação da importância dos acervos e que também passam por processos de ordenamento.

Empresariamento na expansão do sistema

O terceiro vetor engloba o empresariamento das coleções, ou empresariamentos, termo usado no plural, na tese, por considerá-lo em duas possibilidades analíticas: 1) como metodologia de organização da visibilidade das coleções e 2) as estratégias de transformação das coleções em instituições. Aqui aplica-se no singular por trazer apenas a institucionalização das coleções, ainda assim, focalizando o aspecto jurídico por se defender que o tema é pouco discutido e apresenta fundamental relevância nas estratégias de longevidade das instituições. O enfoque do empresariamento que se aborda aqui tem como base os processos de institucionalização das coleções privadas que geraram a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), Instituto Inhotim, Instituto Figueiredo Ferraz e a Usina de Arte.

Toda instituição cultural é uma instituidora de consciências (Mestre, 2017), de formas de ver e compreender o mundo, mas para exercerem sua capacidade instituinte elas precisam passar por normativas para serem criadas. Os instrumentos jurídicos que permitem a institucionalização

de coleções atualmente no Brasil 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 criarem 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, se fundação ou associação, com ou sem fins lucrativos, conduzirá o empresariamento de suas políticas de gestão, práticas administrativas e definirá seu futuro.

Segundo José Eduardo Sabo Paes (2010), 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. A condição jurídica implica a destinação de montante por doação e 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 entrevistado para a pesquisa sobre a questão do patrimônio da FVCB, Renato Hess, gestor da Fundação, 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. (Rosa, 2021: 253)

É bom frisar que o patrimônio da fundação não pode ser confundido com o da pessoa fundadora. No caso, a instituidora dispõe por um ato de liberalidade de parte de seus bens pessoais, de ordem e interesse privados,

para destino de fins e interesses públicos. Sobre a diferença entre o fundo e a manutenção dos custos operacionais mensais da Fundação e projetos especiais, Hess diz que:

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. No momento a Fundação no seu funcionamento diário, mensal, recebe contribuições da instituidora, que no caso é a própria Vera Chaves Barcellos. (Rosa, 2021: 254)

A escolha do instrumento jurídico da FVCB impôs criar instâncias para tomadas de decisão e controle, versados nos Conselhos Deliberativo e Fiscal que são conduzidos pela própria Vera Chaves Barcellos, como diretora-presidente, e Neiva Bohns, diretora cultural. As deliberações são levadas à assembleia dos Conselhos e conduzidas administrativamente, todas auditadas pelo Ministério Público, como órgão estatal instituído por lei, para velar, acompanhar, intervir e fiscalizar as fundações. E a responsabilidade dos Conselhos é uma ferramenta da política de transparência na condução das fundações. Assim, todas as atividades passam pelo escrutínio do Ministério Público, já que suas ações devem estar em consonância com a programação e o balanço fiscal aprovados, como é o caso da FVCB em relação ao Ministério Público de Viamão.

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” (2010: 72). De direito público e subjetivo, as associações são permissões legais que o Estado concede a grupos de pessoas para 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 intuítos burocráticos” (Diniz *apud* Paes, 2010: 65).

Classificadas como pessoas jurídicas de direito privado, as associações expressam uma vontade pessoal de um grupo de pessoas de atuar em determinada área, podendo ter finalidades altruístas, associações beneficentes, literárias, esportivas ou recreativas, sendo facultado ter fins lucrativos ou não.

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 designadas no estatuto ou deliberado na dissolução pelos associados a um órgão público, de qualquer instância, que tenha fins idênticos ou semelhantes. O Instituto 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 Inhotim, uma década depois, a razão social foi alterada para Instituto Inhotim³, continuando a ser uma associação privada sem fins lucrativos. Em sua inscrição consta como atividade principal “museus e de exploração de lugares e prédios históricos e atrações similares”, disponibilizando aos visitantes variadas atividades secundárias, inclusive o comércio atacadista de sementes, flores, plantas e gramas, e o comércio varejista de plantas e flores naturais.

O empresário e colecionador Bernardo Paz ocupou a presidência do Conselho de Administração do Instituto até 28 de novembro de 2017, mas renunciou ao cargo depois de ter sido 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 Administrativo⁴, que junto com o Conselho Consultivo⁵ formam a estrutura de governança do Instituto.

A renúncia da presidência recebeu matéria no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, noticiando que as obras de arte eram de propriedade de

Paz, cedidas ao Instituto a título de comodato (Moura e Souza, 2017). Vale frisar que comodato não é doação, é um empréstimo, uma concessão gratuita com tempo de devolução acordado previamente. Já outra fonte disse que “em 2015, Paz fez a doação das terras e edificações onde o Inhotim está localizado para a OSCIP⁶, importante passo para garantir sua perenidade” (Bernardes, 2018).

Em 2018, a revista Exame afirmou novamente que Paz havia doado as terras e edificações em 2015, com vistas a garantir a perenidade da Instituição (Salomão, 2018). Na publicação de outro meio de comunicação de Belo Horizonte, O Beltrano, Leandro Lança cita 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).

Em 2012, Inhotim contratou a Ernst & Young para prestar auditoria externa anual e passou a dispor em seu site⁷ os demonstrativos contábeis. Nos relatórios institucionais de 2012 a 2019, a empresa detalha as doações recebidas, principalmente as dos Amigos de Inhotim, programa de relacionamento com a sociedade que gera benefícios a doadores, mas não menciona a doação de obras de Bernardo Paz para o Instituto. A falta de informação aumenta a dúvida sobre a propriedade das obras, se de Paz, Inhotim ou das suas empresas, sobretudo por ter sido oferecida uma lista do acervo do Instituto como pagamento de uma dívida do Grupo Itaminas, aproximadamente 500 milhões de reais, com o fisco do Estado de Minas Gerais, em 2017.

Segundo Onofre Batista, advogado-geral do Estado, entre as obras listadas como propriedade de Paz, constavam produções expostas em Inhotim, como o painel *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-2008), de 184 peças simulando azulejos portugueses e a escultura *Linda do Rosário* (2004), criada em alusão a um prédio que desabou no Rio de Janeiro, ambas de Adriana Varejão. Além dessas, constam na lista *Glove Trotter* (1991) e *Inmensa* (1982-2002), de Cildo Meireles; *Gigante Dobrada* (2001), de Amilcar de Castro, totalizando 190 milhões de dólares, segundo estimativa do próprio Instituto.

A publicação da revista Valor Econômico⁸ relatou que Fernando

Pimentel, governador do Partido dos Trabalhadores 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 movimentava 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 Minas Gerais pela Lei nº 22.549, ao instituir o Plano de Regularização de Créditos Tributários, o Regularize, concedendo descontos para empresas e pessoas físicas interessadas em saldar suas dívidas. A Lei em seu artigo de nº 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”⁹.

Em 2019, Elizabeth Villela, promotora do Ministério Público de Minas Gerais, posicionou-se contra o acordo, enfatizando a falta de informações concretas sobre a situação financeira do Grupo Itaminas. Em outubro de 2020, com a decisão da juíza Bárbara Heliadora Quaresma Bomfim, o caso finalizou pela recusa à proposta de negociação. Para mostrar que a confusão entre os patrimônios do empresário, das suas empresas 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.

Conforme a Décima Segunda Alteração do Estatuto Social do Instituto Inhotim, a instituição não pode se desfazer, sob nenhuma hipótese, de suas obras de arte¹⁰. O conteúdo do documento reforça mais ainda a dúvida sobre quais e a 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.

A falta de informações claras sobre os bens de Inhotim geram dúvidas, pois não poderiam as dívidas de Bernardo Paz ou do Grupo Itaminas afetarem o Instituto, situação que expõe uma das maiores dificuldades de Inhotim no

presente, que é a pouca garantia de seu futuro. Essa situação é preocupante tanto que as falhas no modelo institucional de Brumadinho serviram de parâmetro para o Instituto Figueiredo Ferraz (IFF) 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 em entrevista pelo diretor administrativo Alcebíades Junqueira sobre a questão.

O tema foi retomado em outras perguntas para se saber como funcionavam as prestações de contas e implicações em termos jurídicos e burocráticos da instituição em relação aos entes públicos. Rejane Cintrão, a coordenadora da instituição, declarou que os projetos e as prestações de contas são realizados, salientando que se tratava de tema bastante sério.

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, 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. (Rosa, 2021: 265)

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. (*Ibidem*)

A Usina de Arte segue o modelo de associação. Nos primeiros meses de 2016 foi instituída a personalidade jurídica Associação Sociocultural e Ambiental Jacuípe, entidade sem fins lucrativos, com 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, sustentada por essa Associação, tendo 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 atuantes em negócios surgidos em função da Usina, tema que envolve a política de funcionamento da instituição.

O Parque Artístico-Botânico da Usina de Arte, razão social da Associação, dispõe de documento que regula as compras da entidade, centralizadas na Diretoria Financeira, subordinada à Diretoria Executiva e ao Conselho Consultivo, disponibilizado no *site* da Associação. Esse 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 ou 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 econômica e de gestão no longo prazo, em decorrência das poucas garantias de perenidade das instituições abrigadas sob o instrumento jurídico das associações. Nesse sentido, indiscutivelmente o modelo de fundação oferece à sociedade mais segurança de longevidade no desenvolvimento de ações, podendo ser entendida como um atributo de solidez institucional em decorrência do patrimônio a elas atrelado.

As três instituições do modelo associativo dependem da injeção de recursos de seus idealizadores para se manterem atuantes, situação que gera certa insegurança quando não há alternativas de sustentabilidade financeira que as ampare, como fundos patrimoniais ou *endowments*. Ainda assim, no momento 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 concebidas e executadas as suas políticas de atuação, ativando novas compreensões sobre o campo artístico e reverberando nas escalas do sistema da arte para além das realidades culturais onde atuam.

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, no entrecruzamento de diferentes saberes e áreas do conhecimento.

A incorporação de outras áreas de estudos na análise dessa prática cultural é cada vez mais necessária para a melhor compreensão da atividade em contextos mais amplos, tanto que se buscou uma teoria oriunda da sociologia aplicada à linguística para repensar o conceito de sistema da arte no mundo contemporâneo.

A pesquisa, aqui parcialmente apresentada, acabou se transformando em uma análise do “estado da arte” do colecionismo na atualidade brasileira e, na empreitada, ficou definitivamente marcada uma das suas principais características que é a 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. Por isso, os três vetores foram estruturados para que fosse possível apontar os meandros do procedimento colecionista de arte contemporânea: aquisição, gerenciamento e empresariamento.

Na aquisição, destaca-se a influência de São Paulo nas demais regiões do país. Ali, o sistema se expressa de forma mais robusta e eloquente, o seu mercado de arte atua como autoridade na formulação do conceito de arte contemporânea, assim como é o centro legitimador de artistas e suas linguagens, e 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 se precisa avançar para qualificar as operações de compra e venda, de forma que ajude a oferecer mais segurança ao colecionismo.

No gerenciamento, a maior problemática refere-se à catalogação da coleção, considerada uma necessidade surgida nas últimas décadas, que, felizmente vem sendo incorporada sistematicamente ao 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. Dessa forma, a catalogação precisa ser vista como um recurso de valorização e pesquisa constante da coleção.

Em relação ao empresariamento das coleções, alicerce para os modelos privados de institucionalização, a principal questão a destacar relaciona-se à fragilidade das instituições pela pouca garantia de perenidade, manifestando-se isso já na escolha da sua natureza jurídica. Dos modelos existentes na legislação brasileira, o estatuto da fundação é o que mais permite oferecer condições de longevidade. Já às associações, com ou sem fins lucrativos, o desafio de uma boa governança está na capacidade de gerar um modelo de negócio autossustentável, com recursos oriundos de um portfólio de ações que permitam 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, decisões familiares em relação a heranças, entre outros problemas.

O compromisso inicial dessa pesquisa 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

- AFONSO, L. U.; FERNANDES, A. *Mercados de arte*. Lisboa: Edições Sílabo, 2019.
- BERNARDES, L. *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 ago. 2018.
- BULHÕES, M. A. *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 (Doutorado em História Social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/publicacoes/tese/>. Acesso em: 08 ago. 2018.
- BOURDIEU, P. *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos de etnologia cabila*. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *Pierre Bourdieu avec Löic Wacquant; réponses*. Paris: Seuil, 1992.
- _____. *A Distinção*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.
- CAMPOS, C. C. *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016.
- CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- _____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.

- CORDOVA, D. Z. *Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade de São Carlos, São Carlos, 2018.
- DUARTE, A. *Da coleção ao museu: o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016.
- FAGNARI, E. (Org). *A reforma tributária necessária: diagnóstico e premissas*. Brasília: ANFIP/ FENAFISCO; São Paulo: Plataforma Política Social, 2018.
- FERRAZ, J. C. F. *Instituto Figueiredo Ferraz*. São Paulo: SGFF Editorial, 2014.
- FETTER, B. W. *Narrativas conflitantes & convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte*. Tese (Doutorado em Artes Visuais)-Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- FIALHO, A. L. 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.
- GRADIM, C. (Org). *O Terceiro Setor na gestão da cultura*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2017.
- IGLESIAS SANTOS, M. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Livros, 1999.
- LANCA, L. 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 maio 2021.
- LARA, F. et al. *Inhotim: arquitetura, arte e paisagem*. São Paulo: Editora Monolito, 2015.
- LEON, A. *El museo, teoría, praxis y utopia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- LOGRADO, L.; FIÚZA, P.; GABRIEL, S. Grupo fundador de Inhotim assina acordo com a União e livra museu de penhora bilionária. *O Globo*, versão online. 28 de abril de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/04/28/fundador-de-inhotim-assina-acordo-com-a-uniao-e-livra-museu-de-penhora-bilionaria.ghtml>. Acesso em: 5 maio 2021.
- LONGMAN, G. Artistas e herdeiros querem parte do lucro das casas de leilões. *Folha Online*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/artistas-e-herdeiros-querem-parte-do-lucro-das-casas-de-leiloes-e-galerias.shtml>. Acesso em: 27 mar. 2020.
- MARSHALL, F. Epistemologias históricas do colecionismo. *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/542ado7focf29bbc126a7565.pdf. Acesso em: 20 maio 2017.
- MOURA E SOUZA, M. Empresário oferece obras de Inhotim para pagar dívida com o governo de MG. *Valor Econômico*, Belo Horizonte, 22 nov. 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 nov. 2017.

MOUREAU, N.; SAGOT-DUVAUROUX, D.; VIDAL, M. *Collectionneurs d'art contemporain: des acteurs méconnus de la vie artistique*. DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication CE-2015-1, 2015.

NOGUEIRA, A.; DURVAL, N. Após condenação, Bernardo Paz renuncia à presidência de Inhotim. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 20 nov. 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 ago. 2018.

PAES, J. E. S. *Fundações, associações, entidades de interesse social*. Imprensa: Rio de Janeiro, Forense, 2010.

RAGAZZI, L. Justiça recusa acordo entre governo de MG e fundador do Inhotim para negociação de dívida tributária com obras. *O Globo*, versão online, 8 out. 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 maio 2021.

RHEIMS, M. *Les collectionneurs: de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode e de la spéculation*. Paris: Éditions Ramsay, 2002.

ROSA, N. V. *Estruturas emergentes do sistema da arte*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14945>. Acesso em: 20 abril. 2019.

_____. *Sistema das artes visuais no Brasil*. ouvirOUver, Uberlândia, v. 13, n. 2, p.342-346, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40371>. Acesso em: 5 ago. 2020.

_____. *Colecionismo no sistema contemporâneo de arte: entre a centralidade das bordas e o mainstream*. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SALOMÃO, K. Fortuna do criador de Inhotim vem de trabalho infantil. *Exame*, Negócios, 11 jun. 2018 e alterado em 12 jun. 2018. Disponível em: <https://exame.com/negocios/fortuna-do-criador-de-inhotim-foi-construida-com-trabalho-infantil/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SEMEDO, A. Estudos e gestão de colecções: práticas de formação e investigação. In: GRANATO, M.; LOURENÇO, M. C. (Orgs.). *Coleções científicas luso-brasileiras: patrimônio a ser descoberto*. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 291-312.

WERNECK, Humberto. *Inhotim: um estado de espírito*. Rio de Janeiro: Leblon Editora, 2016.

Notas

- * Nei Vargas da Rosa, Mestre e Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS. E-mail: neivargasdarosa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9356-9348>.
- 1 O CemC foi criado em decorrência da pesquisa, consistindo em reuniões mensais com a finalidade de discutir temas sobre o universo do colecionismo, assim como encontros para que participantes mostrem vídeos e ou fotografias de suas coleções aos demais. O grupo tem se encontrado desde agosto de 2020 com um encontro presencial em outubro de 2021, tendo na coordenação Cristina Candeloro, Tamara Perlman, Rita Pereira, Alayde Alves e este autor. A intenção para os próximos anos é transformar este grupo, atualmente informal, na Associação Brasileira de Colecionismo de Arte.
 - 2 O Ciclo integrou os eventos de inauguração da Casa do Parque, empreendimento multicultural da colecionadora Regina Pinho de Almeida. Com curadoria deste autor, o Ciclo contou com cinco dias, dez mesas e mais de 30 palestrantes reunidos para debater temas pertinentes ao universo do colecionismo, realizado entre 25 a 30 de março de 2019. Disponível em: <http://ccparque.com/dinamicas-do-coleccionismo-de-arte-contemporanea/>.
 - 3 A alteração da Razão Social consta em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1081516>. Acesso em: 22 ago. 2018.
 - 4 Presidente: Ricardo Gazel, Vice-presidente: Cláudio de Moura Castro, Deborah Shamash, José Carlos Carvalho, Marcelo Teixeira, Roberto Brant.
 - 5 As informações sobre a governança institucional podem ser acessadas em: https://www.inhotim.org.br/wpcontent/uploads/2021/06/Estrutural_Organizacional_Inhotim_06_2021.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.
 - 6 As Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, OSCIP, são qualificações jurídicas atribuídas pelo Ministério da Justiça a diferentes modalidades de instituições privadas que atuam em áreas de interesse público, financiadas pelo Estado ou pela iniciativa privada sem fins lucrativos. Criada pela Lei nº 9.790, de 23 de março de 1999 (Lei do Terceiro Setor), as OSCIPs são instrumentos que facilitam a pactuação com o poder público para a elaboração de convênios e desenvolvimento de projetos.
 - 7 Na aba Institucional se tem acesso ao item Governança, que mostra abaixo o link para o Relatório Institucional de 2012 a 2019.
 - 8 Disponível em: http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2017/l22549_2017.htm. Acesso em: 22 dez. 2017.
 - 9 Disponível em: http://www.fazenda.mg.gov.br/empresas/legislacao_tributaria/leis/2017/l22549_2017.html. Acesso em: 25 dez. 2017.
 - 10 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 set. 2020.

Artigo submetido em outubro de 2021. Aprovado em fevereiro de 2022.