

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ADRIANO CÉLIO GOMIDE

COLECIONISMO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA NO
BRASIL: UM ESTUDO

BELO HORIZONTE

2014

ADRIANO CÉLIO GOMIDE

COLECIONISMO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA
NO BRASIL: UM ESTUDO

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e
Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Maria
Angélica Melendi de Biasizzo

BELO HORIZONTE

ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

2014

Dedico este trabalho aos colecionadores que, nas entrevistas, me ensinaram uma outra perspectiva sobre sua atividade, e que, com suas aquisições e coleções mantêm uma importante parte do sistema de arte brasileiro funcionando.

Gomide, Adriano Célio, 1963-
Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil
[manuscrito] : um estudo / Adriano Célio Gomide. – 2014.

2 v. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi de Biasizzo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Arte – Coleções particulares – Brasil – Teses. 2. Colecionadores e coleções – Brasil – Teses. 3. Arte – Comercialização – Brasil – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 790.132

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus,

À Piti – Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – pelo acolhimento do meu projeto de pesquisa, pela orientação e pela amizade,

Aos meus pais Eglé e Célio e ao meu irmão Rodrigo,

Ao Diogo, pela amizade constante,

À minha avó Neném, a André Bandeira, a Romeu Scarioli, a Antônio Scarioli, a Regina Barroso, a Priscila Freire, a Hélio Nunes, a Olímpia de Souza, a Janaína Melo, a Márcio Vasconcellos, a Tânis Parasin, a Rosângela Rennó, a Eduardo Reis, a Consuelo Salomé, a Noeme e Ricardo da Biblioteca da Escola Guignard e a Cristina, Néia e Symon da Biblioteca de Inhotim.

Aos Drs. Ana Tavares e Mário Azevedo, pela leitura atenciosa e sugestões durante o exame de qualificação;

A Nilcéa Moraleida e Sílvia Santiago por livros que vieram em momentos cruciais da pesquisa;

Aos meus alunos da Escola Guignard,

Às Instituições: Escola Guignard/UEMG, nas pessoas de Ana Cristina Brandão e Carlos Wolney Soares; à Escola de Belas Artes/UFGM, onde realizei a pesquisa e ao Instituto Inhotim, nas pessoas de Jochen Volz, María Eugenia Salcedo Repolês e Mariana Gabarra;

À FAPEMIG, à CAPES e ao contribuinte brasileiro pelo financiamento parcial da pesquisa;

A todas as pessoas que colaboraram para que esta pesquisa pudesse ser realizada.

E finalmente a todos os colecionadores entrevistados que, com seus depoimentos, engrandeceram nossa pesquisa sobre colecionismo de arte no Brasil. Abaixo eu os nomeio na ordem em que foram entrevistados:

Ricardo Giannetti, Carlos Perktold, Neuber Siqueira, Manfred Ernst Leyerer, João Carlos de Figueiredo Ferraz, Oswaldo Corrêa da Costa, Pedro Paulo Filgueiras Barbosa, Delcir Antônio da Costa, Fátima Pinto Coelho e Ângela Gutierrez.

Uma coleção, da mesma forma que uma obra de arte, só pode ser feita à mão.

Diferentemente do artista, porém, o colecionador jamais conclui aquilo que começa:
sempre há algo a conquistar, a modificar, a aprimorar.

Gilberto Allard Chateaubriand

RESUMO

A presente pesquisa foi motivada pelo interesse de estudar o papel dos colecionadores de arte moderna e contemporânea no sistema de arte brasileiro. O trabalho tem como objeto o colecionismo de cunho privado, exercido por indivíduos sem qualquer relação ou envolvimento oficial com os órgãos públicos, e cuja aquisição de obras de arte baseia-se em escolhas e interesses pessoais. Ao longo dela, verificou-se que o sistema de arte brasileiro nos últimos 25 anos se tornou cada vez mais complexo, e que definições de termos como colecionador e colecionismo não comportavam mais ideias fixas ou o significado que lhes foi atribuído. A reavaliação dos conceitos já estabelecidos e das definições preexistentes se fez necessária para uma correta adequação dos termos ao atual cenário de arte nacional. Levamos em consideração as obras de arte adquiridas através de relações de trocas voluntárias entre agentes econômicos – sejam eles artistas, colecionadores, galeristas, marchands ou leiloeiros –, as quais foram matéria de nossa atenção ao longo dos capítulos, como elementos envolvidos na relação estudada. Os trabalhos foram desenvolvidos através da caracterização dos vários modos de se adquirir e de se acumular obras de arte: mecenato, entesouramento e colecionismo, sendo este último o verdadeiro foco da pesquisa. Foram feitas entrevistas a dez colecionadores que, convidados, se dispuseram a compartilhar suas experiências em colecionismo. A contribuição de cada um deles permitiu conhecer suas motivações, estratégias e ideias relacionadas ao ato de colecionar obras de arte.

ABSTRACT

This research was motivated by the interest in studying the role of contemporary and modern art collectors in the Brazilian fine art system. The subject of this work is private art collecting, carried out by individuals unrelated or not officially tied to any public institution and who acquire art works based on personal choices and interests. Throughout the research, it was verified that the Brazilian art system has become increasingly complex in the past 25 years, and also that definitions of the terms art collector and art collecting no longer admit fixed ideas or the meanings that had been attributed to them. The revaluation of the concepts already established and existing definitions was necessary for proper adjustment of the terms to the current scenario of national art system. We consider the works of art acquired through voluntary exchange relationships between economic agents – be them artists, collectors, gallery owners, art dealers, or auctioneers - , which were the object of our attention throughout the chapters, as elements involving the studied relationship. The works were developed through the characterization of several ways of acquiring and accumulating art works: patronage, treasure gathering or true art collecting, the latter being the true focus of this research. Ten interviews were made with ten art collectors who were willing to share their experiences. The contribution of each of them allowed us a better understanding of their motivations, strategies and ideas related to the act of collecting art.

VOLUME I

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Meu irmão Rodrigo Célio Gomide, de conjunto amarelo, e eu, de conjunto azul, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. <i>Circa</i> 1970. Foto: Célio Orlando Gomide.	21
Figura 2 Medalhão em metal que ficava afixada à porta da residência do Sr. Orlando Nogueira Gomide em Belo Horizonte. <i>Circa</i> 1935.	22
Figura 3 Exposição de pintura. <i>Circa</i> 1950. Belo Horizonte. Fotógrafo ignorado.	23
Figura 4 Capa do Segundo Caderno do Jornal O Globo. Edição de 200/11/1995. Rio de Janeiro. Fonte: http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo	28
Figura 5 Fotografia da pintura <i>El gabinete de um aficionado</i> , (1981) de Isabelle Vernay-Lévêque tirada durante exposição Pere(t)c, Fundación Luis Seoane, A Coruña, Espanha, outubro/2010 a janeiro/2011. Carlos Fernández Pello, 2011	36
Figura 6 Reprodução da capa do livro <i>El gabinete de um aficionado: Historia de um cuadro</i> , de Georges Perec pela Editora Anagrama, Barcelona, 2008	36
Figura 7 Cozinha do Palácio Nacional da Pena, Sintra, Portugal. Foto: Adriano C. Gomide, 2010.....	38
Figura 8 Ilustração arqueológica da tumba de Tutancâmon como encontrada em 1922 com os objetos mortuários representados in situ, Vale dos Reis, Egito. Garth A. Denning, 2001.....	39
Figura 9 <i>The Collectors</i> de Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Pavilhão Nórdico Bienal de Veneza 2009. Foto de Riccardo Slavik	41
Figura 10 Detalhe da <i>Tumi</i> (faca cerimonial) Chimú, costa norte do Peru, circa 1100-1450 d.C. Ouro e turquesa. 34 x 12.7 cm The Art Institute of Chicago. Foto: Mary Harrsch	43
Figura 11 <i>Defesa vazada</i> – CBF se descuida e ladrões carregam a taça. Revista Veja, edição de 28/12/1983 p. 39.	45
Figura 12 Árvore da família Babenberg. Hans Part, 1492. Klosterneuburg, Áustria. Detalhe: Adalberto na batalha contra os húngaros, com Melk ao fundo. © IMAREAL, ÖAW	52
Figura 13 <i>Coroação de Dom Pedro II</i> óleo sobre tela de François Moreaux 1842 Museu Imperial Petrópolis.....	57
Figura 14 <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> Hieronymus Bosch 1500-1505 (Detalhe do painel esquerdo) - Museu do Prado, Espanha.....	61
Figura 15 Hieronymus Bosch <i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> 1500-1505 (Detalhe do painel esquerdo: lagoa com criaturas ficcionais) - Museu do Prado, Espanha	62
Figura 16 Ulisse Aldrovandi. <i>Figura #50</i> com quatro braços, uma cabeça de cão e outra de mulher. Pranchas vol. 006-2 Animais. Volume é composto por 37 figuras de peixes, 32 monstros humanos, 15 de aves e 17 de quadrúpedes. Universidade de Bolonha, Itália.	64

Figura 17 Instantâneo do <i>Catálogo da Exposição da Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro – 1879</i> . OBS: A seta amarela marca a primeira menção a uma Collecção de quadros no catálogo, à página 23. Reproduções feitas a partir de exemplar pertencente à Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro contribuição de Arthur Valle e Camila Dazzi.	67
Figura 18 Instantâneo tirado da tela do <i>StreetView</i> – Google Maps mostrando o endereço Rua do Lavradio, 15, Centro – Rio de Janeiro em janeiro de 2010. Neste endereço morou o colecionador Frederico Antônio Steckel.	68
Figura 19 Cildo Meireles, <i>Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio</i> , materiais diversos, dimensões variadas. 1967-84, Foto: Pedro Motta	74
Figura 20 Ficha plastificada com informações sobre obras de arte presentes em <i>Desvio para o vermelho</i> . Foto: Bryan Barcena tirada em visita a Inhotim no dia 11/3/2011 a pedido do autor desta tese.	75
Figura 21 Adolpho Leirner no hall de entrada de sua residência. Foto Vicente de Mello.....	80
Figura 22 <i>The Adolpho Leirner Collections</i> at Haus Konstrutiv - Zurique 2009. Fonte: VernissageTV. Still do video. No primeiro plano vemos um <i>Bicho</i> e mais ao fundo um <i>Trepante</i> , ambos de Lygia Clark.	83
Figura 23 <i>The Adolpho Leirner Collections</i> at Haus Konstrutiv - Zurique 2009. Fonte: VernissageTV. Still do video.	84
Figura 24 Coleção Gilberto Chateaubriand em exposição no MAM-RJ	90
Figura 25 Amílcar de Castro, <i>Aço</i> , 1988, 600 cm Ø Col: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Foto: Divulgação.	95
Figura 26 Imagem da tela do <i>site</i> do Museu do Oratório onde é possível visualizar um dos oratórios do acervo do museu.	99
Figura 27 Montagem com imagens capturadas do vídeo <i>Bispo</i> da <i>Série Vídeo-Cartas</i> produzidas por Fernando Gabeira na década de 80, onde podemos ver o quarto e o local de trabalho de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, RJ, além da figura do artista.....	103
Figura 28 Artur Barrio. <i>P...H..I</i> (1970) Trabalho realizado no Parque laje/RJ/1970-71. Foto: Cesar Carneiro.....	110
Figura 29 Destroços do incêndio na residência do arquiteto César Oiticica onde estava guardado grande parte do acervo do artista Helio Oiticica. Gustavo Stephan/Agência O Globo. Fonte: Veja.com 28/10/2009	115
Figura 30 <i>Paisagem de Itapuã</i> de José Pancetti (1953)	119
Figura 31 Múltiplo da escultura <i>Bicho-Caranguejo</i> de Lygia Clark. Detalhe da página 102...	123
Figura 32 Manuscrito de Walter Benjamin.....	125

Figura 33 Andreas Gursky <i>Rhein II</i> (1999). Fotografia. Impressão Cromogênica a cores montada sobre Plexiglas. Imagem: 185.4 x 363.5 cm. Imagem com montagem: 207 x 385.5 x 6.2 cm. Exemplar de nº 1 de uma edição de 6.	127
Figura 34 Felix Gonzalez-Torres <i>Untitled" (USA Today)</i> (1990) Museum of Modern Art, New York Foto: Axel Schneider (2011).....	129
Figura 35 Interior da residência do casal de Menil em Houston, Texas. À direita, Yves Klein, "People Begin to Fly (ANT 96)," 1961. The Menil Collection, Houston. © 2010 (ARS), NY/ADAGP, Paris.	130
Figura 36 Curador Peter Eleey manipulando um <i>Bicho</i> da artista Lygia Clark. Still do video "Bicho by Lygia Clark" (2009).....	131
Figura 37 Altar-mor da Matriz de Santo Antônio, Santo Antônio do Monte, MG.	133
Figura 38 Andy Warhol (1928-1987) Dollar Sign signed, inscribed and dated 'Andy Warhol 81 to Jane' (on the overlap) synthetic polymere paint and silkscreen inks on canvas 10¼ x 8in. (26 x 20.4cm.) Executed in 1981.....	141
Figura 39 "Paulo Nazareth's 'Banana Market/Art Market' at Art Positions, the section of the art fair devoted to emerging artists and galleries, consisted of a green Volkswagen van piled high with bananas." NYTIMES 2/12/2011	148
Figura 40 Allan Schwartzman, Bernardo Paz, Anish Kapoor, Sophie e Barbara Gladstone no Inhotim Jornal Estado de Minas. Edição de 20/1/2012. Foto: Renata Amorim.....	157
Figura 41 Damien Hirst em frente ao seu trabalho <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> (1991) Foto: Getty / Oli Scarff.....	161
Figura 42 Capa do catálogo do Grande Leilão Outono 2012 Rugendas/Vitor Braga em que aparece a obra "Guerra" de Cândido Portinari de 1958	163
Figura 43 Código original da imagem: RG 111-SC-204516 Legenda original: "Tesouros de arte saqueados. General Dwight D Eisenhower, comandante supremo aliado, inspeciona tesouros de arte saqueadas pelos alemães e armazenados longe da mina de sal de Merkers. Atrás GEN Eisenhower são General Omar N. Bradley (à esquerda), CG do 12 ° Grupo de Exércitos, e (à direita) LT Gen George S. Patton, Jr., CG, 3 ° Exército dos EUA. 4/12/45."	174
Figura 44 Um balcão de telefones na Sotheby's de Londres durante a venda de Arte Moderna e Impressionista em junho de 2013. ©SOTHEBY'S.....	175
Figura 45 Número de Galerias de Arte Contemporânea associadas à ABACT, ano base 2012. Fonte: 2ª edição da Pesquisa Setorial Latitude – 2013.....	186
Figura 46 Vista da baía do Rio de Janeiro tirada das montanhas da Tijuca - c.1820 de Nicolas Antoine Taunay e que encontra-se atualmente no acervo dos Museus Castro Maya.	191

Figura 47 Vista interna da sala de consulta do Departamento de Artes Gráficas. Museu do Louvre. Paris Fonte: (C) RMN (Musée du Louvre) / Gérard Blot.....	195
Figura 48 Domenico Veneziano. <i>São João no Deserto</i> , têmpera sobre painel (ca. 1445). Samuel H. Kress Collection - National Gallery of Art, Washington. Imagem do trabalho está em domínio público.	214
Figura 49 Catálogo do leilão da Coleção Chermont, Rio de Janeiro, 1949	219
Figura 50 Painel de Mário Silésio (1957) - Sede Social do Condomínio Retiro das Pedras - Brumadinho, MG	227
Figura 51 Biblioteca da residência do colecionador Paulo Geyer. Rio de Janeiro.....	234
Figura 52 Reproduções das capas dos 6 primeiros livros publicados pela Sociedade dos 100 Bibliófilos.	244
Figura 53 Francisco José Peixoto Franco de Sá, pintor. Coleção Francisco Rodrigues / Fundação Joaquim Nabuco. Carte de visite, 10,4 x 6,3 cm. Autor: Fp. Mulnier. Paris.	257
Figura 54 Lorenzato e Palhano Júnior Minas Tênis Clube. Foto: Still frame do vídeo Palhano Junior Fotos Históricas.....	262
Figura 55 Imagem da Capa do catálogo da exposição <i>A Ressacralização da Arte</i> , curadoria de Jacob Klintowitz. São Paulo 1998	267
Figura 56 Retrato Geraldo Andrada com paisagem imaginária ao fundo de Alberto da Veiga Guignard 1961. Óleo sobre tela, 81 x 55.5 cm.....	277
Figura 57 O colecionador Kim Esteve em sua residência. São Paulo, SP. Cerca 2009.....	323
Figura 58 Folheto de divulgação do Clube da Skultura. <i>Circa</i> 1991	330
Figura 59 Museu Poldi Pezzoli - Milão, Itália. Sala dos Afrescos. Copyright 2009 - Museo Poldi Pezzoli - All rights reserved - P.IVA 04265690158	352
Figura 60 Livros publicados pela V&M, atual Vallourec Tubos do Brasil.	359
Figura 61 Vista panorâmica da exposição <i>Gustavo Maia e Manuel Carvalho - Pinturas</i> realizada em 2012. Espaço Cultural V&M do Brasil, Belo Horizonte. Em 2013 o local passou a ser chamado de Espaço Cultural Vallourec.....	363
Figura 62 <i>O Massacre dos Inocentes</i> (c.1565-67) de Pieter Bruegel, o Velho. Coleção Real, Inglaterra.....	372
Figura 63 Fachada da sede do Instituto Figueiredo Ferraz - Ribeirão Preto - SP Foto: Divulgação	383
Figura 64 <i>Zero Hidrográfico</i> (2010) Obra em Arte Cinética dos artistas Gisela Motta e Leonardo Lima pertencente à coleção do Instituto Figueiredo Ferraz. Foto: http://espacogolf.com.br/?p=4009	384

Figura 65 <i>Still</i> do vídeo <i>Exposição 2011 - O Colecionador de Sonhos</i> – Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP onde se vê, à direita, obra de Nuno Ramos. Vídeo institucional. Autoria não especificada.	406
Figura 66 <i>Still</i> do vídeo com a entrevista. João Carlos referia-se ao artista Amílcar de Castro contando "um monte de obras".	408
Figura 67 Texto publicado pelo portal eletrônico chileno <i>Artishock</i> sobre o portal <i>Larry's List</i> , recém lançado, onde estão listado mais de 3000 colecionadores de arte do mundo todo. A foto que ilustra a matéria é do colecionador João Carlos de Figueiredo Ferraz, de Ribeirão Preto, entrevistado por nós	418
Figura 68 Missão Cultural de Pesquisas Folclóricas. Cena de coleta de material sonoro em João Pessoa, PB, 1938. Foto: Mário de Andrade. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga-CCSP	420
Figura 69 O esquema “torpedo” de Alfred Barr.	422
Figura 70 <i>Caixa grande # 20</i> - Sérgio Sister (2013) óleo s/ madeira 53 x 30 x 8,5 cm. Foto: Divulgação/Galeria Nara Roesler – São Paulo – SP	444
Figura 71 Vista parcial da exposição <i>Maia Rosa, Michalany, Miguez</i> no espaço <i>Coleção Particular</i> . São Paulo, SP. 2013.....	446
Figura 72 Colecionador Pedro Barbosa em sua residência em São Paulo. Photo: André Klotz for The Wall Street Journal.....	450
Figura 73 Obra de Fernando Ortega. 30ª Bienal Internacional de São Paulo (2012). Foto: Pablo Leon de La Barra.....	482
Figura 74 Coleção Regina e Delcir da Costa. Foto de Juninho Motta publicada nas páginas 200 e 201 do livro <i>Circuito Colecionador – Regina e Delcir da Costa</i>	486
Figura 75 Detalhe foto anterior	486
Figura 76 Albert C. Barnes na Galeria Principal da Coleção Barnes Foundation.	489
Figura 77 Anotação de Albert C. Barnes (detalhe) sobre a disposição dos quadros na parede de sua residência. 31 de janeiro de 1927. Correspondência Barnes-Paul Guillaume. Arquivos do presidente, correspondência de Albert C. Barnes. Arquivo The Barnes Foundation - EUA ...	490
Figura 78 Obra <i>Sem título</i> (1971) de Raymundo Colares pertencente à coleção de Delcir e Regina da Costa. Reprodução de imagem do livro <i>Circuito Colecionador – Regina e Delcir da Costa</i>	493
Figura 79 Marca da Galeria Gesto Gráfico feita por Amílcar de Castro. Site da Galeria na internet. Divulgação.	518
Figura 80 <i>Nosso Bairro Nacional</i> (2012) de Warley Desali. Colagem e acrílica s/tela. Foto: Cortesia do artista.....	527

Figura 81 Foto do interior da Galeria Arte Livro - Belo Horizonte, anos 70-80. Autor ignorado.	534
Figura 82 Foto do interior da Galeria Arte Livro - Belo Horizonte, anos 70-80. Autor ignorado Fonte: Arquivo pessoal do autor.	535
Figura 83 Catálogo da exposição "Arte Antiga em Coleções Mineiras" - Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1973 - promovida pela Sociedade das Amigas da Cultura. O catálogo pertence ao acervo da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.	550
Figura 84 Museu de Artes e Ofícios - Galeria dos Ofícios do Transporte - Belo Horizonte - MG. Foto: Daniel Mansur.	556

SUMÁRIO

VOLUME I.....	8
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	9
SUMÁRIO	15
INTRODUÇÃO	17
APRESENTAÇÃO	30
COLEÇÃO.....	35
MUDANÇA DE ATITUDE	50
DAS COLEÇÕES ANTIGAS AO <i>STUDIOLO</i> MEDIEVAL.....	56
COLEÇÕES DA IDADE MODERNA	58
COLEÇÕES DO SÉCULO XIX/MEADOS DO SÉCULO XX.....	65
COLEÇÃO E ACERVO	69
UMA COLEÇÃO DENTRO DE OUTRA COLEÇÃO.....	74
A COLEÇÃO É A “OBRA” DOS COLECIONADORES!	78
A COLEÇÃO COMO FERRAMENTA DE PESQUISA	81
O COLECIONADOR	116
COLECIONISMO.....	170
O verdadeiro colecionismo de arte.....	180
O colecionismo de arte na definição dos colecionadores.....	183
Colecionismo de arte no Brasil recentemente	185
INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UMA COLEÇÃO PARTICULAR.....	193

CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
POST-SCRIPTUM.....	201
REFERÊNCIAS	202
Bibliografia	202
VOLUME II - ANEXO	213
OS COLECIONADORES POR ELES MESMOS	214
Delimitação do campo	220
ENTREVISTAS	225
Ricardo Giannetti.....	226
Carlos Perktold	261
Neuber Siqueira	315
Manfred Ernst Leyerer.....	354
João Carlos F. Ferraz	383
Oswaldo Corrêa da Costa	419
Pedro Paulo Filgueiras Barbosa.....	449
Delcir Antônio da Costa	485
Fátima Pinto Coelho com a participação de seu marido, Jorg Hagedorn	517
Ângela Gutierrez.....	548

INTRODUÇÃO¹

¹¹ Em 13 de junho de 2010 a crítica de arte e biógrafa Deborah Solomon (2010) publicou no jornal *The New York Times* uma crítica ao livro *Leo and his Circle* de Annie Cohen-Solal (2010), intitulada “Leo Castelli’s New York Story”, sobre a vida do galerista Leo Castelli, o qual é referido em algumas ocasiões em nossa pesquisa. O que mais nos interessou na crítica foi seu primeiro parágrafo no qual ela nos diz que “[a] maioria dos comerciantes de arte, por definição, vendem quadros, ganham dinheiro e entram nos livros de história [da arte] apenas como notas de rodapé.” (SOLOMON 2010). Para Solomon, Leo Castelli, “que abriu uma galeria em Nova York em 1957 e se tornou o principal fornecedor de arte Pop e dos primórdios do Minimalismo, merece ser lembrado [no corpo do texto principal]”. Ainda que nossa pesquisa seja sobre colecionismo e colecionadores, e não sobre comerciantes de arte e galeristas, o paralelo é pertinente na medida em que há pouco material sistematizado sobre colecionismo de arte e o papel dos colecionadores privados no sistema de arte brasileiro. Com nossa pesquisa – cujo resultado e conclusões apresentamos nesta tese – pretendemos dar uma contribuição no sentido do estudo e reconhecimento do importante papel que eles representam, papel maior que uma simples nota de rodapé na história da arte brasileira. Após estas considerações introdutórias, retornaremos ao corpo do texto principal para continuarmos com nossos argumentos a esse respeito. .

Fico pensando se alguém – um visitante imaginário de um museu – que, postando-se na frente de uma obra de arte para admirá-la, se dá conta de todo o caminho que essa mesma obra percorreu desde o momento da sua criação até àquele exato momento da sua presença à sua frente. Por quantas mãos, por quantos proprietários, por quantas instituições ela terá passado?

Penso agora nesse mesmo visitante entrando em um museu na cidade de Belo Horizonte² em 2009 – ano do início da nossa pesquisa – e, perguntando no balcão de informações se aquele museu tinha, em exposição permanente, obras de artistas naturais da cidade ou que em algum momento nela produziram ou expuseram.

A lista desses artistas é longa:

Alberto da Veiga Guignard, Aretuza Moura, Mário Azevedo, Ana Tavares, Rosângela Rennó, Cristiano Rennó, Renato Madureira, Sávio Reale, Maria Helena Andrés, Teresinha Soares, Lotus Lobo, Paulo Schmidt, Giovanna Martins, Andréa Lanna, Paulo Nazareth, Lorenzato, Ana Horta, Farnese de Andrade, Nara Firme, Delpino, Pedro Moraleida, Leonardo Brizola, Miguel Gontijo, Sebastião Miguel, Piti, Eri Gomes, Ângelo Marzano, Euclides Bottaro, Ana Cristina Brandão, Sara Ávila, Celso Renato, Franz Weissman, Yara Tupinanbá, Bracher, Fernando Veloso, Márcio Sampaio, José Alberto Nemer, Álvaro Apocalipse, Wolney Soares, Fátima Pena, Isaura Penna, Júnea Pena, Solange Madureira, Eymard Brandão, Amílcar de Castro, Portinari, Ceschiatti, Marzano (pai), Santa, Lygia Clark, Fernando Lucchesi, Marta Neves, João Maciel, João Castilho, Mary Vieira, George Helt, Thaís Helt, Ricardo Homem, Pedro Motta, Alan Fontes, Chanina, Francisco Magalhães, Cacau, Erli Fantini, Lorena D’Arc, Pedro Augusto, Madu, Fábio Cançado, Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, Carlos

² Belo Horizonte contava em 2010 com 39 “museus” segundo o *Guia dos Museus Brasileiros* (Instituto Brasileiro de Museus 2011). As aspas se justificam porque desses 39, somente 24 levam a palavra museu no nome. Quanto à tipologia do acervo, dos 39, 15 levam a classificação “Artes Visuais”. Entre esses 15 há desde a instituição denominada Memória do Judiciário Mineiro, fundada em 1988, até o Museu de Arte da Pampulha, fundado em 1957 e que leva “Arte” no nome. Aliás, esta é a única instituição que leva essa palavra no singular. A palavra no plural aparece no Museu de Artes e Ofícios, fundado em 2005 e a Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes de 1970.

Scliar, Mabe Bethônico, Lincoln Volpini, Hamilton Aguiar, Thales, Marco Túlio Resende,...³

mas a resposta seria breve: muito poucos, salvando-se algumas honrosas exceções como Inimá de Paula, que ganhou um museu que leva seu nome; Portinari, com obras na Igrejinha da Pampulha e a alguns poucos que têm obras públicas, como Amílcar de Castro, Ricardo Carvão Levy, Mary Vieira e Mário Silésio. Onde estariam as tantas obras de arte que os artistas produziram?

Um primeiro recuo no tempo

O público que frequenta obras de arte na região metropolitana de Belo Horizonte teve um grande impacto com a inauguração em 2004 – ainda que restrita a convidados – do Centro de Arte Contemporânea Inhotim⁴, conhecido à época como CACI e que foi criado em 2002 pelo empresário do ramo da mineração Bernardo Paz. O repórter Fabio Cypriano⁵, em reportagem na qual o jornal *Folha de São Paulo* faz sua primeira referência ao museu, o situa “[e]m meio a uma floresta, a 60 km de Belo Horizonte.” Em seguida o autor refere-se a Inhotim como algo “que mais parece um delírio” e “paraíso da arte’.”

O uso de expressões superlativas que se referem a estados ou lugares fora do comum – no “delírio” o sujeito está fora das suas faculdades mentais

³ Esta lista de nomes foi feita no dia 18 de setembro de 2013. Eu recorri somente à minha memória e não foi feita nenhuma checagem no que concerne à correta grafia dos nomes. Como ela é confessadamente uma lista que peguei pela memória, assim será mantida na tese.

⁴ Centro de Arte Contemporânea Inhotim – CACI – foi a primeira denominação do que hoje conhecemos como O Instituto Inhotim que possui referências várias, inclusive no sítio oficial da instituição na internet – <http://www.inhotim.org.br/>. Há referências a “Museu Inhotim,” “Instituto Cultural Inhotim,” “Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico,” ou simplesmente “O Inhotim.” Adotaremos doravante a expressão Inhotim. .

⁵ “Colecionador constrói museu de sete pavilhões que reunirá 450 obras”, por Fabio Cypriano, *Jornal Folha de São Paulo*, edição do dia 05/07/2004 disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/foiha/ilustrada/ult90u45630.shtml> 29/07/2012 17:57

normais; e “paraíso” evoca o lugar das delícias do Antigo Testamento, onde Deus colocou Adão e Eva – dá um pouco a noção do impacto causado pela inauguração. Esse impacto permaneceu restrito ao próprio sistema de arte e seus frequentadores até que, em 2006, o museu foi aberto para o público em geral e aí sim sua repercussão passou a ser bem maior. Inhotim, além de museu, virou um importante destino turístico atraindo, além do público especializado, um público bem mais abrangente.

Inhotim coloca em evidência, para além do sistema da arte, a figura do colecionador e da coleção particular. Mas quem seriam essas figuras? Como agem? Quais seus motivos?

Uma motivação pessoal para a pesquisa



Figura 1 Rodrigo Célio Gomide e Adriano Gomide nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Circa* 1970. Foto: Célio Orlando Gomide.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Recuando um pouco mais no tempo, provavelmente no verão de 1970, em uma viagem ao Rio de Janeiro, eu e meu irmão Rodrigo fomos levados pelos nossos pais em um passeio ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Figura 1). Frequentar museus e exposições é algo que faz parte da nossa vida desde criança.

Venho de uma família que sempre teve em seu cotidiano a presença de arte e de artistas. A porta da casa onde meu avô paterno morava em Belo Horizonte tinha uma placa circular côncava afixada na grade onde lê-se: Orlando Gomide – Residência (Figura 2). A porta nem a casa existem mais, mas a placa encontra-se com meu pai.



Figura 2 Medalhão em metal que ficava afixada à porta da residência do Sr. Orlando Nogueira Gomide em Belo Horizonte. *Circa 1935.*

Fonte: Foto do autor.

No centro da inscrição vê-se uma palheta de pintor com três pincéis introduzidos em seu orifício. Em outra foto (Figura 3) o mesmo Sr. Orlando e sua esposa Dona Jandira, ladeados por vários pintores, estão em um ambiente interno que parece ser uma sala ou galeria com vários quadros afixados nas paredes. Arte em nossa família não era um evento. Fazia parte do cotidiano.

Mais tarde acabei desenvolvendo interesse pessoal pelas artes plásticas e me tornei artista. Nesse ponto a influência de outra avó, D^a Neném, foi fundamental: mesmo não possuindo pendor para as artes, era dotada de um espírito pragmático a toda

prova. Ela, ao saber de meu interesse, me matriculou em um curso de desenho e pintura em uma escola de artes no bairro onde morávamos. Fomos ao centro da cidade para comprar o material e voltei para casa já com uma encomenda: fazer uma cópia de uma pintura de Di Cavalcanti (a cópia saiu um desastre!) Eu tinha cerca de 14 anos.



Figura 3 Exposição de pintura. *Circa* 1950. Belo Horizonte. Fotógrafo ignorado.
Fonte: Arquivo pessoal Célio Orlando Gomide.

Começando a retornar ao tempo presente

Depois de adulto, já como artista, participei e frequentei o meio artístico de Belo Horizonte e, desde bem cedo, vivenciei um dos maiores dramas da formação de

qualquer artista: a falta de obras de arte disponíveis para visitação na cidade⁶. Algumas perguntas, ainda incipientes   época, já vinham   minha mente: porque uma cidade como Belo Horizonte, capital do estado, possuía tão poucos museus com obras de artes plásticas   mostra?

Lembro-me de ver um anúncio da Galeria Dotart no início da década de 80 onde eram listadas obras de Miró e Picasso como pertencentes a seu acervo. Mesmo com toda minha timidez, fui à galeria e pedi para vê-las. Sua proprietária, Maria Helena Bahamed, prontamente atendeu a meu pedido e mostrou-me duas gravuras assinadas (não me lembro bem qual a técnica), uma de cada artista. Foi uma revela o ver a assinatura de Picasso, um artista que,   época, representava tudo que eu queria ser como artista.

Mais ou menos na mesma época, aconteceu uma exposi o no Palácio das Artes que foi onde vi pela 1^a vez a obra de um artista da Semana de Arte Moderna de 22. Foi uma gravura de Tarsila do Amaral. Mais uma vez a dupla recompensa de ver uma obra de arte ao vivo e em cores – ainda que fosse uma gravura: a possibilidade de ver a imagem na sua versão que estive na presença do artista.

Logo em seguida vieram as viagens às Bienais de São Paulo e a profusão do contato direto com as obras. Conheci também os museus da cidade – o MASP com sua montagem original com os cavaletes projetados por Lina Bo Bardi; o MAC/USP com seu acervo de artistas que participaram da exposi o Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo em 1922.

⁶ Até meus 18 anos o único museu de artes que havia na cidade era o Museu de Arte da Pampulha, de 1957. Havia o Palácio das Artes, de 1970, que tinha intensa programa o nessa  rea. Em 1982 foi inaugurado o Museu Mineiro.

E sempre, ao voltar a Belo Horizonte, a pergunta permanecia: como é que uma cidade deste tamanho não tem um museu decente? Havia muitas exposições, mas, assim que elas saíam de cartaz, não era mais possível rever as obras, a não ser que compartilhasse do convívio de seus proprietários. O que muitas das vezes não era o caso.

A pergunta do início era recorrente: onde ver obras de Guignard, Pancetti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti? Só para citar alguns.

O tempo presente

Em 2006, o empresário, financista e colecionador norte-americano Adam Lindemann publicou *Collecting Contemporary Art*, um livro que nos apresenta não só uma tipologia dos agentes⁷ que atuam no mercado de arte, mas traz também um interessante “quem é quem” no sistema da arte contemporânea. E é neste “quem é quem” global da arte contemporânea que aparece o colecionador de Belo Horizonte: Bernardo Paz, já referido na página 19.

Na mesma época são inaugurados em Belo Horizonte dois novos museus: o de Artes e Ofícios em 2005 e o Museu Inimá de Paula em 2008. A novidade desses museus era o fato de que todos os três (quatro se acrescentarmos a eles o Museu do Oratório, inaugurado em Ouro Preto em 1998) foram criados por colecionadores particulares, figuras cuja evidência só aumentava. Se antes, ao visitarmos museus na cidade, no país

⁷ A expressão que o autor usa é “*The seven types of art market players.*” Segundo o Dicionário Cambridge da Língua Inglesa, *player* tem duas acepções: uma ligada ao esporte e ao jogo (*someone who takes part in a game or sport*); e outra ligada a alguém que está muito envolvida em uma atividade ou organização (*someone who is very involved in an activity or organization*) - http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/player_1?q=player 10/07/2013 19:34. Ainda que “agente” não seja uma das possíveis traduções para *player*, o termo é o que temos como equivalente no português para as pessoas que atuam no sistema de arte. Alexandre Melo (2012) em *Sistema da Arte Contemporânea* usa esse termo que adotaremos doravante.

ou no exterior, não nos dávamos conta da figura do colecionador, agora ela estava aparecendo.

Fechando o círculo – ou não...

O impacto causado por Inhotim em nosso meio foi gigantesco: passamos a ter ao nosso alcance – mediante uma pequena viagem – um museu de classe internacional, o que nos motivou a querer saber mais e mais não só sobre as obras ali expostas, mas também sobre colecionadores particulares e suas coleções.

Aquele museu visitado em 1970 fora fundado por colecionadores particulares que desejavam ter em sua cidade um museu onde pudessem ver as obras que apreciavam. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi criado em 1948 e a inauguração de sua sede ocorreu em 1949⁸. Raymundo Ottoni de Castro Maya, seu primeiro presidente, foi quem esteve à frente do grupo de pessoas interessadas na fundação de um museu inteiramente dedicado á arte moderna⁹. O museu foi inspirado no *Museum of Modern Art*, de Nova Iorque, e sua criação discutida com o político e empresário norte americano Nelson Rockefeller, que comenta o assunto com Castro Maya em carta dirigida a este datada, de 26 de novembro de 1946¹⁰, enfatizando que não era fácil organizar pessoas em torno da arte moderna.

⁸ O site do MAM do Rio de Janeiro data o nascimento do museu em 3 de maio de 1948, mas sua sede só foi inaugurada em 20 de janeiro de 1948 conforme informações que constam no “Relatório das atividades do MAM-RJ 1949-1950” pertencente ao arquivos pessoal de Raymundo Ottoni de Castro Maya e que pertence ao acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

⁹ A tese *Construindo a Memória do Futuro: Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Sabrina Marques Parracho Sant’Anna*, (2008) analisa o importante papel da jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré na fundação do MAM.

¹⁰ Carta de Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya *apud* SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho *Construindo a Memória do Futuro: Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2008 Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp073817.pdf

A sede do museu foi inaugurada

apresentando uma exposição de “Pintura Europeia Contemporânea”. Permitiu o alto espírito de colaboração de colecionadores como a Sra. Niomar Muniz Sodré e os Srs. Josias Leão, Landulpho Borges da Fonseca, Roberto Marinho, Francisco Inácio Peixoto, José Pacheco Medeiros, Raul Bopp, Marques Rebello, Raymundo de Castro Maya, que a exposição reunisse telas dos mais reputados artistas modernos, entre eles Chagall, Kandinsky, Klee, Kisling, Marie Laurencin, Léger, Lhote Magnelli, Masson, Marchand, Marcoussis, Metzinger, Pascin, Dunoyer de Segonzac, Signac, Vlaminck, Braque, Soutine, Seurat, Rouault, Miró, Matisse, Utrillo, Picasso, Dufy, Tanguy.¹¹

A Bienal de São Paulo, (que particularmente visitamos desde 1983), foi igualmente criada por colecionadores – o casal Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo – em outubro de 1951. Trata-se instituição que funciona até hoje e que foi responsável não só pela apresentação ao público brasileiro do que havia de mais atual na arte a cada dois anos, mas foi fundamental para a formação de gerações de artistas plásticos, dentre os quais me incluo.

As figuras dos colecionadores foram aparecendo cada vez mais, mas havia algo que ainda não estava no lugar.

O trauma da venda do Abaporu

No dia 1º de outubro de 1995, poucos dias antes do leilão da casa Christie’s de Nova Iorque, em que foi apregoado e vendido o quadro *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral (1886-1973), o jornalista Elio Gaspari publicou em sua coluna semanal no

¹¹ *Relatório de atividades do Museu de Arte Moderna 1949-1950* (MAMIII. Pasta 70 – doc. 19, Arquivos da Fundação Castro Maya *apud Construindo a Memória do Futuro: Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* Tese de Doutorado de Sabrina Marques Parracho Sant’Anna, UFRJ, 2008

jornal *O Globo*, uma entrevista com o colecionador Raul Forbes. Nela, Gaspari pergunta a Forbes o porquê da venda do quadro em Nova Iorque, ao que Forbes responde de forma bem direta: estava precisando de dinheiro!

Segundo Caderno
O GLOBO

US\$ 1.432.500

Venda do 'Abaporu' atinge preço recorde e vira marco na arte nacional

Quarta-feira, 22 de novembro de 1995

A obra e o artista

Nela, em 1917, o brasileiro Tarsila do Amaral nasceu em São Paulo em 13 de setembro de 1908 e foi uma das pioneiras do movimento brasileiro. O 'Abaporu' foi o primeiro trabalho de sua autoria em São Paulo, em 1917, em um momento de grande efervescência cultural. O quadro avança a técnica primitiva e faz uma reflexão sobre a cultura do país. Antes de uma obra-prima, é uma obra-prima em si mesma. Tarsila morreu em 17 de janeiro de 1985.

FORBES — O primeiro proprietário de 'Abaporu' foi o argentino Eduardo Costantini, que comprou o quadro em São Paulo, em 1985, por US\$ 200 mil — e o vendeu em Nova York por US\$ 1.432.500.

BARDI — Nos anos 60, foi comprado pelo marchand francês de arte e se tornou de Manoel Portogalarza, que pagou por ele US\$ 1.432.500.

COMENTÁRIO — Apesar de a pintura ser de Tarsila do Amaral, o quadro pertence ao acervo de Manoel Portogalarza, que pagou por ele US\$ 1.432.500.

Quem sabe INFORMATICA tem preferencas nos EMPREGOS. Aprenda você também!

UPCLINIQUE Emagrecimento, gordura localizada, celulite, flacidez. Para resolver os problemas acima, utilize os tratamentos atuais.

QUALIDADE METRO POR METRO. Pode mudar. Não deixa a gente só com o galpão.

STELLA LITERS. BARRILETOS.

Dê uma mordidinha no seu 13º. Peça agora e só pague em 20/12.

MENU

PRICOTES DA SEMANA Preço 3 pratos à vontade. R\$ 40, R\$ 34.

FRIO QUENTE ALIMENTOS CONGELADOS. 541-7000.

Figura 4 Capa do Segundo Caderno do Jornal O Globo. Edição de 200/11/1995. Rio de Janeiro. Fonte: <http://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo>

Gaspari, ao tocar na possibilidade de que um possível comprador seria o colecionador argentino Eduardo Costantini¹² e que este, por sua vez, estaria

¹² Os rumores de confirmaram e Eduardo Costantini adquiriu o quadro pela soma de US\$1.432.500,00 como noticiou o jornal O Globo em 22 de novembro de 1995. <http://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=http%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cl>

enriquecendo o patrimônio cultural argentino às custas do patrimônio cultural brasileiro, Forbes responde de forma enfática que “o problema não é de quem vende, mas de quem não a compra.”(FORBES *apud* (GASPARI 1995) Até o momento da entrevista o quadro não havia sido vendido e, como recorda Forbes, ele foi oferecido no mercado nacional sem ter encontrado interessados, fossem eles particulares ou institucionais. Em 1995, cerca de 67 anos depois de ter sido pintado um dos quadros mais emblemáticos do modernismo brasileiro, a pintura foi oferecida ao mercado internacional onde encontrou um comprador. Por tê-lo vendido, Forbes foi considerado um traidor.

As informações conflitantes que encontrávamos – por um lado colecionadores abrindo museus e disponibilizando suas coleções para o público. Por outro, colecionadores vendendo obras e coleções para colecionadores ou instituições estrangeiras, obras de artistas que sequer são mostrados no país condignamente. Essas informações nos motivaram a querer aprofundar o conhecimento sobre o sistema da arte brasileiro e sobre o universo do colecionismo de arte.

Os colecionadores seriam heróis ou vilões? Nem um nem outro!

Antes de analisarmos instituições, coleções e colecionadores em particular, seria necessário conhecer melhor e de maneira mais geral tanto o que vem a ser coleção, colecionador e colecionismo. A pesquisa foi feita e agora apresentamos os resultados.

APRESENTAÇÃO

Nossa pesquisa foi pensada inicialmente como um estudo comparado sobre o colecionador Bernardo Paz, o Instituto Inhotim e sua coleção e sobre o colecionador de origem iraquiana radicado em Londres, Charles Saatchi, a *Saatchi Gallery* e sua coleção.

Após levantamentos bibliográficos preliminares, pudemos constatar que a atividade referida como “coleccionismo de arte” é pouco estudada na literatura de pesquisa brasileira. Esta informação parece um contrassenso dado o vasto número de publicações sobre coleções particulares que encontramos, tanto no Brasil, quanto no exterior, mas estes livros estão mais voltados para as obras de arte do que para a ação do colecionador.

As informações sobre coleccionismo são vastas, diversas, dispersas e pouco integradas. Nossa proposta foi a de reunir essas informações e propor o estudo de casos brasileiros do chamado “coleccionismo autêntico” que Walter Benjamin (1931/1968) usa para colecionadores de livros e do modelo do “verdadeiro coleccionismo de arte” que Joseph W. Alsop usa para colecionadores de arte.

Talvez dois dos livros mais importantes, no sentido do estudo do coleccionismo no Brasil, sejam *Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand* de 1976 e *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX* na coleção Gilberto Chateaubriand, de 1987, ambos escritos por Roberto Pontual. Neles o autor nos introduz no universo da coleção de Chateaubriand, ainda hoje considerada uma das mais abrangentes coleções de arte brasileiras, especialmente do modernismo. Gilberto Chateaubriand é sem duvidas um “coleccionador verdadeiro”.

Este tipo de colecionismo – o verdadeiro colecionismo de arte – está na raiz da formação de importantes coleções de arte moderna e contemporânea, tanto brasileiras quanto internacionais. Só para lembrarmos algumas, começemos pela própria Coleção Gilberto Chateaubriand que se mantém íntegra até hoje e em parte visitável do MAM no Rio de Janeiro; a Coleção Raymundo Ottoni de Castro Maya nos Museus da Chácara do Céu e do Açude; a Coleção Sérgio Fadel; a Coleção Roberto Marinho; a Coleção Jean Boghici; a coleção de gravuras brasileiras do casal Mônica e George Kornis; do outro lado da Baía da Guanabara, está a Coleção João Sattamini abrigada no MAC de Niterói; viajando até São Paulo, temos a Coleção José e Paulina Nemirovsky abrigada na Pinacoteca; a Coleção Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo, inicialmente visitável no Museu de Arte Moderna de São Paulo e posteriormente doada à Universidade de São Paulo que a abrigou no seu Museu de Arte Contemporânea; a Coleção Pedro Barbosa; a Coleção Oswaldo Corrêa da Costa, visitável no Espaço Coleção Particular; a Coleção Andréa e José Olympio; indo rumo ao interior, a Coleção João Carlos de Figueiredo Ferraz visitável no Instituto Figueiredo Ferraz em Ribeirão Preto; voltando a Minas Gerais, a Coleção Bernardo Paz em Inhotim, Brumadinho; a Coleção Ricardo Giannetti; a Coleção Carlos Perktold; a Coleção Neuber Siqueira; a Coleção Regina e Delcir da Costa; a Coleção Fátima Pinto Coelho e Jorg Hagedorn; a Coleção Manfred Leyerer; a Coleção Ângela Gutierrez; a Coleção Paulo da Terra; a Coleção Hélio Lauar; a Coleção Tadeu Bandeira; a Coleção Victor Pardini; a Coleção Márcio Teixeira; a Coleção Segismundo Marques Gontijo; a Coleção Alberto e Priscila Freire; a Coleção Mauro Tunes Junior; indo em direção a Porto Alegre, a Coleção Justo Werlang; isto sem contar os vários colecionadores cujas coleções estão em formação – vide a pujança do mercado de arte contemporânea brasileiro expressa na evolução das vendas nas feiras de arte.

Além dessas importantes coleções, pudemos constatar que colecionadores de arte foram importantes agentes de aprimoramento do sistema de arte brasileiro, tornando-o mais elaborado e complexo. Fátima Pinto Coelho, em seu duplo papel de galerista e colecionadora, nos relatou que sua primeira venda importante foi para Gilberto Chateaubriand em 1980. Eu mesmo presenciei Chateaubriand adquirindo obras de arte: a 1ª foi em Belo Horizonte na Pace Galeria de Arte no final da década de 80. A 2ª foi em São Paulo na feira de arte que aconteceu na Oca, Parque do Ibirapuera por volta do ano de 2005. O colecionador chegou ao *stand* da Galeria Leo Bahia Arte Contemporânea e simplesmente comprou todos os trabalhos expostos. O galerista quase não se conteve de tanta excitação. Em 2001 a galerista Maria Baró afirmou que, à época, “[era] graças a cerca de dez colecionadores que os artistas plásticos sobreviv[iam]”¹³ *i.e.* as galerias também.

E é bom relembramos as instituições criadas no passado pelos colecionadores e já apresentadas na Introdução.

Uma pesquisa sobre colecionismo

É bom deixar claro que esta pesquisa foi estruturada em três eixos principais cuja enumeração não pressupõe uma hierarquia: a coleção, o colecionador e o colecionismo.

¹³ Maria Baró foi entrevistada por Fábio Cipriano para artigo intitulado “O Colecionador” publicado na *Folha de São Paulo*, edição do dia 19/4/2001, sobre a exposição O ESPÍRITO DE NOSSA ÉPOCA, no MAM paulista com 80 obras do acervo de João Carlos de Figueiredo Ferraz. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200126.htm> Há uma curiosidade no artigo que é a seguinte: o título é “O colecionador”; o resumo em negrito logo abaixo do título informa que a exposição conta “com 80 obras do acervo de João Carlos de Figueiredo Ferraz;” e no pé da página há um bloco com as informações da exposição cujo título é “O ESPÍRITO DE NOSSA ÉPOCA - COLEÇÃO DULCE E JOÃO CARLOS DE FIGUEIREDO FERRAZ”. O autor, nos parece, usa os termos acervo e coleção como sinônimos, o que não é apropriado. Trataremos desta confusão no item Coleção e Acervo do Capítulo Coleção.

No capítulo sobre a Coleção, autores como Krzysztof Pomian (1977-1984/1984) e Philip Blom (2002/2003) nos auxiliaram a compreender o sentido assumido pelas reuniões de objetos que conhecemos por coleções e a maneira como algumas das principais coleções antigas foram formadas e quais seus destinos; María Dolores Jiménez-Blanco e Cindy Mack (2007) nos mostraram os grandes colecionadores do final do século XIX até meados do século XX, muitos dos quais fundaram seus próprios museus.

Em seguida analisamos as diferenças entre Coleção e Acervo, análise que foi feita com o auxílio do texto “Acervo e Coleção” de Marília Andrés Ribeiro (2011). A autora apresentando a questão da perspectiva de um acervo, e nós da perspectiva de coleções particulares.

A obra do artista Cildo Meireles – *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio* (1967 – 1984) nos deu pistas sobre a impregnação que o convívio em um ambiente cercado de obras de arte pode nos dar.

Finalmente a coleção foi pensada como uma ferramenta de pesquisa para se conhecer a obra de um artista ou mesmo um período da história da arte.

No capítulo O Colecionador, autores como Walter Benjamin (1931/1968) e Alexandre Melo (1994/2001) / (2012) nos mostraram aspectos tanto das motivações do colecionador quanto da sua atuação no sistema da arte. O estudo desses aspectos foram ampliados no capítulo Colecionismo com autores como Joseph Alsop (1978) e Antônio Houaiss (1987).

Concluindo, todos nossos estudos pavimentaram o caminho para nossa pesquisa de campo onde os próprios colecionadores falaram de suas atividades como

coleccionadores cujos resultados foram apresentados na forma de entrevistas. Estávamos interessados no discurso do agente e no que eles falavam sobre o que estavam fazendo.

E para que não incorrêssemos no erro de dizer no início que os colecionadores merecem mais do que uma nota de rodapé na história da arte para em seguida relegá-los a um anexo de uma tese, todas as entrevistas foram minuciosamente anotadas e contextualizadas e as falas dos colecionadores povoam a tese na forma de exemplos e contribuições na definição de termos e em epígrafes.

COLEÇÃO

Um indivíduo torna-se um colecionador de verdade quando ele ou ela começa a comprar mais pinturas do que ele ou ela tem paredes suficientes para pendurá-los.
Jerry Saltz¹⁴

Todavia, não se pode dizer que as peças de coleção ou de museu estejam lá para decorar. Porque decorar, dispondo quadros e esculturas, significa quebrar a monotonia das paredes vazias que já existem para torná-las agradáveis. Pelo contrário, nos museus e nas grandes coleções particulares levantam-se ou arranjam-se paredes para aí dispor as obras. Quanto aos colecionadores mais modestos, mandam construir vitrines, preparam álbuns ou liberam, de uma maneira ou de outra, locais onde seja possível dispor os objetos.
Krzysztof Pomian¹⁵

Segundo Georges Perec (1994/2004, 11), em 1913 foi exibida pela primeira vez a pintura *A coleção particular* de Heinrich Kürz, em Pittsburgh, na Pensilvânia. Foram representados nessa tela vários dos quadros pertencentes ao colecionador Hermann Raffke. No ano seguinte, apenas alguns meses após a sua morte, parte da sua coleção foi dispersa em um primeiro leilão na Galeria Sudelwerk, também em Pittsburgh. Um segundo leilão, realizado dez anos mais tarde na Filadélfia, alcançou maior sucesso devido ao fato de que várias obras constantes do catálogo estavam reproduzidas na já célebre pintura mostrada em Pittsburgh¹⁶.

¹⁴ “An individual becomes a real collector when he or she begins to buy more paintings than he or she has enough walls to hang them on” (*Private collector*). Tive a oportunidade de escutar esta frase em uma palestra que o crítico de arte Jerry Saltz deu sobre a vida profissional de um artista após a escola, em *The School of the Art Institute of Chicago*, em 1997. A frase, ele ouvira de um grande colecionador de Nova Iorque. Entendo que não há muito rigor científico ao se citar frases ouvidas há muito tempo e guardadas somente na memória, mas a citação seguinte de Krzysztof Pomian, agora sim, com mais rigor, ecoa a frase que guardei por tantos anos. .

¹⁵ (POMIAN, Coleção - Enciclopédia Einaudi 1984, p. 51-52). A grafia das palavras coleção e objecto – e seus plurais – que aparecem recorrentemente nas citações de textos de Krzysztof Pomian foram atualizadas para coleção e objeto. Só mantivemos a grafia original no título. .

¹⁶ Uma imagem da pintura mencionada por Perec em seu romance aparece na capa da 3ª edição (2008) do seu livro *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro (Un cabinet d’amateur. Histoire d’un tableau)* publicado pela editora Anagrama, de Barcelona (Figura 6). Em um resumo da história da pintura cuja foto aparece na publicação, Carlos Pello (El conocimiento afectado 2011) nos diz que os direitos de cópia da imagem pertencem à senhora Isabelle Vernay-Lévêque, “sem deixar clara sua autoria.” A pintura da capa do livro aparece, segundo o autor, pela primeira vez na exposição *Pere(t)c* de 2010, realizada pela

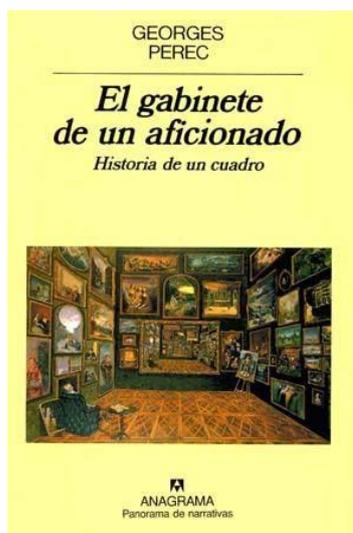


Figura 6 Reprodução da capa do livro *El gabinete de un aficionado: Historia de un cuadro*, de Georges Perec pela Editora Anagrama, Barcelona, 2008
 Fonte:
<http://www.gandhi.com.mx/Gandhi/imagenes/libros/Xdl4rg3r/9788433931665.jpg>



Figura 5 Fotografia da pintura *El gabinete de un aficionado*, (1981) de Isabelle Vernay-Lévêque tirada durante exposição Pere(t)c, Fundación Luis Seoane, A Coruña, Espanha, outubro/2010 a janeiro/2011. Carlos Fernández Pello, 2011
 Fonte: <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article19>

A pintura de Kürz que foi vandalizada em 1913 “reaparece” em 2010 em uma exposição na Espanha em homenagem ao autor do romance (Figura 6).

...

Quase um século depois da mostra de Pittsburgh, na cidade de Belo Horizonte, foi realizada a exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*, que foi exibida num apartamento que simulava ser residência da colecionadora no período de 14 de maio a 21 de agosto de 2006. A coleção era composta de trinta e quatro obras, como consta no

Fundación Luis Seoane e apresentada em sua sede em A Coruña, Espanha. Na lista dos artistas participantes disponível no site da fundação (disponível em <http://www.luisseoanefund.org/fundacionls/es/agenda/peretc>), a senhora Isabelle Vernay-Lévêque aparece como uma das artistas. O curioso nessa história toda é que ao se buscar outras obras da mesma artista, não se encontra nada. Há somente menções a desenhos com os estudos preparatórios da pintura. A história toda fica parecendo uma repetição da própria pintura ficcional de Perec.

catálogo e, segundo as palavras da própria colecionadora¹⁷: “Minha coleção é simples: não compro obras de arte, refaço-as.”¹⁸

...

As duas coleções citadas acima são obras ficcionais de três artistas: um escritor, Georges Perec e dois artistas plásticos, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta (MIRANDA, MELENDI e MAGALHÃES 2007, 84).

O que vem a ser então uma coleção senão um determinado conjunto de objetos organizados segundo uma narrativa? Walter Benjamin (1931/1968, 60), em seu texto de 1931, onde faz uma importante reflexão sobre o ato de colecionar, afirma que “[o] mais profundo encantamento para o colecionador é o encerramento de cada item em um círculo mágico no qual ele se fixa como a emoção final, a emoção da compra que passa por ele” Na coleção, o conjunto desses círculos mágicos acaba criando um círculo maior onde cada peça empresta parte de suas características, seu poder, para o todo.

No verbete “Coleção” da Enciclopédia Einaudi, Krzysztof Pomian (1977-1984/1984, 51-86) faz uma extensa análise do que vem a ser uma coleção e de cujos conceitos tomo alguns emprestados.

O autor começa por uma advertência em que faz uma distinção entre um conjunto acumulado de objetos naturais ou de artefatos e sua mera descrição – caindo

¹⁷ Em nenhum local do catálogo da exposição há referência ao sexo da colecionadora. O apelido “Duda” é empregado no português tanto para o gênero masculino quanto para o feminino. Ainda que o diretor do Museu Mineiro (instituição parceira da exposição), Sr. Francisco Magalhães, entre as páginas 59 e 63 do catálogo, se refira à colecionadora como “Sr.”, resta evidente tratar-se de uma colecionadora quando a sra. Duda Miranda responde a correspondências e refere-se a si própria no gênero feminino. Ao término da entrevista que ela concedeu ao editor fictício e que se encontra no livro ela nos diz: “Sou uma falsa colecionadora, mas não sou uma falsificadora.” (MIRANDA, MELENDI e MAGALHÃES 2007, 97).

¹⁸ (MIRANDA, MELENDI e MAGALHÃES 2007, (orelha)

assim na tentação do inventário –, e a busca de elementos comuns a esses mesmos objetos o que leva à constatação de um novo uso para eles além do inicialmente concebido (POMIAN 1977-1984/1984, 51).



Figura 7 Cozinha do Palácio Nacional da Pena, Sintra, Portugal. Foto: Adriano C. Gomide, 2010

Nos níveis inferiores do Palácio Nacional da Pena, em Sintra, Portugal, encontra-se a cozinha que ficou ativa até 1910, quando o palácio ainda era habitado por sua última moradora: a Rainha D^a. Amélia (Figura 7). Após a implantação da República Portuguesa, o palácio foi convertido em museu. Desde então as formas de cobre não mais enformam pudins; as balanças não pesam mais ingredientes para a preparação de iguarias servidas em banquetes; tigelas não servem mais para bater claras de ovos em neve para fazer suspiros. Diferentemente de todos os utensílios que todos nós temos nas cozinhas de nossas casas, aqueles que lá se encontram perderam suas funções originais para virarem testemunho de um aspecto do modo de vida tanto da realeza portuguesa quanto de uma época. “Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o têm” (POMIAN 1977-1984/1984, 51).

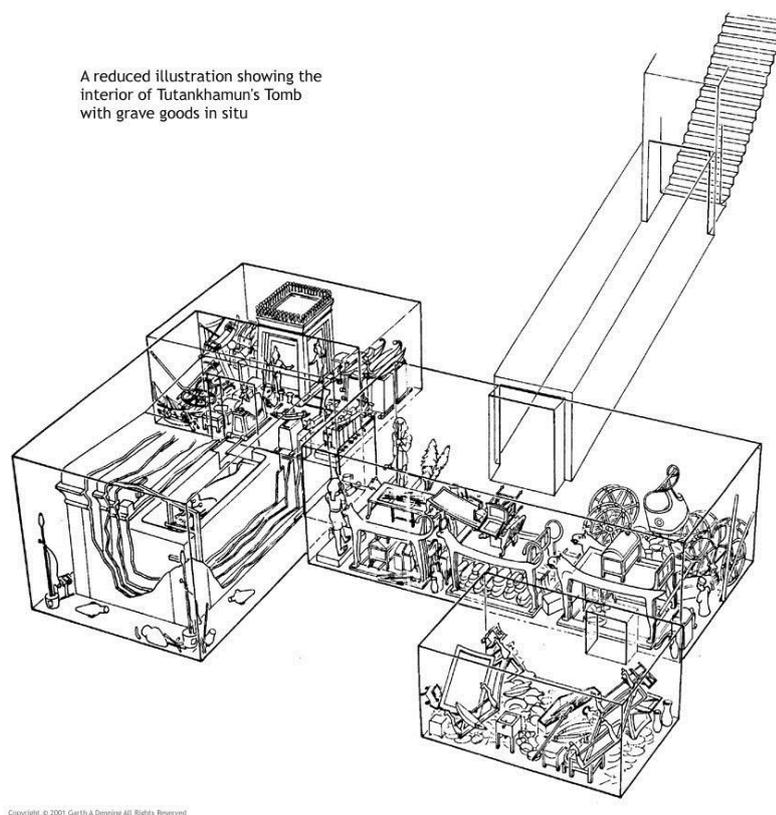


Figura 8 Ilustração arqueológica da tumba de Tutancâmon como encontrada em 1922 com os objetos mortuários representados in situ, Vale dos Reis, Egito. Garth A. Denning, 2001
 Fonte: http://www.dinnesen.com/albums/Tut_i_Malmoe/slides/tutan2_cut.html

Os objetos ao entrarem para uma coleção perdem também sua mobilidade. Sua circulação tanto física quanto econômica é drasticamente reduzida. Pomian (1984, 53) define coleção como:

qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.

Morto em 1324 a.C. o faraó Tutancâmon foi sepultado no Vale dos Reis, no Egito. Sua sepultura foi descoberta em 1922 e, quando foi aberta, dentro se encontrou, além da urna com o faraó mumificado, a mais completa e rica coleção de objetos funerários jamais vista até então (Figura 8). Dr. Zahi Hawass, Secretário Geral do Conselho Supremo de Antiguidades do Egito, em seus artigos refere-se a esta coleção

de objetos como a “*Tutankhamun collection*”¹⁹ que seria transferida para o Grande Museu Egípcio em construção na planície de Gizé na cidade do Cairo²⁰. Um detalhe mórbido dessa coleção é o fato de que o corpo mumificado do “colecionador” faz parte da coleção. Esta nota fúnebre, adicionada ao sarcasmo do duo de artistas escandinavos Michael Elmgreen & Ingar Dragset, também aparece na instalação que eles apresentaram na edição de 2009 da Bienal de Veneza, intitulada *Os Colecionadores*. (Figura 9).

¹⁹ <http://www.drhawass.com/blog/meeting-grand-egyptian-museum-team> 21/03/2012 11:29

²⁰ Uma nota de preocupação e outra de tristeza: a chamada Revolução Egípcia de 2011 trouxe apreensão quanto ao destino dos tesouros antigos da civilização egípcia (arqueológicos, artísticos, bibliográficos, religiosos – só para citar alguns – pertencentes àquele país e guardados em museus, bibliotecas e demais instituições). A leitura do material publicado pelo Dr. Hawass, revela a afirmação de que nessa área a normalidade está voltando. Em suas palavras, “na terça-feira [6 de maio de 2011] ouvi as apresentações de altos funcionários [do Grande Museu Egípcio] sobre a situação dos trabalhos. Tudo está indo bem. Após a interrupção causada pela Revolução, tudo está progredindo novamente como o planejado”. (*On Tuesday I listened to presentations given by senior staff members on the state of work. Everything is going well. After the interruption caused by the Revolution, everything is progressing again as planned.* - <http://www.drhawass.com/blog/my-visit-grand-egyptian-museum>) Mas não é esta a impressão que temos ao tentarmos, em várias ocasiões, consultar as páginas oficiais tanto do Museu Egípcio (o tradicional e em funcionamento) quanto do Grande Museu Egípcio, ainda em construção, ambos na cidade do Cairo. A nota de tristeza fica por conta da destruição relatada pelo mesmo Dr. Hawass, no dia 17 de dezembro de 2011, a respeito do Instituto Científico Egípcio. O Instituto, fundado por Napoleão Bonaparte em 1798 e que guardava cerca de 20.000 manuscritos e livros raros, é a mais antiga academia científica do mundo árabe. O incêndio criminoso, perpetrado por manifestantes contrários ao governo militar de transição, incêndio este que traz à memória o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978; os saques de 2003 ao Museu Nacional de Antiguidades do Iraque, em Bagdá; a destruição de duas gigantes estátuas de Buda, de 1.500 anos, em Bamiyan, centro do Afeganistão no ano de 2001; e muito recentemente, (no dia 16/10/2009) no Brasil o incêndio que destruiu obras e importante acervo documental do artista Hélio Oiticica.



Figura 9 *The Collectors* de Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Pavilhão Nórdico Bienal de Veneza 2009. Foto de Riccardo Slavik

Fonte: http://blog.leiweb.it/moda/wp-content/blogs.dir/2/files/the-collectors/img_0545.jpg

A obra, por assim dizer ficcional, é constituída pelo pavilhão Dinamarquês e pelo dedicado às exposições da Suécia, Noruega e Finlândia, mais conhecido como Pavilhão Nórdico, transformados em “residência” de vizinhos fictícios que são colecionadores, cada qual com as exposições de suas respectivas coleções. O que chamou muita atenção na instalação foi o “corpo” do Sr. B. boiando de bruços e sem vida na piscina do Pavilhão Nórdico e que ficou assim durante toda a bienal, tal qual a exposição do faraó egípcio, cujo corpo mumificado encontra-se em exposição junto com os objetos encontrados em sua tumba.

Os objetos da “*Tutankhamun collection*” ficaram literalmente imóveis por aproximadamente 3400 anos! Acrescentamos a essa imobilidade a invisibilidade para nós, humanos, destacada por Pomian ao ressaltar que sua definição de coleção possui a expressão “expostos ao olhar.”

Mas qual olhar? Não podemos pensar somente no olhar dos homens – impedidos fisicamente de acessar os objetos – mas devemos pensar no olhar não humano, não vivo, dos que estão no além. Devemos excluir esses “outros”?

Parece que não, visto que os objetos permanecem visíveis aos deuses e aos mortos mesmo depois de terem sido fisicamente destruídos, partidos ou queimados. Todavia, o mobiliário funerário e as oferendas podem com toda a justiça ser considerados coleções, porque o importante parece não ser tanto o facto de serem destinadas aos mortos ou aos deuses, como o facto de existirem espectadores virtuais – situados num algures temporal ou espacial – cuja existência está implícita no próprio acto de colocar objetos numa tumba ou de depô-los num templo. É a convicção, que poderia muito bem exprimir-se apenas com gestos, e que muitas vezes é traduzida em palavras, que exista ou possa existir um espectador outro, ao qual se deve permitir que pouse o olhar sobre objetos pertencentes aos vivos (POMIAN 1977-1984/1984, p. 63-64).

Com o conceito de coleção abarcando obras que têm a possibilidade de outra visibilidade, Pomian trata de aspectos económicos dos objetos pertencentes a uma coleção. Ainda que não tenham valor de uso, os itens das coleções têm valor de troca. Destes o mais primário vem do próprio material do qual é feito o objeto. Muitos objetos feitos de ouro saqueados de túmulos de faraós no Egito e templos do México e no Peru foram simplesmente fundidos para aproveitamento do metal. Quem os saqueou não reconhecia o valor de sua manufatura, só o metal precioso importava. Indo além desse valor básico da matéria prima e não caíndo “numa espécie de psicologia primária que postula aquilo de que necessita: por exemplo, um instinto de propriedade ou uma propensão para acumular, que seriam próprias senão de todos os homens, pelo menos de todos os homens civilizados” (POMIAN 1977-1984/1984, 54), é bom ressaltar que coleções existem desde os primórdios da civilização e nos mais diversos contextos, cada qual emprestando seus valores para os objetos produzidos por suas civilizações.

Francisco Pizarro, o conquistador do território da Civilização Incaica,



Figura 10 Detalhe da *Tumi* (faca cerimonial) Chimú, costa norte do Peru, circa 1100-1450 d.C. Ouro e turquesa. 34 x 12.7 cm The Art Institute of Chicago. Foto: Mary Harrsch
Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/251849804133345234/>

é um bom exemplo da miopia que pessoas ou grupos podem ter em relação a valores de outra cultura ou civilização (Figura 10). Após duas tentativas de conquista frustradas²¹ iniciadas em 1524, Pizarro volta à Espanha para pedir diretamente ao Rei Carlos V o privilégio sobre as riquezas e terras a serem conquistadas em uma nova expedição. Quem, na ausência do rei, concedeu a tão desejada autorização foi a Rainha Isabel de Portugal após recomendação do Conselho das Índias. Após levantamento de fundos para financiar a empreitada, a expedição finalmente deixa o Panamá e segue rumo à região que hoje conhecemos por Peru. Beneficiado por uma guerra civil no Império Inca por causa da sucessão ao trono, em 1532, durante a Batalha de Cajamarca, Pizarro captura o recém-entronizado Imperador Inca, Atahualpa. Este, em troca de sua liberdade oferece encher o quarto de seu cativo uma vez com ouro e duas vezes com prata, o que ocorreu num prazo de dois meses, tempo suficiente para recolher objetos em todo o império, principalmente nos templos. Pizarro não reconhecia o valor religioso das peças entregues a ele como pagamento do resgate do Monarca Inca. Para “o conquistador” o que importava era somente o metal precioso, pois para ele a única religião legítima era a sua. Qualquer objeto de culto de religiões pagãs – do ponto de vista de um católico – era considerado impregnado de valores negativos, redimidos somente pelo fogo purificador durante o processo de fundição. Embora os súditos de Atahualpa e a população do seu império tenham mobilizado seus mais importantes tesouros – seus objetos rituais – afim de pagar o resgate exigido, ainda assim, o imperador foi garroteado e os objetos rituais fundidos em lingotes.

²¹ Ainda que as tentativas iniciais de conquista tenham sido frustradas, elas serviram para que Pizarro trouxesse das viagens itens obtidos entre os Incas, tais como finos tecidos de lã de lhama entremeados de fios de ouro, objetos de ouro e prata e pedras preciosas. Estes objetos foram usados como argumento comprobatório de que a Civilização Inca minerava, trabalhava e acumulava metais preciosos.

gar o gravador. "Como repórter da Rádio Planalto, me sinto honrado em ter levado um empurrão do general Newton Cruz", disse. O comandante ouviu a frase, e perdeu totalmente o controle.

"Olha aqui, garoto!", gritou, e partiu no encalço do repórter, empurrando seus auxiliares, que tentavam contê-lo. Vinte metros adiante, Newton Cruz alcançou Dantas e arrastou-o de volta à porta do hotel, obrigando-o a desculpar-se. "Desculpe", balbuciou o repórter. "Não é assim", continuou Cruz, segurando Dantas pelo colarinho, suando e com a farda amarranhada. "Diga: 'Eu peço desculpas'", ordenou. Dantas repetiu a frase e foi libertado.

Na mesma tarde, a pedido de Newton Cruz, o general Amaury Sá Freire de Lima, comandante em Colônia, telefonou para o ministro Walter Pires, do Exército, colocando-o a par do incidente. Pires convocou Cruz para uma conversa na segunda-feira. O episódio repercutiu muito — e mal. Afinal, a televisão mostrara para todo o país que um general em importantes funções de comando pode perder o controle em situações que estão longe de ser críticas. "O mais desagradável é que todo o Brasil está pensando que os militares são como Newton Cruz", lamentou um general de quatro estrelas. "Foi uma atitude ridícula", disse um ministro militar a um assessor, opinando sobre o desempenho do comandante militar do Planalto. Newton Cruz não quis falar mais sobre a entrevista e, na quarta-feira passada, decidiu proibir a entrada da imprensa no Comando Militar do Planalto.

RIO DE JANEIRO
Defesa vazada
CBF se descuida e ladrões carregam a taça

A seleção brasileira precisou correr durante 1 600 minutos por gramados europeus e latino-americanos, e marcar 49 gols nas Copas de 1958, 1962 e 1970, para conquistar em definitivo a Taça Jules Rimet, venerada como uma espécie de Santo Graal pelos torcedores de futebol. Em menos de 60 minutos, no entanto, dois homens roubaram, na segunda-feira passada, o troféu da sede da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), na Rua da Alfândega, Rio de Janeiro. A ousadia provocou uma movimentação policial, que envolveu a Delegacia de Roubos e Furtos, agentes federais e do serviço secreto da Polícia Militar, além de uma extensa rede de alcagüetes que atuam no submundo do comércio ilegal de ouro no Rio.

VEJA, 28 DE DEZEMBRO, 1983



O porteiro João Batista mostra como foi vendado pelos ladrões

"A grande perda está no que a taça representa para todos os brasileiros em termos espirituais", lamenta o presidente da CBF, Giulite Coutinho, sem conseguir, porém, driblar as críticas às precárias condições de segurança em que era mantida a relíquia esportiva. A Jules Rimet, uma estatueta de 55 centímetros de altura, pesando 3,250 quilos — dos quais 1,8 quilo de ouro —, avaliada em 15 milhões de cruzeiros, estava guardada há dez anos no 9.º andar do edifício da Confederação, dentro de um mostruário que compõe a parte da frente de um cofre de aço. O vidro do mostruário é à prova de bala, mas sua moldura, soube-se depois do roubo, era de madeira.

REPLICA NO COFRE — O porteiro do prédio, João Batista Maia, 55 anos, testemunha solitária do roubo, contou à polícia que foi surpreendido por dois homens pouco depois das 21 horas da segunda-feira, no 2.º andar do edifício. Os ladrões, segundo o porteiro, vendaram seus olhos com uma tira de esparadrapo, amarraram-lhe as mãos e o conduziram ao 9.º andar. Ali, arrancaram facilmente a moldura e o vidro blindado, apossando-se da Jules Rimet e de três outras peças: a Taça Equitativa, obtida com o vice-campeonato mundial em 1950, a Copa Jarrito, ganha em 1956 com o título sul-americano, e a Taça Independência, referente ao Torneio do Sesquicentenário, disputado em 1972.

João Batista foi detido como suspeito juntamente com Paulo Murilo da Silva, Juarez de Souza Silva e Ronaldo Davi, todos ex-funcionários da CBF e parentes entre si. Os suspeitos também têm em comum o fato de conhecerem as dependências e a rotina da entidade, especialmente por um detalhe — há um ano e meio, Giulite Coutinho mandou fazer uma réplica da Jules Rimet. Só que, inexplicavelmente, guardou a cópia no cofre e deixou o troféu original na vitrine. Na quarta-feira, procurando eximir-se do erro, Giulite anunciou que acrescentaria 1 milhão de cruzeiros de seu bolso aos 5 milhões oferecidos pela diretoria de seguros do Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj) a quem fornecer uma pista segura que leve à reconquista da taça.



Carlos Alberto, o capitão de 1970

VEJA, 28 DE DEZEMBRO, 1983

Figura 11 *Defesa vazada* – CBF se descuida e ladrões carregam a taça. Revista Veja, edição de 28/12/1983 p. 39.

Fonte: Acervo digital <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

Semelhante triste destino teve um objeto de “culto” brasileiro, 451 anos depois:

a Taça Jules Rimet, conquistada definitivamente pelo Brasil no Estádio Azteca, cidade do México em 21 de junho de 1970, foi roubada da sede da CBF – Confederação Brasileira de Desportos –, no Rio de Janeiro, na noite de 20 de dezembro de 1983.

Segundo reportagem da revista *Veja* (Figura 11), a taça original ficava exposta em uma vitrine na sede da entidade, enquanto a cópia, feita um ano e meio antes, estava guardada no cofre. Após investigações, chegou-se aos ladrões que confessaram que a taça foi derretida para se venderem seus 3,8 quilos de ouro segundo documento da própria FIFA - *Fédération Internationale de Football Association* . Esse mesmo documento afirma que a taça “foi roubada em 1983 e nunca mais recuperada.”²² Um dado mais curioso ainda é que a página eletrônica da CBF não traz qualquer informação sobre a taça e seu destino.

Na busca do entendimento dos valores atribuídos aos objetos que tratam das trocas entre o mundo visível e o invisível – os objetos rituais – Pomian entra no campo da linguagem que, para ele,

... engendra então o invisível, porque o seu próprio funcionamento, num mundo onde aparecem fantasmas, onde se morre e acontecem mudanças, impõe a convicção de que o que se vê é apenas uma parte do que existe. A oposição entre o invisível e o visível é antes de mais a que existe entre aquilo de que se fala e aquilo que se apercebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão. ... Todavia, a palavra não tem por si só o poder de conferir a convicção: ela pode ser enganadora, errada ou arbitrária. Deve portanto ser validada de um modo ou de outro. (POMIAN 1977-1984/1984, 68)

Há que se transformar a palavra numa palavra convincente, apodítica, uma verdade ou argumento evidente por si, sem a necessidade de provas. Aqui entra uma operação que passa a atribuir uma superioridade ao invisível em detrimento do visível. Essa atribuição “parece ser um traço constante e bem documentado de todas as

²² <http://www.fifa.com/aboutfifa/organisation/marketing/brand/trophy.html>

mitologias, religiões e filosofias assim como da ciência.”²³ No que diz respeito à alternância entre fenômenos visíveis e invisíveis, à passagem de estágios em que há o aparecimento e o desaparecimento, o nascimento e a morte, a superioridade do invisível é revestida de um poder de fecundidade.

Ela leva então a interessar-se por tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, parece ligado ao invisível, e em particular aos objetos que se pensa que o representem. É necessário, além disso, que o exercício de atividades económicas que proporcionam os meios de subsistência deixe ao grupo, a uma parte deste ou a algum indivíduo o tempo livre para acumular, conservar e mesmo produzir objetos que representem o invisível. Todavia, muito tempo passou até que tais condições pudessem encontrar-se reunidas. (POMIAN 1977-1984/1984, p. 69)

Pomian introduz um conceito importante decorrente dessa separação entre o visível e o invisível e das relações de troca entre eles através da linguagem: o semióforo, que surge a partir de uma divisão no próprio interior do visível.

De um lado ficam os objetos úteis, que podem ser consumidos, que se acabam e que também podem servir para transformar matérias brutas tornando-as passíveis de serem consumidas. Há ainda os objetos usados para proteção contra variações do ambiente, tais como as peles para agasalhar do frio e a lenha usada para aquecer os abrigos. São objetos manipulados, que se desgastam e que visivelmente vão desaparecendo (uma peça de vestuário, por exemplo, ou algo bastante trivial como uma barra de sabão). Um termo moderno define estes objetos como bens de consumo.

De outro lado estão os semióforos, objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. A atividade produtiva revela-se portanto orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado;

²³ (POMIAN 1984, 69)

para o invisível, por outro; para a maximização da utilidade ou para a do significado. (POMIAN 1977-1984/1984, 71)

A partir da divisão dos objetos e da definição do semióforo, Pomian conclui que este tem seu significado mais evidenciado quando se expõe ao olhar. Com isso o autor tira duas conclusões:

a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem, e vice-versa. (POMIAN 1977-1984/1984, 72)

Essa definição traz em si o paradoxo do valor de troca dos itens de coleções as quais, por definição, são compostas de objetos que têm seu significado exacerbado por oposição à sua utilidade. Mesmo estando fora do circuito das atividades econômicas, os objetos das coleções possuem valor de troca potencial, valor fundado no seu significado.

Em Pomian (1977-1984/1984) essa manutenção dos objetos fora do circuito das atividades econômicas é central para a definição do que vem a ser uma coleção. Um objeto de uso cotidiano é manufaturado e imediatamente colocado nesse circuito e é comprado pelo seu valor de uso. Ele é usado e sofre desgaste até desaparecer ou se tornar inútil, quando então é descartado. Já um objeto que entra para a coleção é guardado com todo o cuidado – pode ser desde um objeto da natureza, uma concha, ou uma obra de arte, um quadro –, sofre intervenções que visam à sua conservação e se presta a ser exibido. Eventualmente pode voltar a circular na economia, sendo vendido. Há coleções particulares que, com o desaparecimento do colecionador, são dispersas. E há no outro extremo, objetos de coleção cuja venda é quase impensável. Recentemente, indagado se venderia *O Abaporu*, quadro de Tarsila do Amaral, para algum museu

brasileiro a fim de que a obra fosse repatriada, Eduardo Costantini declarou que jamais venderia a “Mona Lisa” do seu museu. Ao citar *A Gioconda*, de Leonardo da Vinci para se referir ao quadro de Tarsila do Amaral, ele evoca o sentimento de que os dois quadros são verdadeiros tesouros dos seus respectivos museus: o MALBA de Buenos Aires e o Louvre de Paris.

Somente em casos extremos é que estes objetos voltariam a circular, como aconteceu no território que hoje constitui a nação peruana, conforme referimos anteriormente, com o tesouro empregado no resgate do imperador dos incas no séc. XVI.

Os objetos rituais incas, dados em troca da vida do seu soberano Atahualpa, eram plenos de significados. A troca só foi possível porque o soberano era ele mesmo um semióforo, o representante visível dos deuses; já para os espanhóis, aqueles objetos valiam somente pelo seu peso em ouro. A ironia é que parte desse mesmo ouro acabou em douramentos de templos e imagens de santos católicos. Destruuiu-se um semióforo para se construir outro!

Concluindo, uma coleção é formada por objetos onde a psicologia individual, representada por expressões como o “‘gosto’, o ‘interesse’ ou ainda o ‘prazer estético’”²⁴ têm muito pouca importância em comparação com as interações complexas das funções que os objetos possuem nas sociedades (ou em grupos a elas pertencentes) que traçam, cada uma, suas fronteiras entre o visível e o invisível; que atribuem aos objetos utilidades e/ou significados.

²⁴ (POMIAN 1984, 75)

MUDANÇA DE ATITUDE

No esteio da recuperação do ensino de Aristóteles nas universidades europeias através de suas obras reintroduzidas na Europa pela via das invasões árabes, objetos que escapavam ao dualismo cristão/pagão, sagrado, profano segundo o esquema de classificação católico e que, segundo Pomian (1977-1984/1984) eram considerados “desperdícios,” passam a ser considerados como algo digno de interesse. Pomian coloca os primórdios desta mudança de atitude na segunda metade do século XIV, época em que “começam a surgir na Europa ocidental novas atitudes no que respeita ao invisível, e especialmente ao passado, às partes conhecidas do espaço terrestre, à natureza.”²⁵ Eram objetos – naturais ou não – que estavam, até então, à margem de qualquer esquema de observação e classificação. A mudança na metafísica influente passou a tornar novamente plausível voltar os olhos para outros fenômenos que não somente os religiosos. Consequentemente na Europa passaram a ser estimulados levantamentos e pesquisas de manuscritos que tratavam de obras antigas, descobertas em bibliotecas e arquivos de mosteiros e palácios. Esses manuscritos eram copiados e recopiados inúmeras vezes até serem publicados; esta [tendência] fazia também com que se recolhessem inscrições antigas e moedas, se desenterrassem obras de arte e todos os outros vestígios da Antiguidade²⁶.

²⁵ (POMIAN 1984, 75)

²⁶ (REYNOLDS E WILSON 1968; WEISS 1969 apud POMIAN 1977-1984/1984, 76). Em maio de 2000, participando de uma conferência no Museu do Louvre em Paris, tive a oportunidade de assistir a um debate acalorado entre um historiador da arte sentado a plateia e a palestrante que discorria sobre a restauração de antiguidades gregas. Segundo ela, era um hábito comum o enterro de estátuas ao redor dos templos durante períodos de guerras ou mesmo de sua renovação. Algumas dessas estátuas jamais foram desenterradas até o início das escavações modernas. Voltando à polêmica, esta se deu porque a pesquisadora apresentou resultados que apontavam vestígios de pigmentos de cores vivas em estátuas recém desenterradas, o que levou à conclusão científica de que elas eram coloridas. Esta revelação provocou a polêmica com o historiador, cujas convicções que provavelmente tinham sua raiz no século

O fenômeno merece atenção, pois passa-se algo de muito interessante: os desperdícios transformam-se em semióforo. Com efeito, os vestígios da antiguidade tiveram durante séculos o caráter de desperdícios: salvo as peças excepcionais que, tidas em geral por relíquias, encontraram abrigo nos tesouros das igrejas ou dos príncipes (como, por exemplo, as gemas e os camafeus antigos), estes vestígios não tinham significado nem utilidade e não circulavam entre os homens, que não os procuravam. (POMIAN 1977-1984/1984, 76)

Outra categoria de semióforo que tem fundamental interesse para nossa pesquisa são as pinturas e a arte que

accede a partir do século XV a uma dignidade que não tinha antes, é constituída por quadros e geralmente por obras de arte modernas. O novo estatuto das obras de arte baseia-se na vinculação à natureza concebida como fonte de beleza, e portanto, como única capaz de dar a um objeto produzido pelos homens os traços que lhe permitem durar: com efeito as obras dos antigos que sobreviveram aos estragos do tempo não podem ser devedoras senão da natureza.

...

Mas, qualquer que seja a maneira em que se a conceba [a natureza], e quaisquer que fossem as divergências sobre o papel da arte (que, segundo uns, deve aplicar-se apenas a visualizar o invisível, enquanto que, segundo outros, pode simplesmente representar aquilo que se vê), estava entendido que apenas a arte permite transformar o transitório em durável. Noutros termos: o que se representa tornar-se-á mais cedo ou mais tarde invisível, enquanto a imagem, essa permanecerá. O artista aparece então como um personagem privilegiado na medida em que é capaz de vencer o tempo, não mediante um salto para a eternidade, mas no interior do próprio mundo profano, estando na origem de obras que são simultaneamente visíveis e duráveis, contanto que estejam de acordo com a natureza. (POMIAN 1977-1984/1984, 77)²⁷

XVI, de que antiguidades clássicas estavam ligadas às esculturas de mármore branco sem nenhuma policromia.

²⁷ Pomian utiliza aqui o termo “artista” no sentido moderno, como um produtor autônomo de obras de arte. Para um resumo da evolução do papel desse personagem na sociedade, consultar *A sociologia da arte* de Nathalie Heinich (2001/2008, 58-59). Estudando a passagem “do pintor a artista” a autora “reconstitui as mutações do status do artista entre a Renascença e o século 19, em função de três tipos de regime de atividade que se sucederam e, por vezes, se sobrepuseram: o regime artesanal do ofício, que dominou até a renascença; o regime acadêmico da profissão, que reinou do Absolutismo à época impressionista; e o regime artístico da vocação, que surgiu na primeira metade do século 19 para desabrochar no século 20.”

Prosseguindo em seu raciocínio, Pomian coloca o artista como importante instrumento dos soberanos e dos indivíduos situados no alto da hierarquia do poder que aspiram “não só à vida eterna, mas também à glória, isto é, uma fama duradoura cá embaixo, entre os homens.” As guerras e suas conquistas, deixadas por sua conta podem desaparecer. É mister registrar os feitos de maneira visível e durável.



Figura 12 Árvore da família Babenberg. Hans Part, 1492. Klosterneuburg, Áustria. Detalhe: Adalberto na batalha contra os húngaros, com Melk ao fundo. © IMAREAL, ÖAW
 Fonte: http://geschichte.landmuseum.net/get_Bild.asp?ID=26291250&art=Original

Na Abadia de Klosterneuburg, Áustria, está o tríptico pintado entre 1489 e 1492

por Hans Part. Em seu painel central está representada a árvore genealógica com cenas de todos os homens da família Babenberg. Uma dessas cenas “retrata” a batalha que o

Marquês Adalberto travou contra os húngaros no século XI (Figura 12). Pintada com quase 500 anos de diferença entre o ocorrido e sua representação, a cena insere-se no contexto maior de ressaltar os grandes feitos de cada um dos marqueses desde a fundação da dinastia no início do século IX. Os temas sacros com a representação de cenas da vida dos apóstolos e santos, neste exemplo, cedem lugar às realizações do homem. Para assegurar essa representação, passa a ser um dever dos príncipes, principalmente daqueles que aspiram a uma verdadeira glória, a proteção das artes. “Por isto, os príncipes tornam-se mecenas e, portanto, colecionadores²⁸; o lugar que ocupam obriga-os a ter gosto, a atrair artistas às suas cortes, a rodearem-se de obras de arte.”²⁹ Mas não só o príncipe desempenha esta função. Ela também passa a ser exercida por toda a alta hierarquia do poder.

De qualquer modo, para bem desempenhar o papel que lhe cabe, o indivíduo com um alto lugar na hierarquia do poder deve participar numa corrida à melhor oferta, cujos objetos são tanto os próprios artistas como as obras que produzem, e cuja aposta é uma superioridade no plano do significado que se garante ligando a si os primeiros e rodeando-se das segundas. (POMIAN 1977-1984/1984, 78)

As coleções de obras de arte como as entendemos desde o século XVI serão tratadas a partir das coleções da Idade Moderna.

AS GRANDES DESCOBERTAS

Em 7 de junho de 1492 foi assinada na cidade de Tordesilhas, Espanha, a minuta do tratado que leva o nome da cidade, posteriormente ratificado pelos Reis Católicos (Fernando e Isabel de Castela), em 2 de julho de 1494, e por D. João 2º, em Setúbal, no

²⁸ Essa noção de mecenas como colecionadores será abordada no capítulo *Colecionismo*.

²⁹ (POMIAN 1984, 78)

dia 5 de setembro do mesmo ano.³⁰ Esse tratado é o ápice de todo um processo ocorrido na Península Ibérica nos séculos anteriores³¹ – desde a Reconquista ao surgimento dos Estados Nacionais. O que originalmente foi a busca por rotas alternativas de comércio e meios mais eficientes de transporte de mercadorias para a Europa culminou com as grandes descobertas do Novo Mundo, o que veio a ter um impacto definitivo na história do mundo. As rotas marítimas que favoreceram os navegantes aportarem nas ilhas do Caribe e na costa brasileira, com a subsequente expansão rumo a outras partes do continente americano, restabeleceram o contato com a Europa, África e Ásia, contato perdido com o fim da última era glacial que teve seu pico cerca de 20.000 anos antes. Segundo Pomian (1977-1984/1984) e Blom (2002/2003), as descobertas portuguesas e espanholas colocaram a Europa em diante de uma diversidade sem precedentes de “objetos” dos três grandes reinos – mineral, vegetal e animal. Além disso as populações locais também propiciaram aos europeus o conhecimento de novos sistemas de crença religiosa.

Embora o Tratado de Tordesilhas (1492) se inicie com a frase “*En el nombre de dios [sic] todo poderoso*”, a relação entre o mundo das coisas visíveis e invisíveis sofreu uma drástica mudança a partir do século XVI.

As viagens que se multiplicam a partir do século XV, com os resultados que se conhecem, atestam a convicção que se podem deslocar as fronteiras do visível e atingir locais que a tradição dizia fora do alcance. ... O real e o fabuloso inextricavelmente misturados nas representações medievais do mundo habitado começam a não ser postos

30

http://www.ufrgs.br/museudetopografia/Artigos/Minuta_do_Tratado_de_Tordesilhas.pdfhttp://www.ufrgs.br/museudetopografia/Artigos/Minuta_do_Tratado_de_Tordesilhas.pdf 25/03/2012 08:33

³¹ Para maior aprofundamento ver CARVALHO, Carlos Delgado de (1884-1989). *História diplomática do Brasil* (ed. fac-sim.). Brasília: Senado Federal, 1998; LIMA, Oliveira. *Descobrimento do Brasil*. in: *Livro do Centenário (1500-1900)* (v. III). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.

no mesmo plano. As expedições que voltam dos países longínquos trazem, com efeito, não só mercadorias altamente vantajosas mas também todo um novo saber, e novos semióforos: tecidos, ourivesarias, porcelanas, fatos de plumas, “ídolos”, “fetiches”, exemplares da flora e da fauna, conchas, pedras afluem assim aos gabinetes dos príncipes e aos sábios [cf. Hamy 1890; Schlosser 1908]. (POMIAN 1977-1984/1984, 77)

Os objetos levados tanto dos novos territórios anexados pelos descobrimentos, quanto das regiões africanas e asiáticas, a despeito de seu estatuto original tornam-se semióforos na Europa. Estes objetos passam por uma “transformação” e viram representantes de países distantes, de povos diferentes, de climas distintos. Resumindo, são a forma visível desse mundo novo ainda invisível para tantos. Blom (2002/2003) faz um apanhado dessa era onde tanto o macrocosmo do planeta, quanto o microcosmo das menores coisas foram exaustivamente explorados. Uma nova postura filosófica e intelectual tira da Europa a sombra da Antiguidade e de seus autores, em certa medida, responsáveis pela limitação das possibilidades de conhecimento por mais de mil anos.

Durante a Idade Média e o começo do Renascimento, tinha-se como certo que já não havia fenômeno natural, nem cultura, nem animal nem sensação que já não tivessem sido interpretados definitivamente por Aristóteles e Plínio, por Cícero ou Pitágoras. O resto, afirmavam os escolásticos, era apenas comentário e reinterpretação à luz dos evangelhos.

Entretanto, um século depois da descoberta da América, novas descobertas na terra e no céu continuavam a chover praticamente todos os dias. O conhecimento explodiu, enquanto os horizontes antigos eram ampliados para além de tudo aquilo que se julgava possível. “Nem Aristóteles, nem qualquer outro filósofo e naturalista antigo ou moderno observou ou conheceu [essas coisas], exclamou Francesco Stelluri, confiante, depois de observar uma abelha ao microscópio; (BLOM 2002/2003, 34-35)

Estabelecer uma relação de causalidade entre a mudança de atitude dos europeus frente aos objetos, as navegações e os crescentes fluxos comerciais entre as colônias e as metrópoles e o interesse maior pela formação de coleções não daria conta da

complexidade de todos estes acontecimentos. Fato é que todos estes fatores juntos contribuíram para o que Blom (2002/2003, 37) afirma ter sido o “primeiro surto de atividade colecionadora.” Segundo o autor, não é que na Europa nunca tenha havido colecionadores antes. A diferença é que essa atividade não estava mais restrita a somente um punhado de pessoas, como acontecia desde os tempos de Roma.

DAS COLEÇÕES ANTIGAS AO *STUDIOLO* MEDIEVAL

Coleções mais antigas estão quase que exclusivamente ligadas ou aos soberanos e seus mandatários ou ao clero, os quais acumulavam quantidades de objetos que dão testemunho de suas posições e funções na sociedade. Faraós, imperadores, reis (e toda uma sorte de denominações), sempre possuíram objetos cuja ostentação os diferenciava dos demais membros da sociedade, o que poder ser observado nas coroas e nos cetros dos reis ou imperadores (Figura 13). Geralmente feitas com o que há de melhor – metais mais preciosos, pedras mais raras, manufaturas das mais refinadas – elas são desses objetos que encarnam o poder e o demonstram até os dias de hoje³².

³² Em 2007 a Coroa Imperial de D. Pedro II esteve no centro de uma grande polêmica: em 2004 a diretora do Museu Imperial de Petrópolis autorizou a joalheria Amsterdam Sauer a fazer uma réplica da coroa afim de que ela pudesse ser mostrada em exposições fora do museu (a coroa original não pode sair do museu). Em 2007, houve denúncia anônima de que as pedras preciosas da coroa original haviam sido trocadas por gemas falsas e as originais estariam na réplica. A polêmica foi encerrada em abril de 2007 com um exame feito pela perita Jane Gama, que atestou que a coroa original não havia sido alterada a declarou autêntica. http://www.ajesp.com.br/portal/frames/noticias_lab_6.htm



Figura 13 *Coroação de Dom Pedro II* óleo sobre tela de François Moreaux 1842 Museu Imperial Petrópolis
 Fonte: <http://www.brasil.gov.br/governo/2009/11/imperio/obra-de-1824-retrata-o-ato-de-coroacao-de-d.-pedro-ii>

Outras categorias de objetos presentes nas coleções provinham de presentes ou despojos de guerra. Objetos acumulados nas residências dos detentores do poder constituíam seus tesouros. Na Roma antiga, de um general vitorioso que voltava de uma campanha bem sucedida esperava-se que ele ostentasse as riquezas pilhadas e os homens submetidos.

Os despojos parecem estar na origem das coleções particulares em Roma. Tal era, em todo o caso, a opinião de Plínio, o Velho [ibid., 12]: ‘Foi a vitória de Pompeu que criou a voga das pérolas e das gemas; como a de L. Cipião e de G. Mânlio, a voga da baixela cinzelada, dos tecidos atálicos e dos triclinios ornados de bronze; como a de L. Múmio a voga dos vasos de Corinto e dos quadros.’ ... Foi só no tempo do Império que a moda

de colecionar se difundiu a tal ponto que Vitruvius previa na planta da casa um lugar especial para os quadros e esculturas.” (POMIAN 1977-1984/1984, 58)

No que toca ao clero, relíquias – “objetos que se crê que tenham estado em contato com um deus ou com um herói, ou que se pense que sejam vestígios de qualquer grande acontecimento do passado mítico ou simplesmente longínquo”³³ – e os objetos sagrados – aqueles ofertados ao templo e que eram retirados do circuito das atividades econômicas – constituíam o que se pode chamar de suas verdadeiras coleções.

Por muito tempo, a exibição pública desses objetos, seculares ou religiosos, ficaram restritas aos cultos religiosos, às ocasiões festivas ou aos grandes eventos – missas, celebrações de vitórias em guerras, coroações.

Na baixa Idade Média surgiu, segundo Blom (2002/2003, 33-34), uma forma mais privada de apreciação dos tesouros acumulados até então, constituída de um “estúdio especialmente construído para abrigar objetos antigos, pedras preciosas e esculturas, popular na Itália entre os homens de recursos e conhecimentos,” denominado o *studiolo*, cujo primeiro registro data de 1335, na cidade de Treviso e cujo dono era Oliviero Forza. Ainda segundo Blom, essas coleções eram “arsenais de coisas preciosas.”

COLEÇÕES DA IDADE MODERNA

Ainda que correntes divergentes de historiadores apontem o início da Idade Moderna em vários momentos do século XV, o que parece certo é que esse período de transição entre os modos de produção feudal e capitalista inicia-se naquele século. Um

³³ (POMIAN 1984, 59)

dos símbolos dessa época é a incorporação territorial da América ao mundo “conhecido” até a época. E pensar que na antiguidade o Estreito de Gibraltar era conhecido como o “fim do mundo.”

Vários fatores contribuíram para a espetacular expansão ocorrida no século seguinte. Peter Hugill, em seu livro *World Trade since 1431*, tem um capítulo dedicado ao “Triunfo do Navio,” (HUGILL 1995, 105-158) e suas tecnologias que, segundo ele, estão no centro do grande desenvolvimento – não apenas em seu aspecto econômico - dos séculos posteriores ao século XV. O autor atribui a uma instituição fundada pelo Infante Dom Henrique, nas primeiras décadas do século XV, na cidade de Sagres, na costa portuguesa³⁴, o aprimoramento da técnica de construção de navios a partir de um “esqueleto” ou estrutura interna – o que propiciou construir navios maiores e mais resistentes – e o uso de três mastros para suportar as velas com seus sistemas de cordames – o que dava maior mobilidade e empuxo para o navio batizado de caravela. Há ainda a incorporação de canhões aos navios, conferindo-lhes a capacidade de se defender de ataques (HUGILL 1995, 107). Esses desenvolvimentos e avanços tecnológicos possibilitaram que navios empreendessem viagens mais longas e para além da navegação por cabotagem. Em uma estatística da Organização para Desenvolvimento e Cooperação Econômica³⁵ baseada em dados de Magalhães Godinho citados em Brujin e Gaastra (1993)³⁶, de um total de 770 navios viajando para a Ásia entre os anos de 1500 e 1599, 705 eram portugueses. O século seguinte assistiu a um assombroso

³⁴ A existência da chamada “Escola de Sagres” é contestada por vários autores, mas o que é incontestável é o resultado para as navegações, nos séculos XV e XVI, dos avanços tecnológicos tanto na construção de navios quanto nas técnicas de navegação que os portugueses introduziram.

³⁵ Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD)

³⁶ <http://www.theworldeconomy.org/MaddisonTables/Maddisontable2-6.pdf>

aumento do número de navios rumando para a Ásia a partir da Europa: 3161. Mas desses somente 371 eram portugueses.

Esse grande aumento do comércio faz parte de todo um conjunto de acontecimentos que marcaram a transição da Idade Média para a Idade Moderna. Pomian e Blom nos dão relatos diferentes desse período, mas um fator os aproxima: a ampliação das fronteiras do mundo também ampliaram as fronteiras do conhecimento. Novas descobertas pareciam materializar seres e objetos que antes somente existiam na imaginação de artistas ou no delírio dos loucos.

Datado do período situado entre os anos de 1500 e 1505 – segundo as informações sobre a obra que constam no Museu do Prado³⁷ –, o *Jardim das Delícias Terrenas* ou a *Pintura do Madronho* de Hieronymus Bosch (Figura 14), é um tríptico que representa em seu painel central o jardim que dá título à obra, ladeado pelos painéis que representam, à esquerda, o Paraíso, e à direita, o Inferno.



Figura 14 *O Jardim das Delícias Terrenas* Hieronymus Bosch 1500-1505 (Detalhe do painel esquerdo) - Museu do Prado, Espanha

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Bosch%2C_Hieronymus_-_The_Garden_of_Earthly_Delights%2C_left_panel_-_Detail_Amphibia_and_fish.jpg

A pintura é toda povoada de criaturas fantásticas que segundo Pomian, como já citado anteriormente, colocam num mesmo plano “o real e o fabuloso inextrincavelmente misturados nas representações medievais do mundo habitado”³⁸. No

³⁷ http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/?no_cache=1 07/04/2012 08:56

³⁸ (POMIAN 1977-1984/1984, 77)

centro do painel da esquerda há uma espécie de lago do qual se ergue no meio uma ilha como uma fonte, uma planta com simetria bilateral em tons de rosa com bicos dos quais jorra um líquido branco. À direita desta fonte, na margem do lago, criaturas – umas reconhecíveis, como os sapos, outras não – nadam e depois rastejam em direção à terra. Há desde um lagarto de três cabeças até uma criatura branca, com o corpo em forma de cabaça, com pernas de rã e cabeça negra. Um pouco mais acima, à esquerda do mesmo detalhe há uma representação perfeita de um cisne branco. Só nesse pequeno mundo à



Figura 15 Hieronymus Bosch O Jardim das Delícias Terrenas 1500-1505 (Detalhe do painel esquerdo: lagoa com criaturas fictícias) - Museu do Prado, Espanha
 parte, criaturas fantásticas e conhecíveis convivem lado a lado. Um pouco mais abaixo no mesmo painel (Figura 15), há outra representação de massa de água, não na forma de lago, mas parecendo mais um buraco inundado onde uma criatura chama a atenção: com corpo escuro, bico de pato e braços que seguram um livro aberto. Em sua parte submersa podemos ver um rabo de peixe. Essa figura imaginária que tem no corpo as características de aves, peixes e mamíferos – de um ser humano –, encontrará eco cerca de 200 anos depois na figura do Ornitorrinco, nativo da Austrália e Tasmânia que é o

que se pode chamar mamífero de transição, pois põe ovos e, ainda hoje nos causa estranhamento. A pintura foi feita nesse período de transição de que nos falam os autores referidos e nos dá uma dimensão dos impactos que estavam por vir com as descobertas.

Blom, por sua vez, coloca esse grande afluxo para a Europa no centro de um movimento de aumento do número de coleções. Ele se pergunta sobre as razões da Europa do século XVI ter vivido seu primeiro surto de atividade colecionadora desde dos tempos romanos, posto que naquela época, ainda que houvesse colecionadores, seu número era muito restrito.

A resposta, aparentemente, está um pouco neste mundo e um pouco no outro. A explicação mundana é que a expansão do conhecimento no século XVI exigia novas respostas, novas abordagens para os novos fenômenos. Estudiosos em toda a Europa exploraram o macrocosmo através do telescópio, e as pequenas coisas pelo microscópio. Inovações tecnológicas, como a imprensa, e progressos na construção naval e na navegação facilitaram o comércio em todo o mundo e trouxeram artigos mais baratos para a Europa. No continente, um sistema bancário mais sofisticado acelerou a troca de bens. Com os impérios comerciais como as repúblicas holandesa e veneziana, surgiu uma riqueza sem precedentes, outro fator crucial para uma florescente cultura de colecionador. Para tirar objetos de circulação, ou para se dedicar à procura de coisas inúteis, era preciso dispor de tempo e recursos. De fato, as coleções progrediram em toda parte onde o comércio floresceu (BLOM 2002/2003, 37).

Outro importante fator que ocorreu na mesma época foi, segundo Pomian, o surgimento de novos grupos sociais baseados na posse do monopólio de conhecimentos e de habilidades, tais como o domínio de línguas antigas, que conferiu aos humanistas o conhecimento da latinidade; o saber a respeito dos objetos e da vida dos antigos era de prerrogativa dos antiquários; os cientistas tinham o domínio das ciências e os artistas os saberes necessários para produzir obras de arte.

Novos semióforos entram em circulação e acumulam-se em coleções : manuscritos e diversos outros vestígios da Antiguidade, curiosidades exóticas e naturais, obras de arte, instrumentos científicos, são para os membros destes grupos ao mesmo tempo objetos que permitem a elaboração dos conhecimentos ou o tirocínio das capacidades (assim, um artista estuda as obras dos seus predecessores) e insígnias de pertença social, do lugar que ocupam na hierarquia (POMIAN 1977-1984/1984, 78-79)

Faço a seguir uma breve descrição de importantes coleções da época que foram institucionalizadas e se encontram abertas a visitação.



Figura 16 Ulisse Aldrovandi. *Figura #50* com quatro braços, uma cabeça de cão e outra de mulher. Pranchas vol. 006-2 Animais. Volume é composto por 37 figuras de peixes, 32 monstros humanos, 15 de aves e 17 de quadrúpedes. Universidade de Bolonha, Itália.

Fonte:

http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/files/image/VOL006_Tomo2_Animali/_050.jpg

A Coleção Ulisse Aldrovandi – iniciada em meados do século XVI – compreendia exemplares da fauna e da flora. Uma coisa de interesse para nossa pesquisa é o fato de que “Aldrovandi ordenou em seu testamento que o museu e toda a herança científica que acumulou durante sua vida como uma herança deveria ir para o Senado de Bolonha, e que ‘muitos de seus trabalhos seguiriam após sua morte, em honra e proveito da cidade.’”³⁹ Esta coleção incluía, além de grande número de ilustrações científicas, outras imagens de plantas e criaturas onde realidade e fantasia se misturam (fig. 16).

A Coleção de Felipe II de Espanha – ainda que as obras de arte que ele amou ao longo da vida no século XVI não possam ser configuradas como uma ação de colecionismo, sua ação contribuiu para a preservação de importantes pinturas de Hieronimus Bosch que foram levadas para a Espanha e hoje se encontram no museu do Prado em Madri.

A Coleção de Hans Sloane (1660-1753) – incluía desde exemplares de *Naturalia* até de artefatos de qualquer lugar do mundo, que ele comprava diretamente dos marinheiros ou comerciantes. Sua impressionante coleção deu origem aos Museus de História Natural e Britânico, na Inglaterra.

COLEÇÕES DO SÉCULO XIX/MEADOS DO SÉCULO XX

No livro *Buscadores de belleza – Historias de los grandes coleccionistas de arte* – o período compreendido entre 1870 e 1950 é definido pelas autoras como a idade de ouro do colecionismo privado (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2007).

³⁹ <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm> 20/03/2012

As autoras se debruçaram sobre as coleções formadas, na Europa, nos Estados Unidos e na Rússia pré-revolucionária. Lá estão desde os colecionadores muito conhecidos como J. P Morgan que, ainda que não tenha um museu nomeado em sua homenagem – ele preferiu deixar seu maior legado em forma de bibliotecas espalhadas por todo o país – seu nome

é onipresente ao longo das inacabáveis salas do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Quase metade de sua coleção acabou enriquecendo a maior partes dos departamentos do museu, com exceção do departamento de Arte Moderna, pela qual, ao que parece, Morgan não mostrou interesse algum. (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK, *Buscadores de Belleza* 2010, 51);

Dentre os colecionadores mais conhecidos por elas estudados, estão Peggy Guggenheim, Calouste Gulbenkian e Henry Clay Frick. Elas nos apresentam colecionadores como Edgar Degas⁴⁰, mais conhecido pelas obras de arte que produziu do que pelas que ele colecionou e as autoras o chamam de “coleccionador secreto.” Na edição do livro publicado em 2010, as autoras ainda acrescentaram os colecionadores John e Dominique de Menil.

Outro fato importante que elas nos trazem é o de que algumas coleções estão intimamente ligadas a alguns movimentos específicos de arte, tais como a de Louisine e Henry Osborne Havemeyer – bastante ligada ao Impressionismo⁴¹; a do Conde Panza de Biumo – uma das principais coleções de arte Pop e do Minimalismo norte americanos, para citar apenas duas. Essas coleções coincidem com a própria criação e expansão dos

⁴⁰ Edgar Hilaire Germain Degas (1834 – 1917)

⁴¹ Henri Loyrette (PATIN, et al. 1997) no prefácio do livro *La Collection Havemeyer - Quand l'Amerique découvrait l'Impressionisme...* publicado por ocasião da exposição homônima realizada em Paris em 1997/1998 credita aos Havemeyer o pioneirismo pela descoberta e propagação do Impressionismo na América. “É a eles, em primeiro lugar, que devemos, no exterior, esta mania pela Pintura Nova, que desde o final do século passado, nunca mais cessou.” (PATIN, et al. 1997, p.11).

movimentos de que originaram as obras que estão nas coleções. Uma nova arte traz novos colecionadores.

No Brasil não há muitos estudos disponíveis sobre coleções privadas existentes antes do período anterior ao XX, mas isso não significa que elas não existam.

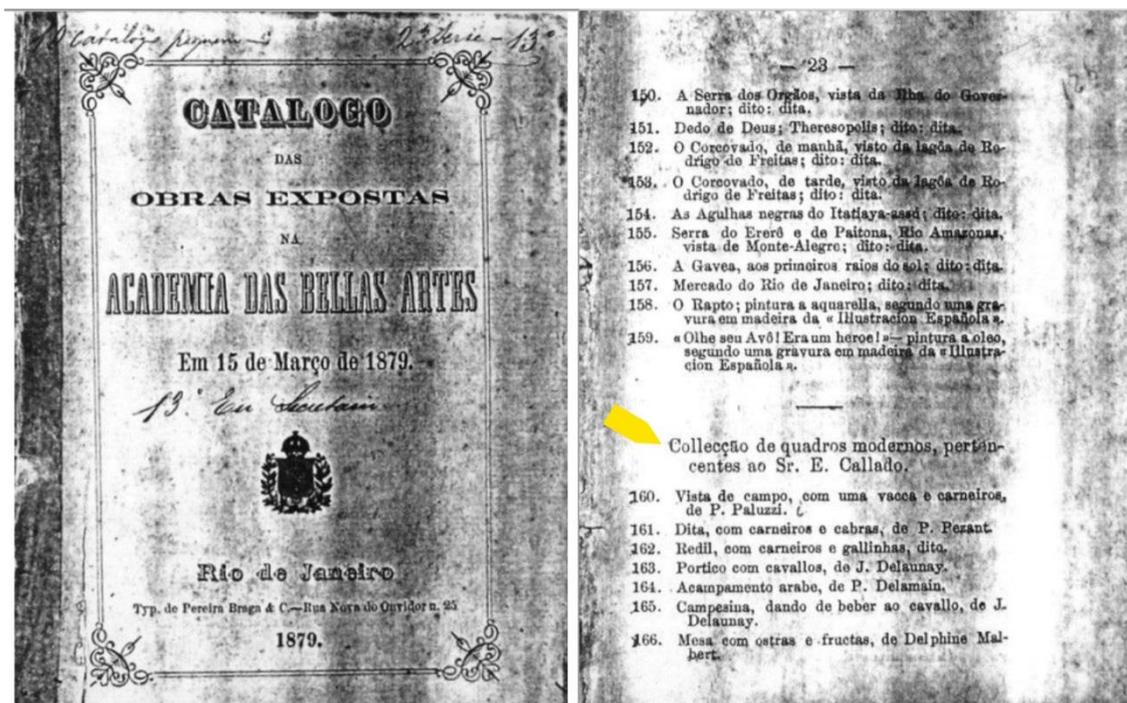


Figura 17 Instantâneo do *Catálogo da Exposição da Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro – 1879*. OBS: A seta amarela marca a primeira menção a uma Collecção de quadros no catálogo, à página 23. Reproduções feitas a partir de exemplar pertencente à Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro contribuição de Arthur Valle e Camila Dazzi.

Fonte: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf

No *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes na Exposição*

Geral das Bellas Artes de 1879 (Figura 17) no Rio de Janeiro em 15 de março de 1879, há menção à exposição das coleções de arte privadas referidas abaixo:

1. “Collecção de quadros modernos, pertencentes ao Sr. E. Callado;”
2. “Collecção de quadros modernos, pertencentes ao Sr. Gerard – Rua de S. Pedro n. 200;”

3. “Collecção de quadros modernos, pertencentes ao Sr. Frederico Antônio Steckel – Rua do Lavradio n. 15.” (Figura 18)

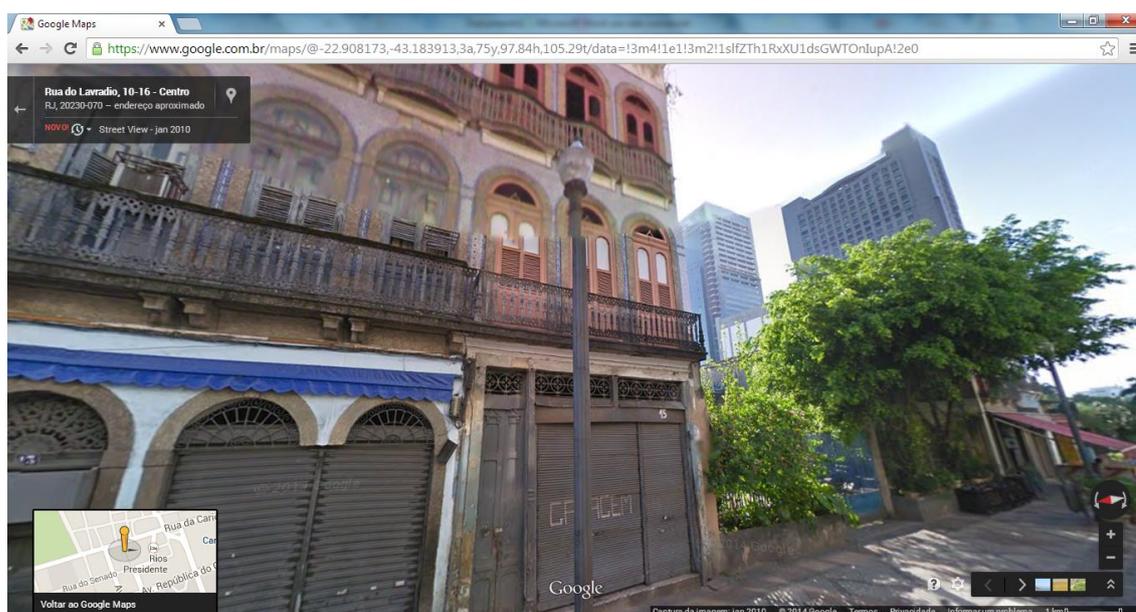


Figura 18 Instantâneo tirado da tela do *StreetView* – Google Maps mostrando o endereço Rua do Lavradio, 15, Centro – Rio de Janeiro em janeiro de 2010. Neste endereço morou o colecionador Frederico Antônio Steckel.

Fonte: [https://www.google.com.br/maps/@-22.908173,-](https://www.google.com.br/maps/@-22.908173,-43.183913,3a,75y,97.84h,105.29t/data=!3m4!1e1!3m2!1slfZTh1RxxXU1dsGWTOnIupA!2e0)

[43.183913,3a,75y,97.84h,105.29t/data=!3m4!1e1!3m2!1slfZTh1RxxXU1dsGWTOnIupA!2e0](https://www.google.com.br/maps/@-22.908173,-43.183913,3a,75y,97.84h,105.29t/data=!3m4!1e1!3m2!1slfZTh1RxxXU1dsGWTOnIupA!2e0)

Ainda que não faça menção aos colecionadores da época, Hugo Guarilha no artigo *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado*⁴² nos fornece o contexto daquela mostra, demonstrando que havia – além da própria produção de arte – vários elementos que compõem o sistema de arte, tais como exposições, comentaristas e críticos de arte além de um mercado para suprir colecionadores.

⁴² GUARILHA, Hugo. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm

Outra importante coleção do final do século XIX, segundo Paulo Herkenhoff (Os Museus Castro Maya 1996), é a de Raymundo de Castro Maya. Ela será abordada novamente no capítulo sobre colecionismo juntamente com a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya, seu filho.

Antes de avançarmos em direção ao estudo dos colecionadores e do colecionismo cabe fazermos a importante distinção entre coleção e acervo. Essa distinção se faz necessária diante da indagação sobre, por exemplo, conjuntos artísticos de cidades históricas como Ouro Preto e Congonhas.

COLEÇÃO E ACERVO

Em vários pontos do nosso texto aparecem tanto a palavra COLEÇÃO quanto ACERVO e uma distinção entre o significado das duas se faz necessária.

Houaiss define COLEÇÃO como:

Coleção: substantivo feminino (a1697)

1 reunião ou conjunto de objetos. < c. de caixas >

2 reunião ordenada de objetos de interesse estético, cultural, científico etc., ou que possuem valor pela sua raridade, ou que simplesmente despertam a vontade de colecioná-los. < c. de quadros, xilogravuras, roupas, mapas antigos, fósforos etc. >

...

7 fig. grande número, quantidade considerável

Etimologia. lat. collectiō,ōnis 'ação de juntar, de reunir', do rad. de collectum, supn. de colligēre 'juntar, reunir, colher, apanhar'; ver leg-; f.hist. a1679 collecção

Noção De. 'coleção', usar pospos. -légio e -teca; suf. ama, -ame, -aria, -ário, -edo e -ório⁴³

E define ACERVO como:

⁴³ Para definição completa da palavra acessar:
<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cole%25C3%25A7%25C3%25A3o> 17/02/2013 15:49

Acervo \ê\}: substantivo masculino (1692)

1 grande quantidade; montão, acumulação. < a. de velharias >

2 conjunto de bens que integram o patrimônio de um indivíduo, de uma instituição, de uma nação. < ele tem um belo a. > < a. de um museu > < a. artístico e moral de uma nação >

Gramática. dim.irreg.: acérvulo

Etimologia. lat. acērvus,ī 'montão, ruma, acumulação, sobrecarga de negócios, grande quantidade deles', por via erudita; ver acerv-

Sinônímia e Variantes. ver sinônímia de quantidade

Antonímia. ver sinônímia de escassez e insignificância

Homonímia. acervo(fl.acervar)⁴⁴

A palavra “coleção” se relaciona diretamente com o verbo colecionar que o mesmo Houaiss define como “reunir em coleção; fazer coleção de < c. livros, quadros, selos >”⁴⁵. Está implícita nesta definição a existência de um sujeito com uma vontade de reunir a coleção, de colecionar, de fazer escolhas, enfim, que exista a figura do colecionador. Já a definição de “acervo”, pelo menos com o uso que temos no Brasil, passa a impressão de que o conjunto dos objetos que o compõem é tido como um fato dado – algo que sempre esteve ali, que faz parte da paisagem⁴⁶ – sem se levar em conta quem foi ou quais foram os sujeitos envolvidos na sua formação. Para se ter uma ideia do uso oficial que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – faz das duas palavras, na “Síntese preliminar das discussões/Subsídios para a II Conferência Nacional de Cultura (CNC) do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural”⁴⁷, realizado em Ouro Preto de 13 a 16 de dezembro de 2009, acervo é palavra

⁴⁴ <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=acervo> 17/06/2013 15:54

⁴⁵ <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=coleccionar> 17/06/2013 16:44

⁴⁶ A expressão na língua inglesa – *take for granted* – que é definida pelo *Cambridge Dictionaries Online* da seguinte maneira: “se você toma pessoas ou situações como certas, você não se dá conta ou demonstra o quão grato você é pelo tanto que você recebe delas.” Exprime bem o que queremos dizer com a expressão “fazer parte da paisagem.”

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/grant_3?q=take+for+granted# 17/05/2013 11:33

⁴⁷ <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1653> 17/06/2013 17:18

citada 37 vezes e a palavra coleção não aparece sequer uma vez, mesmo quando há clara referência a coleções particulares como na diretriz “n - Falta de política de aquisição de acervos”⁴⁸ dos “Desafios para a Formulação da Política Nacional” sobre Bens Móveis e Integrados. Se os “acervos” referidos acima foram fruto de uma acumulação de bens e objetos de maneira até certo ponto involuntária – penso aqui em todos os itens que se somam, por exemplo, a uma biblioteca de um escritor, tais como sua correspondência pessoal, instrumentos de escrita, títulos honoríficos, prêmios e medalhas recebidos, só para citar alguns – o termo se aplicaria. Mas se estivermos nos referindo a objetos recolhidos de maneira voluntária por uma pessoa com o objetivo de formar um conjunto, o termo mais adequado seria coleção⁴⁹.

O debate sobre as diferenças entre Acervo e Coleção com suas consequências já foi abordado anteriormente à nossa pesquisa. No ano de 2009, sob a coordenação dos professores Marília Andrés Ribeiro e Fabrício Fernandino, começava em Belo

⁴⁸ <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1653> 17/06/2013 17:18 p.31

⁴⁹ Essa omissão se torna flagrante na medida em que o §1º, do Art.35 do Título VI do DECRETO Nº 8.124, DE 17 DE OUTUBRO DE 2013 (que “Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM.”) afirma que “Poderão ser declarados de interesse público os bens culturais musealizados e passíveis de musealização, cuja proteção e valorização, pesquisa e acesso à sociedade representem valor cultural de destacada importância para o País, respeitada a diversidade cultural, regional, étnica e linguística.” Obras de arte em coleções privadas são os alvos claros desta lei, que pretende tutelar estas mesmas coleções gravando-as com inúmeras obrigações. Sobre a repercussão deste decreto ver: *A fragilidade da atividade cultural* de João Carlos de Figueiredo Ferraz (21/11/2013) disponível em <http://digital.estadao.com.br/download/pdf/2013/11/21/A2.pdf> 17/01/2014 15:32; *Patrimônio artístico e interesse nacional* de Marcos Grinspum Ferraz (18/3/2014) disponível em http://www.revistabrasileiros.com.br/2014/03/18/patrimonio-artistico-e-interesse-nacional/#.U3eqH_ldWSo 27/04/2014 15:34; *O IBRAM, o mercado de arte, os desacertos das políticas públicas e a salvaguarda do patrimônio cultural nacional* de Ana Letícia Fialho (13/1/2014) disponível em <http://www.forumpermanente.org/imprensa/instituto-brasileiro-de-museus-ibram/ibram-mercado-de-arte-politicas-publicas-salvaguarda-patrimonio-cultural> 27/04/2014 15:40; Dentro da lei de Walter Sebastião (12/12/2013) disponível em http://impresso.em.com.br/app/noticia/cadernos/cultura/2013/12/12/interna_cultura.99885/dentro-da-lei.shtml 05/01/2014 15:42 e *Breve memória de um debate – Uma súmula do evento Decreto-confusão: o impacto do Estatuto de Museus no colecionismo privado*, texto da Redação da Revista Select (11/4/2014) disponível em http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/breve-memoria-de-um-debate?page=unic 17/05/2014 16:14

Horizonte um projeto de pesquisa que visava a levantar todo o acervo artístico da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 2011 foi apresentado o resultado no livro *Acervo Artístico da UFMG* sob a coordenação editorial de Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro Silva. Em seu texto – que leva o mesmo título do livro – Marília Andrés propõe, na introdução, uma reflexão sobre o acervo por ela pesquisado. A reflexão se inicia pela distinção entre os significados de Acervo e Coleção. No que diz respeito ao ACERVO a autora complementa a definição dada pelo *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* acrescentando: “o acervo artístico é um patrimônio cultural, e como tal, constitui um investimento histórico que preserva a memória de uma época, de uma sociedade ou de uma personalidade.” (RIBEIRO, FERNANDINO, et al. 2011, 16)

Passando ao significado de COLEÇÃO, que em muitos pontos tangenciam o que já tratamos amplamente neste capítulo, a autora toca numa questão que é fundamental: a figura do colecionador para a formação da coleção. Ribeiro ainda acrescenta a figura do curador, que não faz parte de nossa reflexão, pois estamos interessados no colecionismo privado e não institucional.

O texto de Marília Andrés Ribeiro serviu de excelente contraponto para nossa pesquisa sobre colecionismo de arte. Não por diferenças nas ideias ali expostas, que compartilhamos totalmente, mas antes pelo posicionamento relativo de cada autor: ela na perspectiva do acervo da UFMG e nós na perspectiva das coleções de arte e do colecionismo privado.

Quando um colecionador adquire obras de artistas para formar um conjunto, ele forma uma coleção. Por outro lado, circunscrevendo nossa reflexão no campo das artes plásticas, se um artista produz durante sua vida uma série de obras que são vendidas

restando somente algumas em sua posse, estas que ele reteve juntamente com todos os objetos, anotações, esboços, estudos, materiais que estão no seu atelier comporiam o seu acervo.

No colecionismo privado, o colecionador é o agente da sua coleção, ao passo que nos acervos, essa ação é mais difusa. Não existe nem a palavra nem a figura do “acervador⁵⁰”. Ainda que instituições possuam figuras marcantes como curadores – personagens como Pietro Maria Bardi do MASP ou Alfred Barr do MoMA de Nova Iorque – as decisões no que tange a aquisições, por exemplo, serão sempre tomadas de forma colegiada ou submetidas aos seus conselhos curadores. As implicações decorrentes destas diferenças são várias, mas gostaríamos de destacar uma delas: os colecionadores privados podem adquirir obras de artistas iniciantes bem no começo de suas carreiras, já as instituições devem ser mais prudentes neste sentido, ainda mais se a instituição for estatal e financiada com verbas provenientes de impostos.

Entendendo bem estas diferenças, instituições e colecionadores privados podem exercer uma complementariedade no sentido de que mais obras possam ser disponibilizadas para o público interessado em artes plásticas.

⁵⁰ O dicionário Houaiss define o verbo “acervar” e o adjetivo “acervado” <http://houaiss.uol.com.br/> Não há definição para “acervador” – pelo menos como uma combinação possível no português – que indicaria o sujeito que acerva. Seria possível de se pensar que museus teriam uma pessoa especialmente dedicada à tarefa de aumentar o acervo da instituição através de aquisições ou mesmo de estabelecimento de critérios para o aceite de doações? .

UMA COLEÇÃO DENTRO DE OUTRA COLEÇÃO



Figura 19 Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio*, materiais diversos, dimensões variadas. 1967-84, Foto: Pedro Motta
 Fonte: <http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/10/Desvio-para-o-vermelho.jpg>

Em 1967, o jovem artista Cildo Meireles, na época com 19 anos, concebeu seu trabalho *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio* (1967 – 1984) (fig. 17) que foi “montado em diferentes versões desde 1984 e [atualmente é] exibido em Inhotim em caráter permanente desde 2006. Formado por três ambientes articulados entre si, no primeiro deles (Impregnação) nos deparamos com uma exaustiva coleção monocromática de móveis, objetos e obras de arte em diferentes tons [de vermelho].”⁵¹

Nesse ambiente, além dos móveis e objetos, podemos ver, nas paredes e sobre as mesas, uma grande coleção de obras de arte formada pelo artista ao longo dos anos e, ao que parece, ainda em progresso. Originalmente, as obras de arte presentes na instalação

⁵¹ (Inhotim - Texto de parede - Desvio para o vermelho s.d.) 08/03/2012 14:42

pertenciam ao artista. Ao ser vendida, a obra abriu a possibilidade de que fosse montada com os acervos pertencentes aos museus ou instituições que a abrigariam.

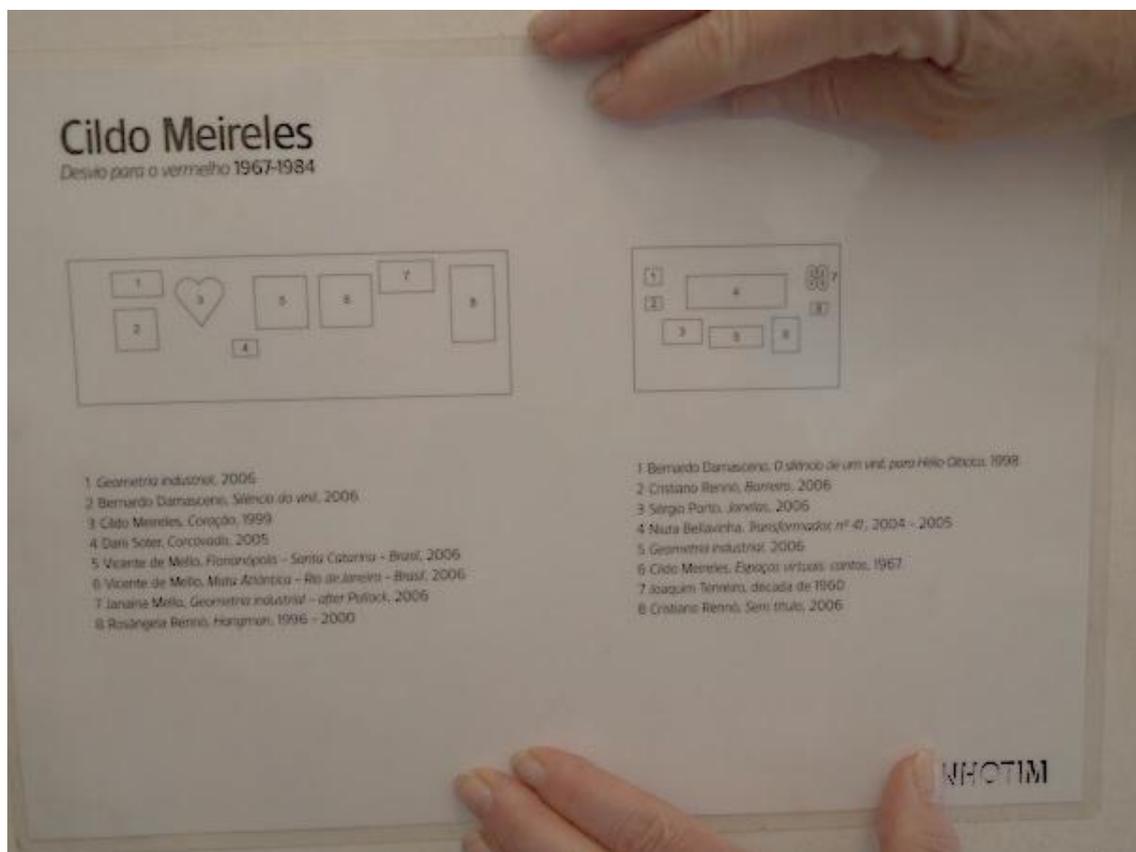


Figura 20 Ficha plastificada com informações sobre obras de arte presentes em *Desvio para o vermelho*. Foto: Bryan Barcena tirada em visita a Inhotim no dia 11/3/2011 a pedido do autor desta tese.

São trabalhos de Franz Weissmann, Rosângela Rennó⁵², Mariana Paz, Cristiano Rennó, Niura Bellavinha, Ananda Sette, Pedro Motta, Cláudio Paiva, Sérgio Porto, Dora Longo Bahia, Rubens Ianelli, Thiago Gomide, Tomas Clusellas, Bernardo Damasceno, Cildo Meireles, Dani Soter, Vicente de Mello, Janaína Mello, Joaquim Tenreiro e Vera Conde⁵³ (Figura 20). O artista para fazer seu trabalho usa de dois

⁵² Em Inhotim, por exemplo, a obra de Rosângela Rennó é catalogada como pertencente ao acervo do Instituto Inhotim.

⁵³ Os nomes dos artistas constam de uma ficha plastificada que contém um esquema da localização das obras de arte nas paredes e nas mesas ou suportes bem como os nomes dos artistas. Esta ficha está disponível para consulta somente na entrada da instalação em Inhotim. Em visita ao museu no dia 12 de

procedimentos distintos: a colagem⁵⁴ (ou assemblagem) e a instalação. Pode-se dizer que é uma colagem na medida em que ele usa diferentes objetos pré-existentes e os incorpora em seu trabalho (como nas colagens do início do século XX, o objeto “colado” mantém suas características originais que são facilmente reconhecíveis). A primeira parte de sua instalação – “*Impregnação*” – é uma “colagem” no espaço. Meireles traz objetos existentes e usa as obras de outros artistas como um pintor usa as cores de uma palheta ou usa imagens de fontes diversas para compor sua própria imagem (um dado curioso é que em qualquer lugar que se procure informação sobre os artistas que estão presentes no *Desvio* não encontramos nada! Só *in loco* é que há a lista dos artistas). O termo “objeto” usado anteriormente se aplica bem a esta situação. As obras são despidas de qualquer significado prévio que possam ter e só são utilizadas porque são feitas em tons de vermelho. São todas emasculadas, privadas de sua potência inicial e reduzidas a meros objetos. Tomemos, por exemplo, a fotografia da Série Vermelha de Rosângela Rennó presente na instalação: Rennó, observadora arguta da sociedade brasileira e latino-americana, usa seu trabalho para expressar sua visão. Nas palavras do curador Jacopo Crivelli Visconti, a Série Vermelha (Militares) representa um momento diferenciado na carreira de Rennó que adota procedimentos mais complexos, diferentes dos empregados por ela nas obras dos anos 90, em que podia-se isolar e objetivar a diferença entre a reflexão sobre a técnica usada e o que a obra

março de 2012 anotei pessoalmente todos os nomes que constam na ficha supracitada. Uma curiosidade é que em nenhum local no sítio do museu Inhotim na internet há qualquer informação sobre o conteúdo específico da instalação *Desvio para o vermelho*. Há apenas menção à presença de obras de arte.

⁵⁴ Obviamente estou usando um conceito bem ampliado de colagem – procedimento que teve maior destaque no início do século XX, tornando-se um capítulo à parte na história da arte – onde artistas como Picasso, Braque, Kurt Schwitters, Hannah Höch, para citar alguns, tomam fragmentos de objetos ou imagens do mundo real e incorporam em seus trabalhos de arte. Indo um pouco além, podemos chegar também, nesse aspecto de utilizar objetos do cotidiano no contexto artístico, ao *ready-made*, prática inaugurada por Marcel Duchamp. .

significava. Restava evidente a clivagem entre o espectador e o sujeito representado na fotografia.

Além disso, o confronto com as obras anteriores é fundamental para a compreensão da originalidade da *Série Vermelha(Militares)*. Em vez das rígidas fotos de identificação, Rennó serve-se, na produção desta série, de simples fotos de recordação, não diferentes daquelas que todos temos em alguma gaveta: documentos sem pretensão e um pouco desbotados de dias passados. A falta de uma injustiça social desorienta o observador: queira ou não, é sorvido para dentro da imagem pela sua “fisionomia social”, idêntica aquela dos sujeitos representados. Principalmente em um país como o Brasil, realmente marcado por enormes contrastes sociais, o espectador de uma exposição de arte contemporânea pertence quase invariavelmente a uma classe social de certa forma privilegiada. Reconhecendo-se naquele quer (*sic*) vê, é obrigado a se definir como cúmplice do processo que levou a situação desmascarada pela artista (VISCONTI 2003).

Porém, seu trabalho incorporado à instalação de Meireles entra como uma superfície retangular vermelha, perdendo-se no meio de todos aqueles objetos colocados lado a lado. No caso de Rennó pode-se falar até de uma ironia do destino, pois ela mesma incorpora em seu trabalho imagens produzidas por terceiros. Ocorre uma duplicação do procedimento.

Mas o exemplo mais acabado de que os objetos são despídos de sua potência inicial está nos alimentos frescos que estão na geladeira presente na instalação: estão lá não para servirem de alimento. Estão lá como objetos de cena. Depois de emprestarem sua forma colorida para a composição do trabalho, são descartados e imediatamente substituídos pela próxima fruta vermelha da estação.

Se voltarmos no tempo, “Impregnação” guarda semelhança de aproximação e efeito com, por exemplo, a igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto: ao entrarmos na igreja nos deparamos com sua rica montagem interior com elementos

decorativos, mobiliário e vários exemplares de talhas e pinturas religiosas. Uma pessoa cuja religião é a católica se sente tomado por todo aquele conjunto de elementos dispostos de maneira tal que se sinta arrebatado. Para os não católicos, tirando-se o efeito místico, as obras de arte e o mobiliário podem ser admiradas por suas características intrínsecas. Os “católicos,” no caso de visitantes a Inhotim, seriam os artistas e demais pessoas ligadas ao meio. Os “não católicos” seriam todos os demais visitantes.

A arte da instalação adquiriu proeminência a partir da década de 70, ainda que na década anterior ela já começasse a adquirir algum destaque na cena artística internacional e seus primórdios possam ser traçados como datando do início do século XX com Kurt Schwitters – em *Merzbau* (ca.1923-1943) –, e Marcel Duchamp – em *Étant donnés* (ca. 1946-1966) – e seu uso de objetos do mundo cotidiano.⁵⁵ Meireles funde esse procedimento com o da colagem para fazer seu trabalho. Tal qual Braque ou Picasso tomaram pedaços de objetos para incorporá-los a suas pinturas⁵⁶ ou Hamilton com suas colagens Pop, o artista incorpora a arte de outros na sua.

A COLEÇÃO É A “OBRA” DOS COLECIONADORES!

Retomando a coleção propriamente dita, a associação com uma instalação feita por um artista está amparada no fato de que uma coleção é uma entidade em que o todo é maior que a soma de todas as suas partes.

⁵⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre a arte da instalação, ver: BISHOP, Claire. *Installation Art a Critical History*. London: Tate, 2005 e REISS, Julie H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001

⁵⁶ CLEMENT GREENBERG “COLLAGE” de 1958

Na instalação de Meireles o impacto maior é causado pela justaposição de um conjunto de elementos dos mais variados de uma mesma cor em suas mais diferentes tonalidades⁵⁷. Ao adentrá-la, somos literalmente impregnados da cor vermelha.

Ao visitarmos uma coleção, a sensação é a de nos impregnarmos do estilo ou período da arte ali representada. Uma visita a Inhotim nos apresenta um recorte da arte contemporânea com obras produzidas a partir dos anos 60. É um conjunto bem específico com artistas brasileiros como Oiticica, Meireles e Barrio⁵⁸ e outros da mesma geração com viés mais político e com caráter libertário no que tange às relações obra de arte/corpo/vida. Os artistas mais recentes têm em comum o fato de serem caudatários dessas influências dos artistas dos anos 60.

...

Em novembro de 2009 foi aberta a exposição *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection* na Haus Konstruktiv, em Zurique, Suíça. Esta foi só mais uma das várias ocasiões em que essa coleção foi mostrada. Entrar em uma exposição desta coleção e tomar contato direto com manifestações geométricas e construtivas da arte abstrata e seus desdobramentos ocorridos no Brasil (Figura 21). Mari Carmen Ramírez em uma entrevista concedida durante a abertura da exposição fala da importância tanto dos artistas quanto da coleção:

O que vimos foi um capítulo muito brilhante na história do modernismo que realmente produziu muitas formas de arte sem precedentes que foram baseadas na assimilação dos princípios dos movimentos construtivos na Europa, mas ao mesmo tempo essas

⁵⁷ Uma curiosidade na instalação *Desvio* é que até os monitores, ao usarem pantufas e guarda-pós vermelhos, também são incorporados ao trabalho. N.A.

⁵⁸ Artur Barrio nasceu em Portugal em 1945, mas viveu a maior parte de sua vida no Brasil, onde mora até hoje. N.A.

tendências, essas influências foram assimilados pelos artistas que as transformariam em propostas inéditas, como a que vemos na obra da artista Lygia Clark com seus Bichos, que são essas estruturas articuladas que se desdobram, que são de certa forma concretas, mas ao mesmo tempo, exigem a participação do espectador para realmente se tornarem completas como uma obra de arte. De muitas formas, muitos desses artistas brasileiros, os mais radicais, pegaram alguns dos princípios da arte construtiva e concreta e os levaram para o espaço do espectador. Eles tentaram criar um relacionamento entre o espectador e o concreto no objeto de arte. E é nesse espaço intermediário que uma nova forma de arte nasce. Estes movimentos, os grupos e os artistas que formam o movimento somente agora estão sendo reconhecidos no cenário internacional e isso é basicamente o resultado do trabalho feito pelo colecionador Adolpho Leirner. (STRAUSS e RAMÍREZ 2009)



Figura 21 Adolpho Leirner no hall de entrada de sua residência. Foto Vicente de Mello
Fonte: <http://www.artnexus.com/images/content/webimages/2007/u0008227big.jpg>

Os papéis de obra/coleção e de artista/colecionador estão intimamente misturados, na medida em que cabe tanto ao artista, quanto ao colecionador, a decisão final de como será a obra, no caso daquele, ou a coleção, no caso deste.

A COLEÇÃO COMO FERRAMENTA DE PESQUISA

Uma ferramenta é qualquer item físico que pode ser usado para atingir um objetivo, especialmente se o item não é consumido no processo. Informalmente a palavra também é usada para descrever um procedimento ou processo com uma finalidade específica. O uso de ferramentas por hominídeos remonta a milhões de anos, e outros animais são também conhecidos por empregar ferramentas simples.

Ferramentas que são usadas em áreas ou atividades particulares podem ter designações diferentes como "instrumento", "utensílio", "implemento", "máquina", ou "aparelho". O conjunto de ferramentas necessárias para alcançar um objetivo é conhecido como "equipamento". Tecnologia é o conhecimento necessário para a construção, obtenção e uso de ferramentas.

Uma das definições da palavra inglesa *tool* nos diz que ferramenta é “algo que nos ajuda a realizar uma atividade em particular.”⁵⁹ Um pesquisador na área da Zoologia encontrará no Museu de Zoologia da USP valiosa fonte de pesquisa. Em 1999 Miguel Trefaut Rodrigues (TEIXEIRA COELHO, et al. 1999, 31-33), seu diretor à época, nos conta que o museu abrigava “as melhores coleções do continente, que soma[va]m aproximadamente 7 milhões de exemplares e têm [vinham] servi[n]do a pesquisas nas áreas de sistemática, ecologia e evolução de nossa fauna e de base de dados para delinear estratégias de conservação.” Ainda sobre “o papel do museu na formação de recursos humanos qualificados (...)” Rodrigues nos fala dos “incontáveis pesquisadores do país e do exterior, alunos de graduação e de pós-graduação, hoje

⁵⁹ (Dicionário Cambridge - Tool 2013) 12/04/2013 14:33

espalhados pelas mais conceituadas instituições científicas, [que] adquiriram durante o curso de seu trabalho com as coleções do museu os alicerces de sua formação.”

Se outro pesquisador tiver como campo de interesse a História da Arte e sua atividade de pesquisa for sobre determinado período dessa história, uma coleção de arte pode ser usada como ferramenta de pesquisa, na medida em que as obras nela contidas sirvam como objetos usados por aquele pesquisador.

Ainda que para os pesquisadores, nos pareça óbvio que a obra de arte não é, nem pode ser, a única referência para os estudos de história da arte, ainda assim ela não deixa de ser fundamental. Um excelente exemplo poderia ser os estudos acerca da obra *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (Pablo Picasso – 1907) que se encontra desde 1939 no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque e que recentemente passou por nova análise técnica, limpeza e restauração⁶⁰. Além da pintura propriamente dita, a imagem criada por Picasso, os estudos sobre ela já se beneficiaram dos conhecimentos sobre o artista através de depoimentos, dos estudos sobre arte tribal africana e da Oceania que estiveram à mostra em Paris à época em que a tela foi pintada, etc. É uma obra que tem seu lugar já bem estabelecido na história da arte. Mas há outro tipo de estudo que pode ser realizado a partir dessa obra que é a da materialidade da própria pintura. Como ela é uma obra que tem sua *provenance*⁶¹ bem estabelecida por *The Provenance Research*

⁶⁰ A obra foi restaurada entre os anos de 2003 e 2004 com relatório final dos trabalhos realizados entregue em janeiro de 2005. <http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/> 16/08/2013 14:14

⁶¹ A palavra *provenance* de origem francesa é utilizada tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos e Europa, para indicar a “a história da propriedade de um objeto de valor ou obra de arte ou literatura,” como a define o *Merriam-Webster Dictionary*. Tradução nossa. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/provenance> 16/08/2013 14:21

*Project*⁶² do *Museum of Modern Art – New York*, sabe-se ao certo que foi Pablo Picasso quem a pintou. A partir desta constatação pode-se fazer uma pesquisa sobre os materiais – pigmentos, tintas, óleos, tipo de tela e sua imprimação – que o artista utilizava para pintar, e, a partir da base de dados produzida, ela pode vir servir como contraprova para o exame de obras falsas atribuídas ao próprio autor.



Figura 22 *The Adolpho Leirner Collections* at Haus Konstruktiv - Zurique 2009. Fonte: VernissageTV. Still do vídeo. No primeiro plano vemos um *Bicho* e mais ao fundo um *Trepante*, ambos de Lygia Clark. Fonte: <http://vernissage.tv/blog/2009/12/09/dimensions-of-constructive-art-in-brazil-the-adolpho-leirner-collection-haus-konstruktiv-zurich/>

Dando um salto para obras produzidas a partir da segunda metade do século XX, em uma entrevista concedida à VernissageTV⁶³ em novembro de 2009 por ocasião do

⁶² Este projeto nasceu para que o museu pudesse, principalmente, estabelecer e conferir o histórico da propriedade das obras em seu acervo produzidas antes de 1946 e provenientes da Europa continental e que lá estivessem durante a Era Nazista. O objetivo era eliminar possíveis dúvidas sobre obras tomadas ilegalmente de seus proprietários pelos nazistas e seus aliados. <http://www.moma.org/collection/provenance/> 16/08/2013 14:49 O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG – mantém em seu sítio na internet uma lista constantemente atualizada dos “Bens Culturais Desaparecidos” <http://www.iepha.mg.gov.br/bens-desaparecidos/lista-de-dens-desaparecidos> 16/08/2013 14:49

⁶³ VernissageTV(vtv) é uma empresa da cidade de Basiléia na Suíça que produz vídeos de aberturas de exposições e de eventos ligados ao mundo da arte. Os vídeos são divulgados na internet através do sítio

coquetel de abertura da exposição *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection* na Haus Konstruktiv, em Zurique, Suíça, Mari Carmen Ramírez refere-se àquela coleção como uma “ferramenta de pesquisa” – *research tool*.



Figura 23 The Adolpho Leirner Collections at Haus Konstruktiv - Zurique 2009. Fonte: VernissageTV. Still do video.

Fonte: <http://vernissage.tv/blog/2009/12/09/dimensions-of-constructive-art-in-brazil-the-adolpho-leirner-collection-haus-konstruktiv-zurich/>

A afirmação de Ramírez foi feita ainda no contexto da recente aquisição por *The Museum of Fine Arts, Houston* – MFAH da Coleção Adolpho Leirner, efetuada entre os anos de 2005 e 2007⁶⁴ e que está sob sua responsabilidade no museu onde é curadora da Arte Latino Americana. Ramirez, que tem sido considerada uma das pessoas fundamentais para uma maior divulgação e entendimento da arte Construtiva e Abstrato-Geométrica Latino Americana, em oposição ao surrealismo de Frida Kahlo e Wilfredo Lam e do Muralismo Mexicano de Diego Rivera, José Clemente Orozco e

<http://vernissage.tv/blog/> . Segundo informações do próprio sítio, “VernissageTV fornece uma visão do lado social do mundo da arte. Para você, Vernissage TV está falando com os artistas em um estilo descontraído.” <http://vernissage.tv/blog/about/> 21/03/2012 17:08

⁶⁴ (The Adolpho Leirner Collection at MFAH s.d.)

Davi Alfaro Siqueiros⁶⁵, é estudiosa, pesquisadora, curadora e foi a idealizadora da seção que ajudou a fundar dentro do MFAH: *The International Center for the Arts of the Americas* (I.C.A.A.).

*Com a criação do centro, o museu pretende fazer uma transformação a longo prazo na apreciação e compreensão das artes visuais latino-americanas e “Latina” nos Estados Unidos e no exterior.*⁶⁶

O Centro tem um rigoroso calendário de publicações e o que o museu pretende que seja um ponto de referência sobre arte Latino-Americana que é o Arquivo Digital e Projeto de Publicações dos Documentos da Arte Latina e Latino-Americana do Século XX, com acesso a fontes primárias para pesquisadores de campo. Ramirez, ainda referindo-se à necessidade de se juntar e disseminar informações sobre artistas latino-americanos, responde em entrevista ao autor do artigo:

*Percebi a necessidade de investigação (...) Este é um campo que não foi objeto de ensino, não tem sido sistematizado, não tem sido colecionado, e você não pode embarcar em um esforço sério, a menos que você tenha uma pesquisa sendo feita. E eu pensei que vir aqui sem que haja uma coleção de verdade não faria sentido de outra forma.*⁶⁷

O artigo é de 2008, um ano após a aquisição pelo museu da Coleção Leirner. O trabalho em torno da coleção não começou após sua venda pelos herdeiros, mas bem antes. No ano de 1998 foi publicado o livro *Arte Construtiva no Brasil: Coleção*

⁶⁵ (LUBOW 2008) em <http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=1&r=0&sq=After%20Frida%20Arthur%20Lubow&st=cse&scp=3> 22/03/2012 15:30

⁶⁶ <http://www.mfah.org/research/international-center-arts-americas/icaa-about/> 16/08/2013 15:21

Tradução nossa.

⁶⁷ “I realized the need for research,” she said. “This is a field that has not been taught, has not been systematized, has not been collected, and you can’t embark on a serious effort unless you have the research being done. And I thought that coming here without there being a real collection wouldn’t make sense otherwise.” In (LUBOW 2008)

Adolpho Leirner, sob a coordenação editorial de Aracy Amaral. O livro possui vasta documentação fotográfica de obras presentes na coleção bem como ensaios da própria Aracy Amaral e de outros autores entre eles Ferreira Gullar – signatário do Manifesto Neoconcreto de 1959 – e de Alexandre Wollner, artista e designer que tem obras suas na coleção. Há ainda texto do próprio colecionador intitulado “Colecionar é uma Busca” onde ele nos dá um depoimento do seu ato de colecionar e das escolhas que foram sendo feitas ao longo do tempo e dos motivos que o levaram a se aproximar da arte construtiva. Valéria Piccoli, assistente editorial e de pesquisa, preparou biografias dos artistas presentes na coleção e uma cronologia em que “procura situar o período de presença mais intensa da linguagem abstrato-geométrica nas artes plásticas brasileiras”⁶⁸ Completando a pesquisa feita para a produção do livro, há rica bibliografia sobre arte construtiva no Brasil, elaborada por Regina Teixeira de Barros, com destaque para a reprodução dos textos dos vários manifestos publicados, entre eles o Neoconcreto de 1959 já citado anteriormente.

O museu de Houston adquiriu não somente um rico conjunto de obras do movimento construtivo brasileiro, mas uma coleção que já havia sido bem estudada e contextualizada com fortuna crítica já publicada. Todo o conhecimento produzido no Brasil a partir da coleção servirá como um ponto de partida para pesquisas a serem realizadas posteriormente.

Ainda sobre a Coleção Adolpho Leirner apresentada na *Haus Konstrutiv*, Zurique, em 2009, Dorothea Strauss, diretora e curadora da instituição à época nos diz que

⁶⁸ (AMARAL, et al. 1998, 277)

Esta exposição é muito importante para nós, porque corrige um pouco o pensamento da história da arte, da história da arte ocidental, porque podemos ver como as influências do modernismo da Europa criaram um estilo muito específico e muito original da arte concreta e construtiva no Brasil⁶⁹.

Antecedendo em 22 anos a publicação coordenada por Aracy Amaral sobre a Coleção Adolpho Leirner, em 1976, Roberto Pontual publica o livro *Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand*⁷⁰, que vem a ser o primeiro de vários estudos sobre “história da arte”⁷¹ brasileira ancorados na Coleção Gilberto Chateaubriand. Nele o autor opta por fazer o texto intitulado, como não poderia deixar de ser, *Arte Brasileira Contemporânea*, onde passeia pela história da arte brasileira começando no apagar das luzes do século XIX com o advento da Proclamação da República, para ele símbolo de um período de inovações que ali se iniciara – “Era, inevitável, portanto, que o sopro de renovação de que se armava o espírito republicano incidisse também sobre a área pouco arejada da arte”⁷². Pontual segue relatando, comentando e contextualizando vários acontecimentos relevantes ligados às artes plásticas como, por exemplo, a formação de grupos artísticos, como o Grupo Frente liderado pelo artista Ivan Serpa⁷³; exposições marcantes como a Semana de Arte

⁶⁹ “This exhibition is so important for us because it corrects a bit the thinking of art history, of western art history because we can see how the influences of the modernism of Europe created a very specific and a very unique style of concrete and constructive art in Brazil” transcrição direta do vídeo. Nossa tradução.

⁷⁰ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)

⁷¹ O termo aqui aparece entre parêntesis como forma de relativizá-lo, pois como veremos mais à frente com argumento de Frederico de Moraes, não se pode confundir história da arte brasileira com uma história da arte contada a partir de obras de uma coleção. .

⁷² (PONTUAL 1976, 13)

⁷³ Recentemente, durante a escrita da tese, obras de Ivan Serpa estiveram no centro de uma polêmica envolvendo uma casa leiloeira de Nova Iorque e suspeitas de falsificação de suas obras. O trabalho *Sem Título (Série Amazônica)* de 1968, como noticiou o jornal Folha de São Paulo no dia 9 de maio de 2013, estava previsto para ir a leilão pela casa leiloeira Christie’s, filial de Nova Iorque, no dia 29 de maio. A pintura mais outras 9 obras foram retiradas do leilão, fato revelado pelo jornal “O Globo” no dia 7 de maio. As obras pertencem à coleção de Ralph Santos Oliveira (foram herdadas de sua avó, segundo ele). A Folha de São Paulo fez ilações de que as obras foram retiradas do leilão por serem falsas. A casa leiloeira, como de costume, não comenta a retirada de lotes.

Moderna (Teatro Municipal de São Paulo – 1922); a I Exposição Neoconcreta (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – 1959); a 1ª Bienal Internacional de São Paulo – 1951); a exposição *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte – 1970), dentre outros. O autor reconhece que queria “propiciar ao leitor um panorama evolutivo da arte brasileira nos derradeiros 60 anos”⁷⁴. Somente na Introdução o autor faz referências ao colecionador propriamente dito, também reconhecendo que a coleção é fruto mais de intuição e escolhas pessoais do que de um projeto programático de amearhar obras pertencentes a todos os movimentos da arte brasileira, a partir do Movimento Modernista do início do século. Sobre esse fato – o das escolhas pessoais – ele termina nos falando que o próprio livro pode vir a ajudar a evidenciar as “lacunas” na coleção que poderiam vir a ser preenchidas. O livro em si tem alguns aspectos curiosos a começar pela diagramação da capa aonde o título *Arte Brasileira Contemporânea* vem todo em caixa alta escrito em uma fonte aproximadamente quatro vezes maior que a do subtítulo – Coleção Gilberto Chateaubriand. Internamente, o texto referente ao título do livro ocupa 44 das 478 de suas páginas. Outro aspecto que chama a atenção é a organização dos artistas e das reproduções de suas obras: agrupados por décadas, sendo a primeira a década de 1920. Dentro destas subdivisões cada artista tem seu “verbete” que acompanha as reproduções impressas em cores. E finalmente, no pé da página 16, há uma nota explicativa sobre o asterisco que aparece acima, no corpo do texto, ao lado do nome da artista Anita Malfatti – “A citação pela primeira vez neste texto de artista pertencente à Coleção Gilberto Chateaubriand e com obra reproduzida no presente livro virá sempre assinalada

⁷⁴ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)p. 10. O período ao qual Pontual se refere vai de 1917 - ano tomado como marco inicial do modernismo no Brasil com a abertura da exposição de Anita Malfatti - indo até 1976, ano da publicação do livro. .

por um asterisco”⁷⁵. Cada asterisco daqueles estará sempre a nos assinalar que o livro é “uma” história da arte contada a partir de uma coleção privada que é regida pelas idiossincrasias do colecionador. Em 1984 o crítico de arte Frederico de Moraes faz a curadoria de uma exposição intitulada *Coleção Gilberto Chateaubriand: Retrato e Auto-Retrato da Arte Brasileira* – a primeira que apresentou a coleção em São Paulo. Em texto pertencente ao livro e produzido sobre a exposição o autor reconhece que é possível se reavaliar a arte brasileira estudando as obras da coleção ao mesmo tempo em que nos adverte que “é preciso, entretanto, não confundir arte brasileira e coleção Gilberto Chateaubriand. Seria um erro fatal.”⁷⁶ Ainda que possamos aceitar a advertência de Moraes, não podemos deixar de ressaltar a envergadura da coleção apresentando alguns dados sobre ela: somente o livro *Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand*, de 1976 registra 122 artistas e 430 obras da coleção⁷⁷. Só para se ter uma noção comparativa da coleção, em um evento trágico ocorrido dois anos depois da publicação do livro, no dia 8 de julho de 1978 praticamente toda a coleção do MAM-RJ – que contava com cerca de 1000 obras - foi perdida em um incêndio⁷⁸. Em 1993 o museu recebe em comodato cerca de 7000 obras da Coleção Gilberto Chateaubriand, concretizando assim um sonho aventado pela Condessa Pereira

⁷⁵ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976, 16 - nota de rodapé)

⁷⁶ (F. MORAIS 1984, 13)

⁷⁷ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)p.10

⁷⁸ Segundo informações do próprio museu, “A formação do acervo de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que se iniciou mais efetivamente em 1951, contava até o incêndio de 1978 com cerca 1000 obras. Após este sinistro 90% das obras foram perdidas” (Coleções _ MAM Rio s.d.) <http://mamrio.org.br/colecoes/> 18/04/2013 18:29. Nesse incêndio também foram destruídas todas as obras da grande retrospectiva do artista uruguaio Joaquin Torres-Garcia que estava em cartaz.

Carneiro que havia apresentado o livro de Pontual como um “museu provisório.”⁷⁹

Hoje, parte da coleção está permanentemente exposta no museu.



Figura 24 Coleção Gilberto Chateaubriand em exposição no MAM-RJ

Fonte: <http://2.bp.blogspot.com>

Prosseguindo no argumento de que as coleções constituem um instrumento de pesquisa, Ricardo Giannetti (2011) fala em entrevista a nós concedida como ele recorreu ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis para sanar uma dúvida por ele levantada quanto à autoria de uma pintura do século XIX de sua coleção. A pintura em

⁷⁹ Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro, mais conhecida como Condessa Pereira Carneiro, era Diretora Presidente da S.A. Jornal do Brasil e foi quem fez a apresentação do livro de Roberto Pontual (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976, 5-6)

questão, *A Menina de Vermelho*, era atribuída a Eduardo de Sá⁸⁰. Mesmo com dúvidas relativas à assinatura e à autoria, ainda assim, ele adquiriu o quadro. Ricardo não é somente um colecionador, ele também é pesquisador de arte mineira do século XIX e início do século XX, com publicações em revistas e livros⁸¹. Ao receber o quadro em sua casa ele nos contou que as dúvidas em relação à sua autoria só aumentaram, fato que o levou à uma investigação a respeito.

Após rever a iconografia do artista em questão, prestando atenção especial às assinaturas, Ricardo resolveu pesquisar outros artistas que estiveram em Paris na mesma época e que tinham “de Sá” como parte do sobrenome. Ele chegou ao nome Franco de Sá, artista brasileiro que havia pedido e recebido do Imperador Dom Pedro II uma bolsa de estudos e viagem. Ricardo continua:

Ele era retratista, só retratista. Não pintou outra coisa, com um ateliê em Paris. (...) Se ele foi bolsista do imperador, certamente ele pintou o imperador. Aí eu recorri ao Museu Imperial de Petrópolis. Busquei num catálogo da década de 50, da pinacoteca do Imperial e ali eu achei três “Franco de Sá”: o imperador, a dona Teresa

⁸⁰ “Eduardo de Sá (Rio de Janeiro RJ 1866 - idem 1940). Escultor, pintor e restaurador. Frequenta aulas particulares de escultura com Rodolfo Bernardelli e estuda na Academia Imperial de Belas Artes - Aiba, entre 1883 e 1886, com Victor Meirelles, Zeferino da Costa, José Maria de Medeiros e Pedro Américo. Em 1888, em Paris, estuda na Académie Julian, onde foi aluno de Gustave Boulanger e de Jules Joseph Lefebvre. Um de seus trabalhos mais conhecidos é o restauro do escudo do teto da entrada da capela da Santa Casa de Misericórdia, no Rio de Janeiro.” (Eduardo de Sá - Enciclopédia Itaú Cultural/Artes Visuais 2009)

⁸¹ A seguir algumas referências de alguns artigos de autoria de Ricardo Giannetti disponíveis em versão eletrônica e que me foram por ele passados em correio eletrônico datado de 21/10/2011: Henrique Bernardelli em Ouro Preto: Contribuição ao trabalho de Celita Vaccani <http://www.dezenovevinte.net/artistas/hb_ouopreto.htm>. Revista Eletrônica 19&20, out./dez de 2009. Inseridas na Revista encontram-se as Notas Biográficas dos artistas Alberto Delpino, Francisco Soucasaux, Honorio Esteves, Emilio Rouède e Frederico Steckel. "Notícias Artísticas", por Armínio de Mello Franco: Comentário sobre a Exposição de pinturas de Belmiro de Almeida realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. Revista Eletrônica 19&20, edição out./dez. de 2010. <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm>. Emilio Rouède: Tempo de Minas. In Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo II, p. 540. <<http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>>.

[Cristina]⁸² e uma senhora Pindaíba, uma senhora da sociedade brasileira da época.
(GIANNETTI 2011)

Mas ainda precisava fazer uma comparação entre a assinatura da pintura em sua coleção e uma com atribuição reconhecida de “Franco de Sá.” Para tanto Ricardo dirigiu-se ao Museu Imperial de Petrópolis e após alguma dificuldade, finalmente conseguiu ver de perto as assinaturas nos retratos do Imperador Pedro II e da Imperatriz-Consorte Teresa Cristina, e suas suspeitas se confirmaram: a assinatura era bastante semelhante à da *Menina de Vermelho*. Ricardo fez essa pesquisa para fins pessoais, para aprofundar e sanar dúvidas quanto à atribuição de uma obra em sua coleção.

Em pesquisas de artes plásticas, fica evidente a importância da existência de obras de arte visitáveis, sejam elas em acervos ou coleções.

O colecionador Manfred Leyerer (2012) nos relatou em entrevista que, quando se mudou para o Brasil, mais especificamente para morar em Belo Horizonte, primeiro no período de 1990 a 1995 e depois 1999 até o presente, teve grande dificuldade para conhecer arte de Minas Gerais.

Sua primeira aquisição foi uma pintura de Jorge Cabrera, artista venezuelano que trabalha e vive em Belo Horizonte. Quando surgiu o desejo de comprar mais obras, acabou chegando

no primeiro catálogo de leilão. Até lá, nem sabia que tinha leilão de arte em Minas Gerais. Fui estudando os catálogos de leilões, porque quis comprar um segundo, um terceiro quadro. Não tinha quadro nenhum. Só as paredes até este momento. E, com isso, detectei a beleza da pintura de Minas Gerais, que, a meu a ver, era um coisa

⁸² Dona Teresa Cristina, imperatriz-consorte do Brasil, esposa do imperador Dom Pedro II.

com um desenvolvimento isolado do mundo na segunda metade do século passado, de 1940 a 2000.

...

E neste ambiente tinha um desenvolvimento da arte em Minas Gerais que era muito regional. E esta regionalidade, desta época, eu aprecio muito. Aí, eu comecei a me encantar com Inimá, no início, depois, mais e mais com Chanina, que eu tenho uma pequena coleção (LEYERER 2012).

Perguntado se Álvaro Apocalypse também estava entre esses artistas, pois, durante a entrevista havíamos visto algumas de suas obras na coleção dele, Manfred responde:

Álvaro Apocalypse chegou um pouco mais tarde, porque eram poucas as negociações no mercado. Eu detectei Álvaro Apocalypse no mínimo 5 ou 6 anos depois, porque a turma estava escondida... Não era visível. (LEYERER 2012)

Apesar de ter desenvolvido gosto por colecionar artistas de Minas Gerais, Manfred continuava se perguntando:

“Ah, quem são os grandes pintores dos últimos 80 anos aqui em Minas Gerais... só em Minas Gerais?” Apesar de ter uma escola boa, com base em Guignard, em Belo Horizonte, uma pequena escola boa em Juiz de Fora e também em Montes Claros. Mas são pessoas que vivem aqui se interessam que tem conhecimento. E não tem livros, não tem registros desta época... (LEYERER 2012)

Após levantamentos, constatamos que entre os anos de 1990 e 1999 encontravam-se em funcionamento na cidade de Belo Horizonte nove instituições que de forma mais ou menos direta contavam em seus acervos com obras de artes plásticas/visuais. As datas de inauguração das respectivas instituições encontram-se entre os anos de 1941 e 1999 sendo a primeira delas a ser inaugurada foi o Museu

Histórico Abílio Barreto em 1941, e o último o Museu Marista, com data de fundação no ano de 1999.⁸³

Dessas instituições, a única que tinha por tipologia exclusiva “artes plásticas/visuais” era o Museu de Arte da Pampulha, fundado em 1957, mas, ainda assim, nunca teve um programa consistente de exibição permanente do seu acervo, que raramente é mostrado. Não é de se admirar, portanto, que o colecionador Manfred Leyerer tivesse dificuldade de conhecer obras de artistas mineiros da segunda metade do século XX. As possibilidades que existiam na época eram as exposições temporárias em instituições privadas, como galerias de arte, ou públicas estatais como o Palácio das Artes, que sempre teve expressiva participação na vida artística de Belo Horizonte, desde os seus primórdios (no ano de sua fundação, em 1970, aconteceu ali a exposição Objeto e Participação com curadoria de Frederico de Moraes, evento integrado à “manifestação” – esta sim bem mais conhecida – *Do Corpo à Terra* que aconteceu simultaneamente também no Parque Municipal de Belo Horizonte⁸⁴).

Ironia ou não, em 1997 foi publicado o livro *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte* (RIBEIRO e SILVA), fruto de extensa pesquisa coordenada por seus editores: Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva. A ironia está no fato de a maioria, senão a quase totalidade das obras presentes no livro com rica documentação fotográfica não está disponível em nenhum museu ou

⁸³ (Instituto Brasileiro de Museus 2011, 182-189) Ver nota 2 na página 2.

⁸⁴ Cabe aqui um esclarecimento para quem não é de Belo Horizonte: o Parque Municipal Américo Renné Giannetti está situado bem no centro da capital. No final dos anos 60 perdeu parte de sua área para a construção de um complexo cultural denominado Palácio das Artes que compreendia um grande teatro, com espaços anexos para abrigar uma orquestra sinfônica, um corpo de baile, setores administrativos, oficinas de produção de espetáculos, bem como galerias para exposições de artes plásticas. Portanto, o parque está nos “fundos” do Palácio das Artes

instituição equivalente na capital mineira ou arredores – ressaltando honrosas exceções, como a pintura intitulada *Má Notícia* (1897) de Belmiro de Almeida e *As Adolescentes* (1937) de Jeanne Milde ambas em exibição no Museu Mineiro, e esculturas expostas em locais públicos como *Liberdade em Equilíbrio* (1980) de Mary Vieira, construída na Praça Rio Branco em Belo Horizonte; as esculturas *O Abraço* (1943) de Alfredo Ceschiatti, *Nu* (1943) de August Zamoyski e *Figura Alada* (1947) de José Pedrosa instaladas nos jardins do Museu de Arte da Pampulha; o *Monumento à Civilização Mineira* (1930) de Giulio Starace instalado na Praça da Estação; as pinturas monumentais de Cândido Portinari na Igreja de São Francisco de Assis, mais conhecida como Igrejinha da Pampulha, de onde destacamos o painel de azulejaria na parte externa de 1944 e *São Francisco Se Despojando das Vestes* também de 1994 pintado na parede de fundo do altar; e finalizando com as esculturas de Amílcar de Castro, das quais destacamos a que está situada no Espaço Democrático em frente à Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais.



Figura 25 Amílcar de Castro, Aço, 1988, 600 cm Ø Col: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Foto: Divulgação.

Fonte: http://www.almg.gov.br/opencms/export/sites/default/a_assembleia/tour_virtual/imagens/

espaco_democratico.jpg

Manfred Leyerer tem realizado, através da empresa V & M do BRASIL, da qual é diretor financeiro, extenso trabalho de publicações de livros sobre artistas mineiros⁸⁵, bem como extenso programa de exposições na sede da empresa. Ainda que a galeria tenha coordenador próprio, Manfred acompanha todo o processo, desde a escolha dos artistas até a exposição e edição do catálogo.

A seu modo Manfred Leyerer, através da empresa Vallourec, está contribuindo para a manutenção e resgate de obras de artista mineiros presentes em coleções particulares, as quais não podem ser vistas pelo público em geral, por não estarem em museus locais. O que confirma a frase da Condessa Pereira Carneiro citada anteriormente, esses e outros livros seriam “museu[s] provisório[s] à espera de que o[s]]definitivo[s] um dia se concretize[m].”^{86 87}

⁸⁵ Já foram publicados livros sobre o artista Miguel Gontijo (*Miguel Gontijo – Pintura Contaminada*, com textos do próprio artista, de Norma Rachel G. Melo e Adriano Bitarães – Belo Horizonte: Vallourec & Mannesmann do Brasil, 2009, 348p. il. Color., 30 x 30 cm. – Edição bilíngue/Capa dura), Álvaro Apocalypse (*Álvaro Apocalypse* escrito por Márcio Sampaio incluindo fortuna crítica de vários autores – Belo Horizonte: Vallourec & Mannesmann do Brasil, 2011, 344p. il. Color., 32,5 x 26 cm. – Edição bilíngue/Capa dura); Está sendo finalizado com previsão de publicação prevista para 2013 um livro sobre o artista Chanina Luwysz Szejnbejn.

⁸⁶ in (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)

⁸⁷ A comparação que a Condessa Pereira Carneiro faz da coleção de Gilberto Chateaubriand em 1976 com um “museu provisório”, poderíamos relacioná-la com o Museu Imaginário de André Malraux, onde as fotografias das obras e/ou sua apresentação em livros de arte ilustrados poderiam servir tanto para a confrontação das várias obras de arte produzidas ao longo de toda a existência do homem, bem como para, num segundo momento, contribuir para que cada um forme dentro de si seu próprio museu imaginário. Mas aqui cabe um contraponto: falar de museus imaginários de um lugar como Paris, que é de onde Malraux nos falava em 1965, e que é um dos principais lugares onde surgiu a própria cultura, digamos assim, dos museus “físicos”, visava mais a ampliar um repertório de “imagens” já amplamente disponível e acessível. No Rio de Janeiro de 1976, os principais museus da cidade eram o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948), Museu do Açude (1964) e o Museu da Chácara do Céu (1972), nenhum deles com acervos comparáveis em abrangência e quantidade a museus europeus. À época, os maiores conjuntos de arte modernista brasileira estavam nas mãos de particulares. A partir desta constatação pensamos que a Condessa nutrisse a vontade de que essas coleções, como preconizava Malraux, fossem as “antecâmara[s] do[s] museu[s].” (MALRAUX 1965/2000, 228)

Outra coleção que tem servido como base para estudos é a que foi doada pela colecionadora Ângela Gutierrez ao IPHAN, uma “magnífica coleção – única em todo o mundo – de 162 oratórios e 300 imagens dos séculos XVII ao XX”⁸⁸ e que está no Museu do Oratório inaugurado em 1998, na cidade de Ouro Preto.

Visitei o museu em 1998, logo após sua inauguração. Um aspecto que chamou minha atenção foi a escassa informação sobre as peças expostas, com pouquíssimos dados ou quase nenhum em suas etiquetas. Achei aquilo ruim, mas não me dei conta naquele momento, por estar acostumado com museus já estabelecidos, de que aquele era um museu construído basicamente do nada para abrigar uma coleção. Relatando o fato para a colecionadora na entrevista a mim concedida por ela (GUTIERREZ 2013), esta nos revelou que o museu nasceu assim mesmo, com muita coisa ainda por ser feita, e uma delas era uma pesquisa mais aprofundada sobre a própria coleção, como tem sido feito desde então. Ela relatou ainda um fato prosaico: o tamanho das letras, nas etiquetas, que eram pequenas demais no início e tiveram de ser trocadas para melhorar sua legibilidade. Mas voltando à pesquisa centrada na coleção, hoje todos os oratórios, além da catalogação usual que qualquer museu tem de suas peças, com seus dados técnicos, possuem uma “Análise Estilística” e/ou uma “Análise Iconográfica/Ornamental” que contam com uma pequena efrase⁸⁹ - descrições

⁸⁸ (Museu do Oratório - Apresentação s.d.)

⁸⁹ *L' ekphrasis [ἐκφρασις] (sur phrazô [φράζω], faire comprendre, expliquer, et ek [ἐκ], jusqu'au bout) est une mise en phrases qui épuse son objet, et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des oeuvres d'art.* (A ekphrasis [ἐκφρασις] é um conjunto de frases que esgota seu objeto, e designa, terminologicamente descrições, profundas e completas, que se dão a uma obra de arte – Tradução nossa) [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM) 13/06/2013 16:39 Ainda que essa palavra seja bem conhecida no campo dos estudiosos de literatura, ela não é dicionarizada no Brasil. Os termos em outras línguas são: espanhol – Ecfraasis; em inglês – Ekphrasis, em italiano - Ekphrasis

minuciosas e completas que damos às obras de arte - além de possíveis atribuições⁹⁰. O que antes era uma coleção cuja fruição era limitada ao círculo mais íntimo da colecionadora, desde a abertura do museu pode ser visitada por qualquer pessoa ou pesquisador que visite a cidade de Ouro Preto. Todos os objetos foram categorizados – só para se ter uma ideia, eles foram divididos em:

- *Oratórios Populares Domésticos (Oratório de Salão e Alcova;*
- *Oratório sem Decoração e Oratório de Salão Decorado);*
- *Oratórios Itinerantes ou de Viagem (Oratórios de Algibeira ou de Viagem Miniatura e Oratórios Bala);*
- *Oratórios Afro-brasileiros;*
- *Oratórios Ermidas;*
- *Oratórios Conchas;*
- *Oratórios Lapinhas;*
- *Oratórios de Convento*⁹¹

Cada uma das peças do museu pode ainda ser vista através do sítio da instituição na internet.

⁹⁰ (Museu do Oratório - Coleção s.d.)

⁹¹ (Museu do Oratório - Coleção s.d.)

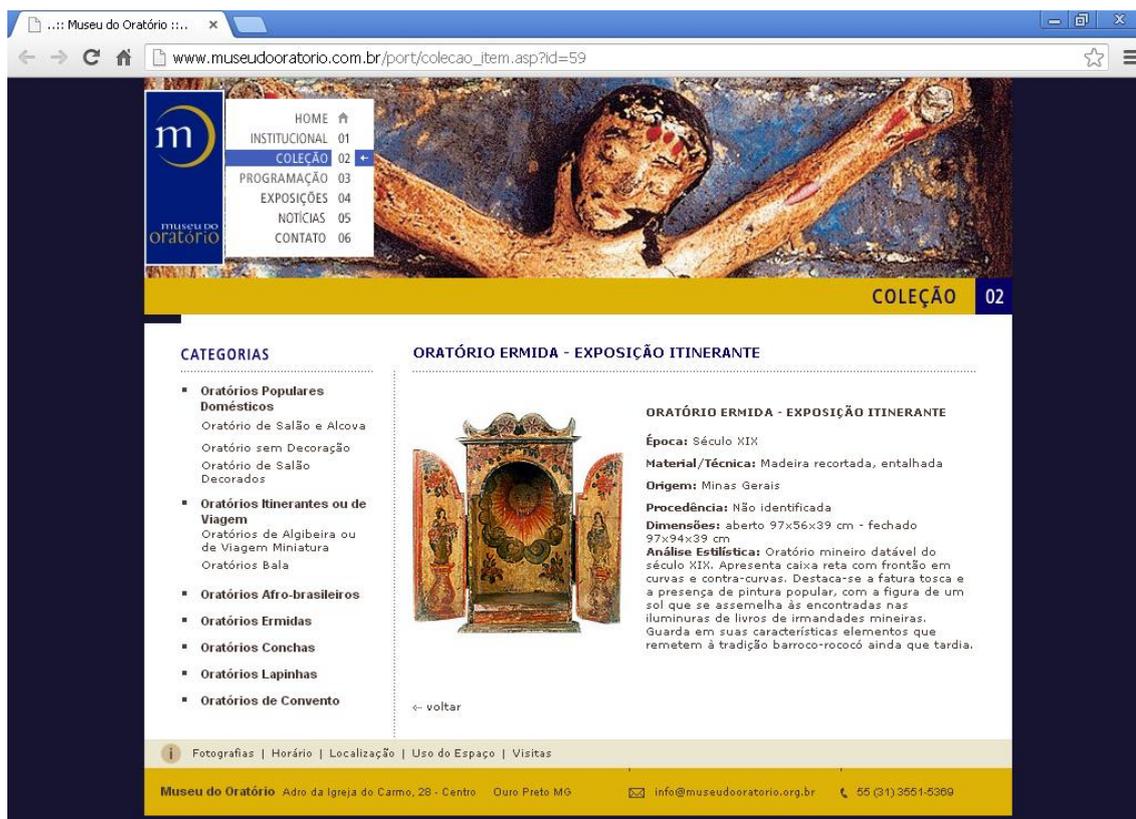


Figura 26 Imagem da tela do *site* do Museu do Oratório onde é possível visualizar um dos oratórios do acervo do museu.

Fonte: http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao_item.asp?id=59

Outro acervo brasileiro importante que tem sido objeto de estudos é o de Arthur Bispo do Rosário que se encontra abrigado no museu que leva seu nome e que fica localizado na cidade do Rio de Janeiro⁹². O acervo, que é composto de 802 peças entre “panos, estandartes, *assemblages*, mantos múltiplos, faixas e outros objetos” que constam como tombados definitivamente pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC- do Estado do Rio de Janeiro em 29 de junho de 1994⁹³, tem sido exposto

⁹² Essa informação consta no Guia dos Museus Brasileiros de 2011 (Instituto Brasileiro de Museus 2011, 262), mas para informações mais detalhadas sobre todas as reviravoltas da criação do que hoje conhecemos por Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, consultar o capítulo “Um Museu para Bispo” da tese de doutorado de Viviane Trindade Borges intitulada: *Do Esquecimento ao Tombamento – A Invenção de Arthur Bispo do Rosário* (BORGES 2010, 188-194).

⁹³ (Guia de Bens Tombados - Oitocentas e duas obras de arte de Arthur Bispo do Rosário s.d.)

regularmente desde 1989⁹⁴, quando aconteceu a mostra *Registros de Minha Passagem pela Terra*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage com curadoria de Frederico de Moraes. Visitei esta exposição quando ela veio para Belo Horizonte em 1990 e foi apresentada no Museu de Arte da Pampulha, e posso afirmar que foi uma mostra que impactou toda uma geração de artistas mineiros, tanto pela sua carga expressiva quanto pela colocação em cena do bordado e do trabalho com fibras de tecidos como uma técnica relevante dentro das artes plásticas. Sobre este impacto, Maria Angélica Melendi o amplia para além das fronteiras ao tratar da obra de Feliciano Centurión, artista paraguaio que se formou e desenvolveu sua carreira na argentina. Melendi (1998, 307) é bem explícita ao dizer que o artista, “em Porto Alegre, conheceu as obras de Bispo e Leonilson, em reproduções de revistas ou jornais, e as admirou profundamente.” A autora continua citando “o artista plástico, curador e escritor argentino Jorge Gumier Maier aponta[ndo] que:

[Centurión] foi o primeiro que deu notícias, em Buenos Aires, sobre esses artistas. Era fanático pelas suas obras. Acredito que se deparou com uma afinidade espiritual muito intensa, porque tinha começado a desenvolver seu trabalho de bordado um pouco antes de vê-las e sem muita informação. apud (MELENDI, A Imagem Cega - Arte, texto e política na América Latina 1998, 307)

Desde então venho acompanhando as exposições dos trabalhos de Bispo e algo que tem chamado muito minha atenção é o desbotamento da cor de vários objetos. Pelas

⁹⁴ A descrição do bem tombado referente às obras de Arthur Bispo do Rosário que consta nos arquivos digitais do INEPAC (Processo E-18/000.874/92 http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta_detalhe_bem&idbem=370 consultado em 09/06/2013 20:10) nos informa que “Foram expostos pela primeira vez na coletiva “À margem da vida”, organizada por Frederico Moraes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que reuniu obras de diferentes artistas vinculados a vários segmentos marginalizados da sociedade”. Esta exposição aconteceu entre os meses de julho e agosto de 1982 conforme catálogo da exposição. Mas só foi a partir do final de 1989 que as exposições tornaram-se regulares começando com “Registros de Minha Passagem pela Terra”, na EAV/Parque Lage)

informações à época das exposições, um dos materiais dos quais ele se utilizava para bordar e para recobrir os objetos eram linhas extraídas dos uniformes usados pelos internos da Colônia Juliano Moreira. A primeira vez que vi esses objetos eles tinham um azul intenso, quase um azul anil, tal qual ainda é encontrado em uniformes usados em alguns hospitais. Qual não foi minha tristeza ao rever alguns desses objetos expostos na 30ª Bienal de São Paulo onde pude constatar que o azul intenso estava cada vez mais esmaecido! Penso que esta digressão não tenha caráter muito científico, mas esta não é a primeira constatação de que o trabalho de Bispo sofre danos. Viviane Borges (2010) em sua tese de doutorado aborda o problema da conservação mais profundamente. destacamos alguns trechos:

Nos jornais, as falas referentes à conservação da “obra” do “artista genial” ganham a forma de denúncias marcadas pela indignação em relação ao descaso para com ela, tendo, mais uma vez, Frederico Moraes como seu principal porta-voz: Absoluto descaso com a cultura brasileira. Para o crítico Frederico Moraes, só isso explica o abandono da obra de Arthur Bispo do Rosário, instalada precariamente na Colônia Juliano Moreira. “Bispo é comprovadamente um dos mais importantes nomes da arte brasileira nas últimas décadas e já influencia vários outros artistas. A sua obra tem reconhecimento internacional, mas ninguém se dispõe em investir em sua preservação”, revolta-se Moraes, curador da obra do artista e um dos principais responsáveis por sua divulgação. (MORAIS apud (BORGES 2010, 182-183)

Ainda que falte uma pesquisa específica sobre a conservação e modos possíveis de se mostrar a obra de Bispo a fim de se minimizem os danos causados a ela, sua obra tem sido pesquisada e estudada. Só para citar alguns estudos temos a tese Viviane Trindade Borges (2010): *Do Esquecimento ao Tombamento – A Invenção de Arthur Bispo do Rosário*, já citada anteriormente; *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto* de Luciana Hidalgo (1996); *O Universo Segundo Arthur Bispo do Rosário* de Patrícia Burrowes (1999); a tese de doutorado de Maria Angélica Melendi (1998), já

citada, intitulada *A Imagem Cega – Arte, texto e política na América Latina*, em especial o capítulo “Território dos Bordadores – História de amor, de loucura e de morte,” no qual a autora percorre o trabalho de três artistas que fazem uso [d]*A delicada arte do bordado*⁹⁵ - Arthur Bispo do Rosário, Leonilson e Feliciano Centurión. E para terminar não nos esqueçamos de que tudo isso aconteceu – as exposições, os estudos - porque todos os objetos de Bispo foram “guardados”⁹⁶ formando uma “coleção” cujo maior responsável por ela foi o próprio artista. Até sua morte, Bispo foi o produtor e o maior “coleccionador” de obras de Bispo.

Uma pequena digressão

O “coleccionador” Arthur Bispo do Rosário nos fez lembrar a forma que Walter Benjamin (1931/1968) considera a mais louvável de se obter livros para uma coleção, que é quando o próprio colecionador os escreve. Haveria os que os escrevem por necessidade, como Wutz, o professorzinho pobre, mas há os que escrevem por uma insatisfação com os livros já escritos. A respeito de Bispo, Viviane Borges (2010, 15) nos relata que

Em sua versão de si, Bispo afirmava ser o filho de Deus, enviado para reconstruir o Mundo após o Juízo Final. Sua missão era fazer miniaturas de tudo o que existia sobre a Terra, um trabalho de Noé por meio do qual procurava preservar alguns exemplares daquilo que conhecemos da destruição divina. Sua “arca” foi a cela-

⁹⁵ Este é o título do item I do capítulo supra citado. (MELENDI, *A Imagem Cega - Arte, texto e política na América Latina* 1998, 307)

⁹⁶ “Na instituição em que permaneceu por quase meio século, o personagem [Bispo] passou a ocupar o Pavilhão 11 do Núcleo Ulisses Viana. Nos anos 60, esse espaço foi reformado e tornou-se abrigo para presidiários acusados de insanidade. Em consequência, os antigos moradores tiveram que se mudar para o Pavilhão 10. Foi durante esta transferência que Bispo garantiu para si as celas-fortes onde passou a criar suas peças, uma área de 107m2 somando o salão e as 10 celas desativadas. Um privilégio diante de uma instituição superlotada.” (BORGES 2010, 83) Para maior aprofundamento sobre as razões do prestígio de que Bispo gozava na instituição na qual era interno e que redundaram em maior espaço para que ele pudesse trabalhar, consultar a tese citada (BORGES 2010, 83-89).

forte que habitou na Juliano Moreira, compondo o que hoje é considerado obra de arte, e, mais do que isso, como foi dito, patrimônio cultural.



Figura 27 Montagem com imagens capturadas do vídeo *Bispo* da *Série Vídeo-Cartas* produzidas por Fernando Gabeira na década de 80, onde podemos ver o quarto e o local de trabalho de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, RJ, além da figura do artista.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw&index=7&list=PL4981E678B80226E5

Tudo que era produzido era guardado, daí que podemos afirmar que Bispo tenha se tornado seu maior “coleccionador”, e a partir da repercussão que ele e sua obra tiveram com a exposição da qual participou em 1982, ele passou a receber visitas de críticos, artistas e especialistas. Logo após sua morte cerca de 500 obras começaram a circular nas exposições curadas por Frederico de Moraes, a partir do final de 1989. Com a enorme repercussão de seu trabalho, logo em 1992 foi pedido seu tombamento finalmente efetivado em 1994.

Outro acervo que é praticamente inédito⁹⁷ e que está atualmente servindo de suporte a uma pesquisa sobre maneiras adequadas para sua conservação e acondicionamento é o do jovem artista Pedro Moraleida que morreu de maneira trágica aos 22 anos em 1999. Tatiana Duarte Penna⁹⁸, mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG é quem conduz a pesquisa sob orientação da doutora Yacy-Ara Froner, professora com título de Especialista em Arte e Cultura Barroca pela UFOP e Conservação no CECOR-EBA-UFMG. Em trabalho apresentado no Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades de 2012, Penna (FRONER e PENNA 2012) relata que, do acervo “composto de cerca de 2200 (duas mil e duzentas) pinturas e desenhos,” ela resolveu fazer “um recorte no acervo e opt[ou] por trabalhar com as pinturas e [os] desenhos que fizeram parte da exposição realizada em 2002 , após sua morte.”

Em um dado momento do trabalho apresentado no congresso, as autoras se perguntam:

Por que contemplar esse acervo? O acervo de Pedro tem a característica de possuir suportes diferenciados, muitos deles bastante frágeis e sem a intenção de serem permanentes. Além disso, a diversidade de materiais empregados nos faz pensar qual seria a melhor maneira de tratar um acervo tal como esse, carregado de significados e materialmente frágil. (FRONER e PENNA 2012)

⁹⁷ A quase totalidade das obras produzidas por Pedro Moraleida, permaneceu, após sua morte, na posse de seus pais, Luiz Bernardes e Nilcéa Moraleida. Elas foram exibidas em uma grande mostra intitulada *Coisas para fazer hoje* realizada no ano de 2002 em Belo Horizonte, em uma de menor escala no Mezanino do Museu de Arte da Pampulha intitulada *Conjunção de Fatores* em 2005, e em duas outras igualmente menores em Juiz de Fora e na cidade do Rio de Janeiro. Não há sequer uma obra do artista à mostra em nenhum museu ou instituição no Brasil ou Exterior.

⁹⁸ A dissertação de mestrado *Protocolos para a Conservação do Acervo Pedro Moraleida – Critérios para uma Arte Nova de sua autoria* foi defendida e aprovada no dia 26 de agosto de 2013.

O reconhecimento do valor artístico da obra de Pedro Moraleida tem passado por várias etapas. Em vida, o ainda estudante de Belas Artes da UFMG, em Belo Horizonte, promoveu, juntamente com Frederico Ernesto a exposição *Condoam-se F.D.P*⁹⁹. Logo nessa que foi uma das primeiras apresentações públicas de seu trabalho, Moraleida já tem seu trabalho examinado pelo jornalista e crítico de arte Walter Sebastião que nos fala assim da mostra:

A exposição de Pedro Moraleida e Frederico Ernesto promove o que pode ser considerado um arrastão pictórico. Eles não só usam e abusam de tudo que vem marcando a outra pintura, surgida a partir dos anos 80 (aquela mistura de informação erudita e cultura pop, sinalizando inclusive as ambiguidades entre vanguardas e neo-vanguardas), como trituram, implacavelmente, estas referências com uma agressividade, sarcasmo e deboche dignos de nota. (SEBASTIÃO, Brisa renovadora 1998)

O autor termina esta parte do texto dedicada à exposição de maneira bem enfática: “É imperdível a mostra.” (SEBASTIÃO 1998) Ainda que mais à frente, no mesmo texto, o crítico tenha algumas reservas quanto à qualidade de algumas pinturas expostas, ele termina exortando os artistas a não perderem o vigor e, “mesmo, esta fome de pintura.” (SEBASTIÃO 1998) Poucos meses depois, em dezembro de 1998, Sebastião, na seção “O melhor do que foi visto” do seu artigo intitulado “O passado presente no futuro” – publicado no jornal *Estado de Minas* – classifica a exposição referida acima como uma das melhores daquele ano na capital (SEBASTIÃO 1998).

Após a morte trágica de Pedro Moraleida em 1999¹⁰⁰ o crítico continuou acompanhando e avaliando seus trabalhos em suas mostras póstumas. Em 2001, o jornal

⁹⁹ Exposição realizada nos meses de setembro e outubro de 1998 no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte.

¹⁰⁰ Pedro Moraleida cometeu suicídio na madrugada de 25 de agosto de 1999.

Estado de Minas dedica ao artista uma página inteira do caderno Cultura, assinada por Sebastião (Um Artista Especial 2001, 5), anunciando que a catalogação de todos os seus trabalhos, iniciada logo após a sua morte, havia terminado e que no ano seguinte seria realizada uma grande mostra em sua homenagem. Esta mostra chamou-se *Coisas Para Fazer Hoje*: e aconteceu num prédio público cedido pelo Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais – IPSEMG em Belo Horizonte durante o mês de abril de 2002.¹⁰¹ Durante a exposição, o jornal *Estado de Minas* novamente dedica outra página ao artista, igualmente assinada por Sebastião (Uma Visão Visceral da Vida 2002, 5). Tanto na página de 2001, quanto na de 2002, Sebastião abre espaço para declarações de artistas contemporâneos de Moraleida que participaram, tanto do projeto de catalogação, quanto da exposição. São eles: Cinthia Marcelle, Emílio Maciel, Pedro Bozzolla e Sara Ramo. Na década seguinte à exposição, Marcelle e Ramo se firmariam no cenário da arte contemporânea brasileira.

Para concluir, obras de Moraleida participarão a partir de outubro de 2013 da mostra *Imagine Brazil* no Astrup Fearnley Museet¹⁰² em Oslo, Noruega com curadoria de Gunnar Kvaran e Hans Ulrich Obrist, o que será mais uma grande oportunidade para o reconhecimento do grande valor artístico de sua obra.

¹⁰¹ Depois da mostra, o sobrado situado na rua Gonçalves Dias, 1608 em Belo Horizonte, voltou a um estado de abandono que durou até o final da década quando foi decidido pelo Governo do Estado de Minas Gerais que ali seria implantado o Centro de Arte Popular CEMIG, cuja inauguração se deu em 19 de março de 2012. Coincidência ou não, a exposição de Pedro Moraleida em 2002 acabou revelando o potencial que havia ali para um empreendimento ligado às artes e à cultura.

¹⁰² O Museu Astrup Fearnley é uma galeria de arte contemporânea de propriedade privada, em Oslo, na Noruega. Teve o ano de 1993 como data de sua fundação e abertura. Em 2012 o museu reabriu em sua nova sede projetada pelo arquiteto Renzo Piano. <http://afmuseet.no/en/hjem> 30/09/2013 16:38

As etapas do reconhecimento do trabalho de Pedro Moraleida encaixam-se perfeitamente no esquema proposto por Alan Bowness em seu livro *The Conditions of Success – How The Modernist Artist Rises to Fame*. Segundo o autor, em esquema proposto em uma *lecture* proferida em 1989 na Universidade de Londres, no Birkbeck College, os primeiros a reconhecerem os artistas excepcionais são seus pares: outros artistas. Estes foram os que participaram dos levantamentos de sua obra até 2002. Depois do reconhecimento inicial, veio o reconhecimento da crítica em escala local. Agora, com a exposição curada por Hans Ulrich Obrist¹⁰³, um dos curadores mais respeitados internacionalmente na atualidade, esse reconhecimento da crítica pode atingir uma escala global. As demais etapas seriam os colecionadores e o público¹⁰⁴. A posse das obras de Moraleida ainda está concentrada nas mãos de seus pais, seus herdeiros naturais, que têm se mostrado abertos a que algumas delas sejam vendidas a colecionadores e museus com vistas a que se possa aumentar sua visibilidade e as chances tanto de maior reconhecimento, quanto de preservação, e ainda que elas possam finalmente atingir um público maior através de exposições. O certo é que todos esses movimentos em torno da obra de Pedro Moraleida só foram e estão sendo possíveis por que toda sua produção foi preservada após sua morte passando a fazer parte do acervo de sua família.

¹⁰³ A revista *ArtReview* baseada em Londres publica desde 2002 uma lista intitulada *The Power 100* que “é uma lista detalhada das figuras mais poderosas do mundo da arte. Os participantes são classificados de acordo com uma combinação de influência sobre a produção de arte internacional, influência financeira pura (embora nestes tempos [o] que já não é um fator tão [importante]) e atividade nos últimos 12 meses - critérios que englobam artistas, é claro, bem como colecionadores, galeristas e curadores.” <http://www.artreview100.com/> 02/10/2013 10:26. Na primeira edição da lista Obrist apareceu no número 75; em 2009 ele chegou ao topo sendo considerada a pessoa mais influente no sistema da arte internacional. Em 2012, em conjunto com a diretora da *Serpentine Gallery* de Londres onde ele era co-diretor de exposições e programas e diretor de projetos internacionais, foi classificado em 10º lugar. <http://www.artreview100.com/2012-power-100/> 02/10/2013 10:36

¹⁰⁴ O esquema proposto por Bowness (1989) será tratado com mais profundidade mais adiante ao examinarmos o papel dos colecionadores neste esquema.

Trabalhando no mesmo sentido de assumir um compromisso com a preservação de obras de artistas já desaparecidos, como fizeram os pais de Pedro Moraleida e seus amigos, está o colecionador Delcir da Costa e sua relação com as obras da artista Arlinda Corrêa¹⁰⁵ que ele tem em sua coleção. Mesmo sem ter certeza de sua importância – segundo sua escala de valores – Costa, em um monólogo interior apresentado em livro, nos diz:

Você pode falar assim: “é uma grande artista?” Eu respondo: “não sei, mas trabalhou, foi importante na sua época, formou muita gente. Foram alunos dela a Cláudia Renault, O Fernando Pacheco, o Paulo Laender, o Fernando Veloso, entre(sic) outros. Eu não vou deixa-la morrer! Eu sou o guardião da obra dela!

Um pouco mais à frente ele conclui:

Não me interessa se vale dinheiro ou não. Valor e preço são coisas diferentes. O valor é cultural, e o preço é uma questão puramente mercadológica (D. d. COSTA 2009, 32).

As obras da artista são mantidas em sua coleção. O colecionador espera que o tempo, novas pesquisas e revisões históricas possam dizer se elas têm ou não valor artístico relevante, estabelecendo sua hierarquia na história da arte brasileira com seu maior ou menor alcance.

Delcir da Costa já pode nos dizer da experiência de ter em sua coleção obras de um artista em sua coleção cujo status as revisões históricas têm se encarregado de

¹⁰⁵ Arlinda Corrêa Lima, nasceu na cidade de Vespasiano, MG, em 1927 e faleceu em Belo Horizonte em 1980. Pintora, ceramista, professora e psicopedagoga. Estudou pintura com Guignard em Belo Horizonte, de 1944 a 1951, e fez curso de especialização em ensino de desenho na ENBA, RJ (1953-55). Foi presidente do DA da Escola Guignard, secretária de arte da UEE de Minas Gerais, presidente da Organização Nacional dos Estudantes de Arte e organizadora do 1º Festival Universitário de Arte de Minas Gerais, BH, em 1953... Foi uma das maiores incentivadoras da educação artística para crianças em Minas Gerais. (RIBEIRO e SILVA 1997, 443) A artista dá nome a uma das galerias do complexo cultural estatal denominado Palácio das Artes, em Belo Horizonte. <http://fcs.mg.gov.br/espacos-culturais/palacio-das-artes/> 15/06/2013 13:02

elevant. O artista em questão é Artur Barrio que participou da manifestação *Do Corpo à Terra*, realizada em 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte, organizada pelo crítico Frederico de Moraes.

O crítico de arte Roberto Pontual, no texto do livro sobre a Coleção Gilberto Chateaubriand de 1976, distante, portanto, somente 6 anos daquela manifestação, refere-se a Frederico de Moraes

[...] como um dos poucos teóricos dispostos a compreender e a ativar a vanguarda, assumindo-a sob a forma de “atualização permanente de conceitos, arte como ação e engajamento. O artista de vanguarda não se limita a produzir obras, mas luta por impor suas ideias, que não se esgotam no campo plástico”. (PONTUAL 1976, 54)

Mais à frente continua:

Sob a orientação e militância de Frederico de Moraes, que até 1973 se manteve à frente dos cursos e atividades paralelas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a ideia de contra-arte (sic), da arte na rua – mais celebrações do que obras – atingiu o ponto nuclear e culminante entre nós.” (PONTUAL 1976, 54)

Moraes havia propiciado o contexto para que trabalhos de “contra arte” e/ou “ação” fossem exibidos ou até mesmo criados. Trabalhos como o de Barrio trazia a novidade de uma arte que não pressupunha a existência ou produção de objetos segundo os modos tradicionais da arte, tais como a pintura ou a escultura.

O que se produzia não eram objetos, mas antes, a sua negação¹⁰⁶ – no caso da “contra arte” –, ou registros em fotografias, filmes ou vídeos – no caso das “ações.”

¹⁰⁶ Nestes casos não significa que não havia materiais ou objetos envolvidos na produção da arte. O que diferia era sua natureza ou destinação: ou eles eram consumidos no processo, ou eram desprezados ou descartados no final, como as *T.E.* (Touzas Ensanguentadas – 1970) de Artur Barrio usadas no trabalho *SITUAÇÃO T/T, I.....1970* (1970), cujo abandono dos objetos era parte integrante do próprio trabalho. .

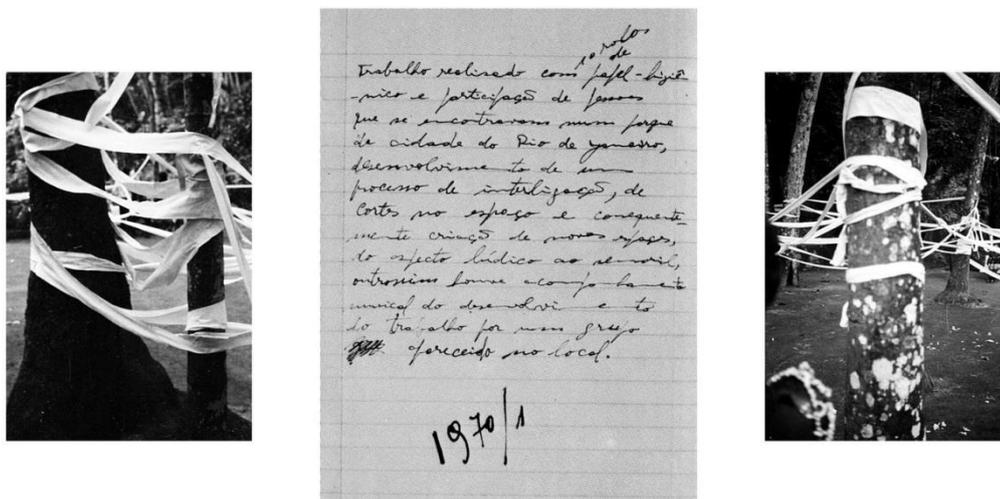


Figura 28 Artur Barrio. *P...H..1* (1970) Trabalho realizado no Parque laje/RJ/1970-71. Foto: Cesar Carneiro.

Fonte: arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2009/01/trabalho-realizado-com-10-rolos-de.html

Com esses novos trabalhos surgia, igualmente, a necessidade de novos colecionadores dispostos a repensar os paradigmas de coleções tradicionais de arte. Delcir possui em sua coleção a “obra”¹⁰⁷ *Situação T/T1* de Artur Barrio. Nos créditos da fotografia da “obra” que aparece no livro sobre a coleção de Delcir, lemos o seguinte: “registro de intervenção realizada pelo artista em Belo Horizonte, 1970.” (D. d. COSTA 2009, 30-31) Ainda sobre Barrio, é curioso notar que Pontual (1976, 317), o apresenta, e a suas obras que pertencem à coleção de Gilberto Chateaubriand, traçando uma breve trajetória do artista onde faz questão de ressaltar que ele começa pela “prática [...] do desenho.” Em seguida o artista é exaltado pela sua atuação radical de 1969 a 1971 com

¹⁰⁷ O termo OBRA, quando quer designar uma obra de arte específica, até bem pouco tempo atrás referia-se ao objeto produzido pelo artista, fosse ele um desenho, uma pintura, etc. Após os anos 60 período em que a produção de arte desmaterializada – termo que tomo emprestado do livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*:... editado e anotado por Lucy R. Lippard (1973/1997) – atingiu o fluxo principal do sistema internacional da arte, várias fronteiras estéticas tiveram de ser reavaliadas. Desde essa época, a obra e seu registro, passaram a ter pesos equivalentes em determinadas situações. Os registros de *happenings*, inicialmente, e de *performances*, posteriormente, são algumas dessas situações.

uma “violentação (sic) vertical do conceito estratificado de *beleza*, na busca e dignificação de seu exato oposto[,]”¹⁰⁸ para, no final, quase exortar seu retorno ao desenho após 1971 em decorrência de mudanças “[n]os tempos” que o autor não especifica quais são. Pontual ressalta ainda que esses desenhos, classificados como produzidos em técnica mista, significam, no conjunto da obra do artista, o “reingresso do suporte plano da arte.” Ainda sobre os desenhos, Pontual acrescenta que ao reassumí-los, o artista “[...] manteve a garra crítica de sempre.” Entre os dois livros, um sobre a coleção de Gilberto Chateaubriand publicado em 1976, e o outro sobre a coleção de Regina e Delcir da Costa, publicado em 2009, passaram-se 32 anos, tempo mais do que suficiente para que as obras mais radicais de Barrio, através de seus registros, pudessem ser incorporadas a coleções de arte¹⁰⁹.

Ainda sobre essa elevação do status de Barrio na história da arte contemporânea, ela tem como um dos seus indícios o fato de que ele mantém seu status de “artista contemporâneo” ainda hoje, um artista que opera no campo das trocas e negociações simbólicas no tempo presente participando ativamente com contribuições consideradas relevantes pelos seus pares. Outros indícios visíveis dessa participação estão na presença em mostras já consagradas pelo *art milieu* como espaços que exibem o que há de vanguarda na arte, moldando no presente, o que se pensa que será o futuro da arte. Dentre estas mostras estão a Documenta, em Kassel, Alemanha; a Bienal de Veneza,

¹⁰⁸ O autor refere-se a seus trabalhos com lixo e materiais orgânicos, feito ossos e sangue, que se desmancham ou apodrecem. .

¹⁰⁹ Na entrevista que Delcir da Costa (Entrevista 2013) nos concedeu ele nos contou detalhes de como começou a colecionar as obras de Artur Barrio. .

Itália; a Bienal de São Paulo, Brasil. Como último indício citaria a presença de suas obras em museus autodenominados “de arte contemporânea.”¹¹⁰

Retomando nosso argumento das coleções como ferramentas de pesquisa recorreremos ao crítico e curador Paulo Herkenhoff. No texto que escreveu para o livro *Os Museus Castro Maya* (HERKENHOFF e GODOY 1996), referindo-se à coleção pertencente àqueles museus, o autor insere um subtítulo “Pesquisa” onde ele nos diz que

Na área da pesquisa a coleção gera enorme campo de possibilidades sempre amparada por vasta documentação ligada ao processo de aquisição. Castro Maya sabia da importância do histórico das peças, sua procedência e época de aquisição e, assim, resguardou ao máximo a documentação.

Mais à frente, Herkenhoff termina:

A pesquisa, compreendida como produção de conhecimento pôde(sic), a partir do acervo dos Museus Castro Maya e da farta documentação sobre ele existente, criar uma visão crítica renovada. Desde o momento inicial de criação da Fundação foram produzidos catálogos, livros e outras publicações. (HERKENHOFF e GODOY 1996, 9)

Concluindo o argumento em favor das coleções como ferramentas de pesquisa, no mês de maio de 2000, durante estágio que fiz junto ao Serviço Cultural do Museu do Louvre, dirigido à época por *Monsieur* Jean Galard¹¹¹, tive a oportunidade de ter acesso

¹¹⁰ Artur Barrio participou da Documenta11, Kassel, 2002 (<http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html> 15/06/2013 15:25), tem obras em Inhotim – Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico (<http://www.inhotim.org.br/index.php/arte/artista/view/98> 15/06/2013 15:27) e em 2011 foi agraciado com o Prêmio Velázquez. “Con este premio se otorga el reconocimiento institucional a un creador cuya obra sobresale con especial significación en el ámbito de las artes plásticas. Se recompensa así la meritoria labor del galardonado a través de la concesión de un premio dirigido a destacar su aportación sobresaliente a la cultura española e iberoamericana por la totalidad de su obra.” <http://www.mcu.es/premios/VelazquezPresentacion.html> 15/06/2013 15:35, só para citar alguns.

¹¹¹ Jean Galard é um dos mais respeitados intelectuais franceses. Foi o criador do departamento cultural do Museu do Louvre, em 1987, onde atuou como diretor até 2002. No Brasil publicou “A Beleza do Gesto” (Edusp, 1997) e, na França, “La Beauté à Outrance” (Actes Sud, 2004).

privilegiado à exposição *Rembrandt: gravures et dessins de la Collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des Dessins*¹¹², organizada pelo Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre com curadoria de Jean-Richard Pierrette. Em uma das palestras o curador nos falou sobre a coleção e como ela, desde sua formação, foi depositada no museu mediante empréstimo de longa duração. Devido a esse fato a conservação das gravuras e dos desenhos é excepcional. E finalmente ele nos contou como uma das gravuras pertencentes à coleção foi usada para se autenticar uma outra gravura inicialmente atribuída a Rembrandt. As duas gravuras, a da coleção e a outra sobre a qual pairavam dúvidas a respeito de sua real autoria, após metucioso exame em que foram usados especiais equipamentos óticos e de iluminação, chegou-se à conclusão que elas foram impressas em pedaços de papel que vieram de uma mesma folha e que foram separadas mediante um corte. Como chegou-se à conclusão: o corte foi feito no meio de uma marca d'água. Ao colocarem as duas partes do papel juntas novamente verificou-se o encaixe perfeito das duas metades da marca d'água. Esta foi a evidência física de que as duas gravuras foram impressas na mesma época e sob supervisão de Rembrandt.

As coleções, estejam elas em mãos de particulares ou de instituições, acabam constituindo esta espécie de acervo que pode ser consultado por interessados – sejam eles historiadores, conservadores, especialistas, outros artistas ou até mesmo o público em geral – em conhecer mais profundamente a obra de um artista.

<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/jean-galard-filosofo-e-ensaista-frances.jhtm>
02/10/2013 19:55

¹¹² "La XIXe exposition de la collection Edmond de Rothschild est présentée au Musée du Louvre, salle de la Chapelle, aile Sully, du 16 mars au 19 juin 2000 ... organisée par le Département des arts graphiques du Musée du Louvre." <http://catalog.hathitrust.org/Record/004134086> 02/10/2013 20:08

Quando a ferramenta falha

O argumento em favor de se encarar as coleções como fontes de pesquisa tem um contraponto definitivo quando as coleções ou acervos deixam de existir.

Em 17 de outubro de 2009, o Centro Acadêmico do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro em seu Blog do CAIA noticia que “Morre Hélio Oiticica incendiado.”¹¹³ No dia anterior, grande parte do acervo do artista havia sido destruída em um incêndio¹¹⁴, que bem que poderia mesmo significar uma segunda morte para o artista falecido em 1980. A foto a seguir – tirada no local logo após a saída dos bombeiros – foi escolhida porque mostra uma gaveta aberta de um arquivo de aço todo coberto de fuligem. À sua esquerda, restos de estantes, igualmente de aço, totalmente retorcidos e queimados. No chão, restos de cinzas e materiais queimados. Dentro da gaveta de aço podem-se ver folhas brancas de arquivo de *slides*. A destruição é evidente, ainda que os parentes e detentores da posse desse acervo tenham assegurado que conseguirão recuperar 70% do acervo.

¹¹³ <https://blogdoacaia.wordpress.com/2009/10/17/acervo-do-helio-oiticica-incendiado/> 17/06/2013 17:48

¹¹⁴ Algumas manchetes na imprensa dão conta do tamanho da destruição: “Incêndio destrói acervo do artista plástico Hélio Oiticica – Segundo irmão do artista, prejuízo pode chegar a US\$ 200 milhões. Fogo atingiu residência da família na Zona Sul do Rio.” <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICICA.html> 17/06/2013 17:55; “Fogo destrói boa parte das obras de Hélio Oiticica no Rio – Família do pintor, falecido em 1980, estima prejuízos de cerca de US\$ 200 milhões com as obras destruídas.” <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,fogo-destroi-boa-parte-das-obras-de-helio-oiticica-no-rio,452060,0.htm> 17/06/2013 18:05; “Acabou em cinzas – O incêndio do acervo de Hélio Oiticica é o retrato da relação equivocada que se criou entre herdeiros e o legado de alguns dos mais importantes artistas brasileiros.” <http://veja.abril.com.br/281009/acabou-cinzas-p-146.shtml> 17/06/2013 18:29



Figura 29 Destroços do incêndio na residência do arquiteto César Oiticica onde estava guardado grande parte do acervo do artista Hélio Oiticica. Gustavo Stephan/Agência O Globo. Fonte: Veja.com 28/10/2009

Com essa frase, a artista Gabriela Ribeiro manifesta sua indignação em um blog que mantém na internet:

Hélio Oiticica não apenas produzia, mas sempre realizava anotações referentes as[*sic*] ideias do que queria realizar, suas anotações eram tantas, que muitas também são de obras que nem chegaram a ser realizadas. No Programa Hélio Oiticica, é possível encontrar muitos destes documentos, que felizmente não chegaram a queimar, por estarem armazenados em armários específicos que resistiram [a]o incêndio.¹¹⁵

Infelizmente o que se perdeu para o fogo não tem como ser recuperado, mas fica a constatação de que coleções (ou acervos) são importantes ferramentas de pesquisa para se conhecerem obras de artistas ou movimentos inteiros de arte.

¹¹⁵ <http://percebibilidades.blogspot.com.br/2011/08/o-materialismo-percivel-sobre-as-obras.html>
17/06/2013 19:08

O COLECIONADOR

Eu sei que o tempo está a esgotar-se para o tipo que eu estou discutindo aqui e que tenho representado um pouco, perante vós, *ex officio*. Mas, como afirmou Hegel, só quando está escuro é que a coruja de Minerva começa seu vôo. Só na sua extinção o colecionador é compreendido.
Walter Benjamin¹¹⁶

Não, o tempo não estava acabando para o tipo que Walter Benjamin discutia em seu texto. Não é possível saber ao certo de qual extinção o autor nos falava: se da extinção da categoria de colecionadores ou de indivíduos propriamente ditos. Mas o fato é que o tempo provou que a categoria “coleccionador” não desapareceu e como veremos mais adiante, acabou prosperando¹¹⁷. Podemos pensar então no desaparecimento de pessoas, de colecionadores individuais, pois o fenômeno do colecionismo perde seu sentido assim que se perde a pessoa proprietária da coleção, *i.e.* o colecionador. Mas porque ele só seria compreendido quando de seu desaparecimento? Mas quem seria esta figura, muitas vezes adorada, muitas vezes execrada, mas certamente desconhecida do grande público? E ainda mais, pouco estudada na academia brasileira¹¹⁸?

E é justamente a este esforço de compreensão que nos dedicaremos a partir de agora.

¹¹⁶ (BENJAMIN 1931/1968, P.67)

¹¹⁷ No final de seu livro *Collecting Contemporary Art*, Adam Lindemann, ele mesmo um colecionador, entrevistou Samuel Keller, ex-diretor das feiras Art Basel e Art Basel Miami Beach e, à época, presidente da Fundação Beyeler, Riehen/Basel, Suíça. Keller nos traz alguns números sobre as feiras e seu público: segundo ele, em Basel, são selecionadas 270 galerias a partir de 900 inscrições e com público de 55000 pessoas, sendo boa parte dele de colecionadores. (LINDEMANN 2006)p.274. A afirmação acerca do crescimento do número de colecionadores é indireta e decorre do aumento do número de feiras cuja principal atividade é a venda de obras de arte justamente para colecionadores.

¹¹⁸ Há alguns estudos sobre a relação de colecionadores com instituições e de coleções (nem sempre de artes plásticas) e instituições, mas raros estudos sobre colecionadores e colecionismo de artes plásticas *per se*.

Walter Benjamin e a psique do colecionador

Walter Benjamin publicou em 1931 o ensaio “Desempacotando Minha Biblioteca – Um Discurso Sobre o Colecionismo de Livros”¹¹⁹ que, apesar de tratar, como o próprio subtítulo nos diz, de colecionismo de livros¹²⁰, nos dá uma importante visão sobre o colecionismo em si e também sobre a psique do colecionador, o que estenderemos em parte para o colecionismo de arte moderna e contemporânea.

O autor nos dá uma ideia da relação do colecionador com os objetos de sua coleção a partir da observação das várias maneiras de se adquirirem livros, o que é, segundo ele, um modo de aproximação completamente arbitrário, mas apropriado para lidar com a avalanche de memórias que atinge todo colecionador ocupado em lidar com seus objetos.

Os colecionadores têm uma relação muito particular e misteriosa com a propriedade, cujo destaque não é seu valor funcional ou mesmo seu valor financeiro. Passada a excitação da compra, o que resta são as memórias que cada objeto traz, tais como a primeira vez que os olhos pousaram sobre o livro (ou obra, em nosso caso), a circunstância da aquisição, com sua facilidade ou dificuldade, as informações da

¹¹⁹ Ao invés de utilizar a versão em português intitulada “Desempacotando Minha Biblioteca – Um discurso sobre o colecionador”, traduzida por José Carlos Martins Barbosa, com assistência de Pierre Paul Michel Ardengo (Brasiliense – 1994) optei pela utilização da versão em inglês publicada em 1968 “Unpacking My Library - A Talk About Book Collecting” traduzido por Harry Zohn que está na coletânea *Illuminations* editada por Hannah Arendt que escreveu uma introdução para o livro (Schocken Books, New York – 1968/2007).

¹²⁰ Sobre colecionismo de livros propriamente dito, sempre nos vem à mente a Biblioteca de Guita e José Mindlin que finalmente, após muitas idas e vindas, está na Universidade de São Paulo. Um artigo publicado no jornal Estadão (<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-exemplo-de-jose-mindlin-,997918,0.htm> 30/07/2013 15:31) fala da biblioteca e das dificuldades interpostas à sua doação para a USP.

procedência, ou ainda as histórias contadas pelo vendedor. Tudo isto comporia, nas palavras de Benjamin (1931/1968, p.60), o “círculo mágico” que envolveria cada objeto.

Para o colecionador cada objeto, seja ele livro, obra de arte ou até mesmo um selo de um país distante nunca antes visitado, é colocado em um “círculo mágico” onde entra não somente o objeto e suas informações, mas também todas as lembranças e experiências que o envolvem.

O colecionador Gilberto Chateaubriand sempre nos fala de um quadro que o pintor José Pancetti lhe deu para em 1953, e que considera como o início de sua vasta coleção de arte moderna e contemporânea brasileira. Esta referência está na introdução do 1º livro – *Arte Brasileira Contemporânea* – escrito por Roberto Pontual sobre a coleção, em 1976,¹²¹ e reaparece na voz do próprio colecionador na apresentação que escreve no livro referente a uma mostra de parte de sua coleção no MASP – Museu de Arte de São Paulo – em 1998.

As informações “frias”¹²² sobre a obra seriam: um óleo sobre tela do pintor José Pancetti, datado de 1953, medindo 38 x 53 centímetros, localizado em Salvador, Bahia, intitulado *Paisagem de Itapuã*, (Figura 30) adquirida diretamente do artista – na verdade foi um presente deste para o colecionador – e pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand.

¹²¹ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)p.7. Curioso notar que na introdução Pontual refere-se à pintura de Pancetti como “Marinha de Itapoã”, mas na página 117 do mesmo livro onde estão reproduzidas em cores as obras do artista, os créditos fazem referência à “Paisagem de Itapoã”, termo que o próprio Chateaubriand usa na apresentação que escreve para o livro sobre a exposição “O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira/Coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte do Rio de Janeiro” realizada em 1998 no MASP – Museu de Arte de São Paulo.

¹²² O que chamamos de “informações frias” são as informações factuais e mínimas sobre a obra, a saber: autor, título, data, medidas e localização. .

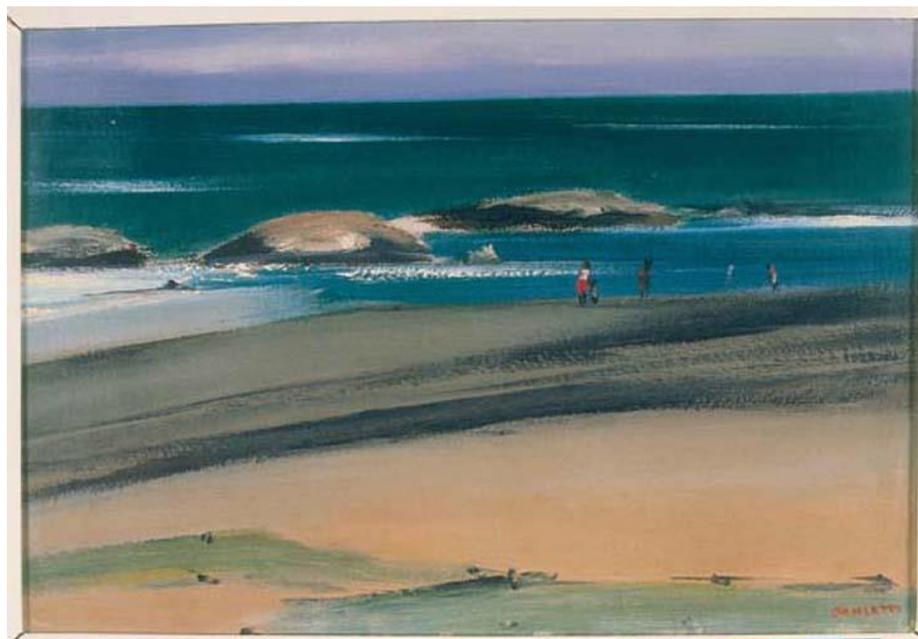


Figura 30 *Paisagem de Itapuã* de José Pancetti (1953)
 Fonte: Imagem escaneada do livro Gilberto Chateaubriand no MASP p.73

A obra em si, com o tempo, teve seu valor artístico estabelecido, posto que Pancetti ao longo dos anos foi reconhecido, dentre outros, pelo crítico Mário Pedrosa como

o maior marinhista que o Brasil já teve e o paisagista interiorizado dos esfumatos, dos cinzas tonalizados mais belos que conhecemos de Campos do Jordão, e rival dos grandes como Segall, Volpi e Guignard.¹²³

Seu valor para o mercado de arte também está bem estabelecido – uma *Marinha*, pintada pelo artista em 1956 foi oferecida em leilão em maio de 2011 pelo preço inicial de R\$250.000,00¹²⁴.

¹²³ PEDROSA, Mário. Pancetti e o seu diário. In: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (Org.). Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 165-166. (Debates, 170).
 Apud
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=899&cd_item=15&cd_idioma=28555 03/07/2013 21:55

Já quanto ao valor e importância que este pequeno quadro tem para o colecionador, nós só podemos conjecturar. Podemos ainda nos perguntar e ficar imaginando todas as reminiscências trazidas à mente do colecionador pela pintura, o “círculo mágico” no qual esta obra está inserida – a chegada a Salvador, na Bahia; a visita ao artista no quarto de hotel onde ele morava; sobre o que conversaram; se tomaram um café; a duração da visita. Enfim, para o colecionador, uma miríade de sensações ligadas indelevelmente àquele objeto. Esse seria seu *Rosebud*¹²⁵, aquele objeto mítico que deixou marcas indeléveis em sua memória.

O colecionador Oswaldo Corrêa da Costa (2013), ao narrar a experiência de como obteve sua primeira obra de arte – um *etching*, uma água-forte de Man Ray - chamou essa lembrança de “uma espécie de *Momento Madalena*”. Em resposta à pergunta sobre se a gravura ainda estava em sua coleção ele disse:

Eu ainda tenho essa gravura. É como se fosse a moedinha da sorte [do Tio Patinhas], a pedra filosofal, a pedra fundamental, tudo isso. A sensação que eu tive naquele momento é a sensação que nos 40 anos seguintes eu busquei reviver. A coleção está fazendo 40 anos este ano [em 2013].¹²⁶

Estas reminiscências ligadas aos objetos trazem um aspecto extremamente curioso do ato de colecionar que é a distinção entre a esfera privada e a esfera pública de cada obra. Ainda que as obras de arte se tornem muito conhecidas e valorizadas e que terminem em algum museu aberto ao público, o conjunto de sensações e experiências ligadas àquele objeto permanecerá sempre na esfera privada do

¹²⁴ (Leilão Maio de 2011) lote 136. O preço consta de lista em anexo.

¹²⁵ Referência ao escorregador de neve com o desenho de um botão de rosa e a inscrição *Rosebud* que aparece nas cenas finais do filme *Cidadão Kane* de Orson Welles (1941).

<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=27624> 15/05/2012 20:25

¹²⁶ Ver entrevista em anexo concedida a nós no dia 6 de março de 2013.

coleccionador. Nesse aspecto – o das experiências pessoais – quando uma obra é exposta ao público abre-se a possibilidade para que cada um de nós, possa construir sua própria experiência privada e pessoal com ela, aproximando-nos e muito do que antes era reservado somente aos colecionadores.

Outra distinção importante para Benjamin é a dos colecionadores verdadeiros¹²⁷. Os livros, – no nosso caso, as obras de arte, – podem ser adquiridos por uma quase infinidade de pessoas ou agentes, tais como colecionadores contumazes, colecionadores incidentais, comissões de aquisições de museus ou instituições, amigos, parentes, decoradores a pedido de seus clientes, etc. Destes o que nos interessa é o que ele chamou de colecionador de verdade que é aquele que tem uma relação diferenciada no consumo de bens materiais, um modo quase místico de se ligar ao mundo dos objetos, uma intimidade, como já nos referimos anteriormente.

Ao usar o termo “coleccionador verdadeiro” Benjamin (1931/1968, p.59) leva em conta a situação na qual cada aquisição de um livro antigo ou raro significaria tanto o renascimento do livro quanto o renascimento do próprio colecionador, a renovação de sua existência, tal qual as crianças se renovam ao se relacionarem com o mundo “adquirindo” novas coisas tocando-as e dando-lhe nomes. Nem só de obras antigas e raras vive uma coleção de arte, principalmente as coleções de arte contemporânea. Nesse caso os colecionadores, diante de um mundo totalmente inédito e desconhecido adquirem novas obras como uma criança referida por Benjamin conhece o mundo que a cerca.

¹²⁷ O tema dos colecionadores verdadeiros, bem como o dos modos de se adquirir obras de arte para coleções será retomado no capítulo sobre colecionismo, onde será tratado especificamente sob a ótica do colecionismo de arte. .

Leonel Kaz e Niggi Loddi (2008/2009, p.4) usam o termo “coleccionador de verdade (não um aventureiro)” para se referirem ao coleccionador João Leão Sattamini Neto, cuja coleção foi objeto da exposição ARTE E OUSADIA – O Brasil na Coleção Sattamini no Museu de Arte de São Paulo em 2007 e que deu origem ao livro homônimo. Os autores vão um pouco mais além ao afirmar que o coleccionador verdadeiro seria “capaz de se afastar do tempo e encarar uma pintura, por exemplo, com um olhar próprio, único, e retirar dela uma certeza: ‘essa obra de arte será importante daqui a alguns anos. Não para mim, mas para todos’.” (KAZ, et al. 2008/2009, p.4)

Esta frase retórica deve ser entendida como a constatação de que, ainda que o coleccionador possa ter essa intuição, ela frase traduz mais um desejo do que uma realidade. Mas o que se faz evidente é que quanto maior o número de “acertos¹²⁸” tem o coleccionador, maior prestígio terá sua coleção.

Para um coleccionador verdadeiro a obra de arte só está segura em alguma coleção. Fora dela estaria o limbo, a falta de contexto, a chance da obra se perder para sempre.

Em maio de 2013 foi a leilão, em Belo Horizonte, um exemplar do trabalho *Bicho Caranguejo* de Lygia Clark. Esse exemplar faz parte de uma edição especial (com 1000 exemplares) que a artista fez para a Bolsa de Valores do Rio de Janeiro. Tive a oportunidade de ir à exposição de apresentação das obras antes do leilão e pude ver bem de perto o “Bicho” e pude inclusive manipulá-lo.

¹²⁸ Por acerto aqui definiria como o reconhecimento do valor artístico da obra. Esse reconhecimento estaria exposto na fortuna crítica produzida sobre a obra (ou sobre o artista) destacando seu caráter inovador para a história da arte e posteriormente a influência que o artista e sua obra passam a exercer sobre as futuras gerações.



Figura 31 Múltiplo da escultura *Bicho-Caranguejo* de Lygia Clark. Detalhe da página 102
 Fonte: Imagem escaneada do *Catálogo do Grande Leilão Outono 2013 – Rugendas / Vitor Braga Escritório de Arte*. Belo Horizonte 2013

Uma coisa que me chamou a atenção foi o fato de que a peça estava toda riscada, com sinais de muito uso e desgaste – fiquei imaginando se quem foi presenteado com ela, ao chegar em casa, tê-la-ia dado para os filhos brincarem. Depois ela teria ficado esquecida até que as cotações daquele pequeno objeto – “fechado”, ele mede cerca 15 x 28 centímetros – começaram a superar a casa dos milhares de reais¹²⁹. Então o proprietário o resgatara do esquecimento e o oferecera em leilão. Provavelmente seu proprietário não era um colecionador!¹³⁰

¹²⁹ No leilão citado acima, o preço mínimo da peça era de R\$18.500,00. (Rugendas/Vitor Braga Escritório de Arte 2013, Lista de preços anexa)

¹³⁰ Apesar da nossa tentativa de saber quem era o proprietário da peça, o leiloeiro declinou de nos responder.

Algumas diferenças entre livros e obras de arte

Antes de prosseguir cabe uma distinção fundamental: colecionar livros não é o mesmo que colecionar obras de arte. O próprio Benjamin introduz a diferenciação entre “livros” e “cópias de livros” ao falar do destino que os livros têm. Para ele, o destino mais importante que uma cópia de um livro pode ter é seu encontro com um colecionador e sua própria coleção¹³¹. Uma cópia específica de um livro seria o equivalente a uma obra de arte “assinada” pelo artista ou com sua atribuição bem estabelecida. *Grosso modo*, nós podemos ter acesso ao “conteúdo” de um livro independentemente da forma pela qual acessamos o texto, que pode ser impressa, fotocopiada, transcrita à mão¹³², por meios eletrônicos (tais como os leitores eletrônicos de texto), etc. O próprio artigo de Walter Benjamin que estou utilizando veio de uma base eletrônica de dados – JSTOR¹³³ - que me disponibilizou uma cópia em PDF¹³⁴ do livro *Illuminations* de Benjamin, editado em 1968 por Hannah Arendt. Não precisei ler o manuscrito original, escrito em alemão, para poder ter acesso às ideias do autor sobre

¹³¹ (BENJAMIN 1931/1968)p.61

¹³² Em 1980 Umberto Eco publica *O Nome da Rosa*. Na abadia do início do século XIV, retratada no livro, no havia uma esplêndida Biblioteca que contava em seu primeiro andar com uma ampla sala onde os monges podiam trabalhar, o *scriptorium*, fazendo suas cópias à mão, anotações ou traduções. O personagem e narrador da história, Adso de Melk, assim descreve uma mesa de trabalho: “Cada mesa tinha o necessário para miniaturar e copiar: chifres de tinta, penas finas que alguns monges estavam afinando com uma faca afiada, pedra-pome para deixar liso o pergaminho, régua para traçar as linhas sobre as quais seria estendida a escritura.” (ECO 1980/1984)p.92-93

¹³³ “JSTOR é uma biblioteca digital de periódicos acadêmicos, livros e fontes primárias de pesquisa,” a que nós pesquisadores temos acesso através das instituições às quais estamos vinculados, no meu caso, à CAPES via UFMG. <http://www.jstor.org/> 02/07/2013 19:31

¹³⁴ PDF (Portable Document Format) é um formato de arquivo, desenvolvido pela Adobe Systems em 1993, para apresentar documentos de maneira independente do aplicativo, do hardware e do sistema operacional usados para criá-los. Um arquivo PDF pode descrever documentos que contenham texto, gráficos e imagens num formato independente de dispositivo e resolução. <https://www.adobe.com/br/> 02/07/2013 19:39

o tema proposto¹³⁵. Utilizei uma tradução em versão eletrônica. Já para os estudiosos do autor o acesso aos seus manuscritos poderia dar uma noção ampliada do processo de criação dos textos, do desenvolvimento das suas ideias, dos caminhos que ele percorreu, do que permaneceu na versão final, do que foi cortado e outros incontáveis aspectos que o contato com o manuscrito – este objeto específico e único - pode proporcionar.

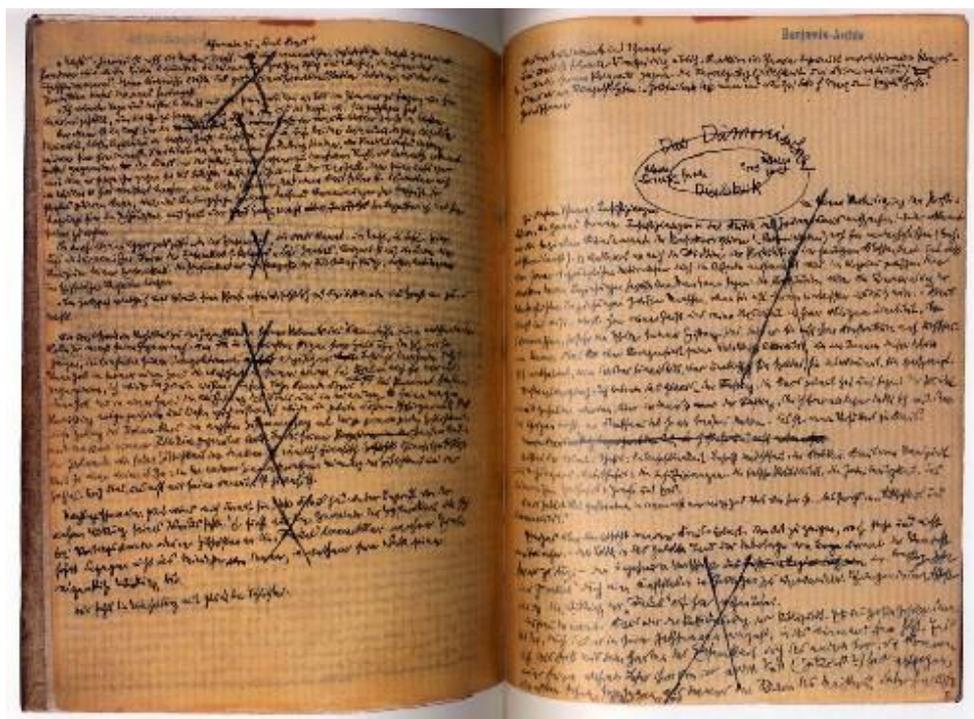


Figura 32 Manuscrito de Walter Benjamin.

Fonte: <http://pulse.rs/wp-content/uploads/2011/07/ManuscritosWBenjamin.jpg>

Colecionadores de livros podem ou não colecionar manuscritos, mas seu foco principal são mesmo os livros. Livros raros, primeiras edições, livros com encadernações feitas à mão, livros que pertenceram a pessoas notáveis, livros com *ex-libris* de bibliotecas anteriores, livros com ilustrações primorosas ou com capas

¹³⁵ Não problematizarei aqui a questão da tradução, assunto que o próprio Benjamin já tratou em texto/prefácio intitulado “A Tarefa do Tradutor” de 1923. Estou utilizando traduções em português e inglês.

finamente trabalhadas, livros com erros de impressão ou livros que pertenceram a autores de outros livros e uma infindável quantidade de categorias possíveis.

O colecionador de arte

O que motiva uma pessoa a comprar e comprar cada vez mais obras de arte até que sua casa não tenha mais nenhum espaço disponível para dispor sua coleção e ela começar a ter de empilhar suas aquisições, a ter de enviá-las para depósitos, trancá-las em cofres ou até mesmo, como fazem alguns colecionadores, construírem seus próprios museus para abrigá-las?

Antes de prosseguirmos com as respostas para estas perguntas, temos que fazer uma distinção: o colecionador de arte é eminentemente um colecionador de obras de arte que são únicas e cuja plena apreciação se dá somente em sua presença e em alguns casos somente com sua posse. Esta unicidade está sendo considerada por nós do ponto de vista do colecionador de arte e não à luz de teorias sobre os objetos artísticos, tais como as discutidas por Richard Wollheim (1980) em *Art and its Objects*¹³⁶. E desse ponto de vista, o objeto único tem precedência sobre os outros objetos mundanos. Para um colecionador seus objetos são especiais, escolhidos minuciosamente segundo sua visão de mundo e do que seria arte e do que ela representa. Ao colecionador são apresentados objetos e ele tomará a decisão segundo seus critérios subjetivos de avaliação, tanto de valor artístico quanto da expressão desse valor em moeda corrente, e se ele os adquirirá para incorporar à sua coleção.

¹³⁶ Richard Wolheim *Apud* (HUMBLE 1983)

Concessões parciais a essa unicidade¹³⁷ ocorrem no caso de obras de arte com tiragens, tais como gravuras, esculturas, fotografias, múltiplos, dentre outras, mas, ainda assim, as obras mais valorizadas pelo mercado de arte *i.e.* pelos colecionadores, e que se enquadram nessas categorias são as que possuem as tiragens menores.¹³⁸



Figura 33 Andreas Gursky *Rhein II* (1999). Fotografia. Impressão Cromogênica a cores montada sobre Plexiglas. Imagem: 185.4 x 363.5 cm. Imagem com montagem: 207 x 385.5 x 6.2 cm. Exemplar de nº 1 de uma edição de 6.

Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-ii-5496716-details.aspx>

No dia 8 de novembro de 2011, foi vendida em Nova Iorque pela casa de leilões Christie's uma cópia da fotografia intitulada *Rhein II* (1999) (Figura 33) de autoria de

¹³⁷ Em um pequeno artigo – *On the Uniqueness of Art* - P.N.Humble (1983) trata desse assunto e da evolução do pensamento de Richard Wollheim quando ele inicialmente trata da Arte Minimalista e o status de arte dos múltiplos.

¹³⁸ As artes com origem 100% digital apresentam uma complexidade ainda maior, pois em nenhum momento existe uma matriz ou suporte material único e original para a obra de arte. Um arquivo, por exemplo, de uma fotografia digital transferido de um meio de armazenamento *e.g.* um cartão de memória flash para outro cartão de memória produz cópias rigorosamente iguais. Isto não ocorria quando se usava negativos ou diapositivos, pois a cada cópia destes suportes da imagem havia perda de definição. O termo corrente que usávamos fotografia era “imagem de 2ª geração” para a 1ª cópia e assim sucessivamente.

Andreas Gursky por 4.338.500,00 dólares¹³⁹, preço recorde para uma fotografia até os dias de hoje¹⁴⁰. A concessão à unicidade estaria no fato de que a fotografia vendida é um exemplar de um múltiplo. A cópia leiloadada foi a de número um de uma edição de seis.

Quanto à plena apreciação da obra de arte ocorrer somente em sua presença, isto se dá pelo fato de que é somente nessa situação que podemos ir além da “imagem” que se pode produzir a partir de uma obra de arte¹⁴¹. Esta “imagem” poderia ser a reprodução fotográfica da obra que aparece em uma revista¹⁴², catálogo ou livro e que não dá conta de todos os seus aspectos, tais como os relevos (ou sua ausência) que a tinta aplicada a pincel deixa sobre a tela (no caso de uma pintura), cuja tradução em um termo poderia ser “a matéria pictórica”; o cheiro que inunda um local de exposição onde estão expostos trabalhos de Ernesto Neto, os quais utilizam especiarias, como canela ou açafraão-da-terra, em sua manufatura; a sensação de vertigem que temos ao caminhar em direção à pia inclinada que verte um líquido vermelho e que faz parte da instalação *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles; ou as sensações múltiplas que se podem ter

¹³⁹ <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-ii-5496716-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5496716&sid=85a022dc-c5ec-436b-9d1a-e13ae8c24ff3#features-audio> 15/07/2013 17:38

¹⁴⁰ 15/07/2013 17:37

¹⁴¹ O *marchand de tableaux* René Gimpel, ao relatar seu encontro com Henry Ford, segundo ele um dos grandes capitães da indústria, “(...)disse nessa [naquela] noite que ele prefere uma fotografia de uma quadro ao [próprio] quadro”. Ford preferia comprar para sua própria orquestra os instrumentos antigos mais raros e também organizava um museu de artes e ofícios. O encontro entre eles se deu no dia 28 de maio de 1925 e foi relatado em um de seus cadernos de anotações. (GIMPEL 1963, 292-293)

¹⁴² Alexandre Melo, referindo-se à arte contemporânea, resume bem o papel que revistas têm: “A utilidade das revistas não reside na impossível substituição da visão das obras, mas na recolha, organização e apresentação de informações actualizadas. É uma função de informação, sinalização e orientação no sentido mais pragmático destas expressões. A consulta regular de revistas especializadas constitui uma preparação para a entrada no mundo da arte contemporânea ou um acompanhamento e um comentário permanente para quem percorre os seus caminhos. As revistas permitem saber aproximadamente quais são os nomes, temas, lugares e questões com maior visibilidade e circulação num determinado momento, quem está a fazer o quê e onde o está a mostrar; em suma, onde poderemos encontrar isto ou aquilo. Para este efeito, a área de publicidade das revistas é quase tão importante como a área editorial.” (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

na presença de um trabalho de Felix Gonzalez-Torres, trabalho que tem a peculiaridade única de poder ser tocado, tais como balas empilhadas no canto de um museu que podem ser retiradas e comidas (o que fiz em uma visita ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1997).



Figura 34 Felix Gonzalez-Torres *Untitled*" (*USA Today*) (1990) Museum of Modern Art, New York Foto: Axel Schneider (2011)

Fonte: http://www.nh24.de/images/stories/2011/Birgit/Januar/Untitled_USA_Today_1990_.jpg

Retornando às formas mais tradicionais de arte, como a pintura, como já referido anteriormente na apresentação, a colecionadora Dominique de Menil “apropriava-se” da pequena pintura de Veneziano toda vez que a visitava na *National Gallery of Art* em Washington, Estados Unidos. Mas suponhamos que a pintura, por decisão curatorial, não estivesse em exibição. Nesse caso, sua fruição estaria interdita, o que não ocorria com as obras que a senhora de Menil tinha em sua casa, a seu dispor ininterruptamente, como a pintura de Yves Klein.



Figura 35 Interior da residência do casal de Menil em Houston, Texas. À direita, Yves Klein, “People Begin to Fly (ANT 96),” 1961. The Menil Collection, Houston. © 2010 (ARS), NY/ADAGP, Paris.

Fonte: The Menil Collection, Houston.

Este é um privilégio que não só colecionadores de arte têm, mas de qualquer um de nós que tenha alguma obra de arte em casa, desde uma pintura feita por aquela “tia talentosa,” ou um conjunto de objetos de Néelson Leirner, ou um objeto de parede de Rosângela Rennó, ou mesmo uma pintura de Lorenzato.

Poderia ficar a dar vários exemplos, mas encerro com dois artistas brasileiros: Lygia Clark e Hélio Oiticica, cuja produção artística cria uma peculiaridade especial em relação à posse do objeto artístico:

Há um vídeo na internet¹⁴³, no qual o curador Peter Eleey do Walker Art Center manipula um *Bicho* de Lygia Clark (Figura 36) que estava na exposição THE QUICK AND THE DEAD realizada naquela instituição em 2009, o qual é definido por ele como uma escultura dobrável. O *Bicho* inicialmente está “fechado,” e quando é aberto ganha vida através da manipulação, assumindo a cada instante uma nova configuração. Um objeto que em suas palavras pode ser aberto, dobrado e reconfigurado em uma gama de formas diferentes, segundo o desejo de quem o manipula. Este tipo de objeto artístico que só tem sua plena experiência, que só cumpre seu destino quando é

¹⁴³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7Cq2OVD7dvA> 15/07/2013 18:20

manipulado, coloca grandes desafios para sua conservação, pois sua manipulação o desgasta¹⁴⁴. Daí que resta, para exposições públicas, somente os recursos, ou de se assistir à manipulação feita – como no caso do vídeo, – por profissional especializado, ou de se construírem réplicas. Diferentemente do caso de um colecionador que detém a posse do objeto, pois ele pode manipulá-lo segundo seu desejo.



Figura 36 Curador Peter Eleey manipulando um *Bicho* da artista Lygia Clark. Still do vídeo "Bicho by Lygia Clark" (2009)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=7Cq2OVD7dvA>

O mesmo se dá com relação às capas denominadas *Parangolés*, de Hélio Oiticica. Para o artista a obra só existia plenamente quando a capa era vestida por alguém para dançar samba. Um colecionador de Belo Horizonte adquiriu um *Parangolé* no início dos anos 90 e, para que não precisasse explicar a todos que visitassem sua coleção a maneira como aquela obra “funcionava”, contratou um fotógrafo para tirar

¹⁴⁴ Há um *Bicho* na coleção Gilberto Chateaubriand que está exposto no MAM-RJ que mostra claramente os sinais de desgaste devido à manipulação nas juntas próximas das dobradiças, o que pude constatar em visita que fiz ao museu em setembro de 2012. .

fotos de pessoas vestindo e dançando com a capa. As fotos mostravam o objeto sendo “animado” pelos que com ele dançavam.

Uma sensação ruim

Desde que iniciei a pesquisa sobre colecionadores de arte moderna e contemporânea no Brasil, experimentei uma sensação difusa de que havia um sentimento ruim a respeito deles aqui em Belo Horizonte, sentimento que percebia – pelo menos aparentemente – com relação a colecionadores em outros lugares. Lendo o livro publicado por ocasião da exposição COLECIONISMO MINEIRO (JULIÃO, et al. 2002) pude articular uma possível explicação para esse sentimento difuso: ele seria um remanescente de algumas práticas colecionistas de arte antiga e barroca em Minas Gerais e São Paulo, a partir da segunda metade do século XX, que vieram na esteira da revalorização desta arte e seus objetos.¹⁴⁵

A informalidade era um traço marcante desse colecionismo de arte antiga em Minas Gerais, a ponto de a Coleção Parreiras de Arte Antiga e Barroca, adquirida pelo Estado de Minas Gerais em 1978, e que está hoje no Museu Mineiro em Belo

¹⁴⁵ Leticia Julião nos fala de levantamentos feitos pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – criado em 1937 sob a direção do intelectual mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade (que o dirigiu por 30 anos) na esteira das viagens que os modernistas paulistas (artistas, escritores e intelectuais) fizeram a Minas Gerais na década de 1920. Estas viagens não só “redescobriram” o barroco mineiro, mas também contribuíram para a busca de “raízes” da cultura brasileira. Essa revalorização acendeu grande interesse pela arte religiosa barroca e evidenciou-se a necessidade de preservá-la.

Horizonte, não possuir “(...) documentação que ateste a procedência, autoria ou origem das peças.” (JULIÃO, et al. 2002, p.51)¹⁴⁶



Figura 37 Altar-mor da Matriz de Santo Antônio, Santo Antônio do Monte, MG.
 Autor provável da foto: Câncio de Oliveira.
 Fonte: Acervo pessoal da Sra. Olímpia de Souza, frequentadora da igreja demolida em 1964.

¹⁴⁶ Nas palavras de Gustavo Penna, integrante de comissão de preservação nomeada pelo Presidente do Estado de Minas Gerais entre 1924/1926. Era defendida a “conservação do opulento espólio que os antepassados nos legaram’ como um dever patriótico, capaz de engrandecer a nação e se contrapor à ação maléfica dos ‘farejadores de objetos, de preciosidades de arte.’”(p.42) Julião (2002) mais à frente cita artigo de Arduíno Bolívar (1937) então diretor do Arquivo Público Mineiro, em que ele defendia uma série de ações como inventários e tombamentos como “medida que resguardaria de investidas e apropriações de traficantes alienígenas ‘que depredam os nossos templos e os nossos lares das peças mais preciosas e raras do seu mobiliário.’” (p.45). Ainda sobre o gosto redivivo pelos objetos do passado brasileiro, ela nos fala do despertar de “uma verdadeira febre de colecionismo das ‘antiguidades do Setecentos.’ Conferindo status a seus titulares, multiplicavam-se as coleções privadas de arte barroca (...) (p.50). E para finalizar nosso argumento, recorremos à citação que a autora faz de artigo de Franklin de Sales (1942) em que ele refere-se à mania dos objetos antigos como (...)”uma doença contagiosa, como sarampo ou catapora” estabelecendo diferença entre os apreciadores verdadeiros e os que “colecionam objetos antigos por puro esnobismo”. (JULIÃO, et al. 2002).

Os depoimentos ácidos sobre a ação de alguns colecionadores de arte antiga e sobre a febre de colecionismo de arte barroca me fez lembrar de uma história que escutava de minha avó e de suas irmãs, minhas tias-avós: a história da demolição da Igreja Matriz da cidade de Santo Antônio do Monte em Minas Gerais (Figura 37), ocorrida em 1964 e ao destino dado aos objetos dela provenientes, independentemente do apoio da população. Segundo a antropóloga Gilda de Castro,

“Infelizmente, a cidade não soube preservar seu patrimônio arquitetônico oriundo do século XIX e primeiras décadas do século XX. A maior perda foi a demolição da Matriz de Santo Antônio, em 1964, para construir uma igreja moderna, sob pretexto de ampliação do espaço interno. A comunidade ficou sem a sólida edificação e, principalmente, sem os altares e preciosas imagens vendidas a particulares de Belo Horizonte. Isso aconteceu numa época em que não havia, no país, mobilização efetiva da população para proteger acervos históricos, apesar da existência do IPHAN desde o governo Vargas.”¹⁴⁷

Maria Alice de Souza, uma das irmãs de minha avó, em sinal de protesto, nunca mais quis receber a comunhão do padre responsável pela igreja à época da demolição.

Como o escopo da pesquisa é o colecionismo de arte moderna e contemporânea não aprofundaremos sobre o assunto de colecionismo de propriedades culturais ou antiguidades,¹⁴⁸ mas fica o registro de como algumas das suas práticas deixaram vestígios na visão que algumas pessoas têm dos colecionadores.

¹⁴⁷ <http://www.gildadecastro.com.br/?pag=conteudo.php&id=191> 12/07/2013 21:31

¹⁴⁸ Para maior aprofundamento há uma coletânea de textos publicada sobre o assunto editada por Phylis Mauch Messenger intitulada *The Ethics of Collecting Cultural Property* (University of New Mexico Press, Albuquerque, 2003). Há ainda o texto de Jean Baudrillard – *O Objeto Marginal – O Objeto Antigo* – publicado em *O Sistema dos Objetos* (1968) em que ele analisa a relação das pessoas com os objetos antigos quanto à sua perda de funcionalidade e ganho de simbolismo. Há a ótima referência a um aquecedor de cama antigo usado em uma casa toda reformada e moderna, mas que o decorador faz questão de dizer que ele “ainda funciona e é utilizado.” (Baudrillard 1968/2006)p.86-87 O aquecedor tornou-se um simples signo cultural e o autor refere-se a ele como “aquecedor cultural.” (*ibid.* p.86)

Ainda sobre uma visão negativa dos colecionadores que buscamos contrapor com nossa pesquisa, o então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, José Teixeira Coelho Netto¹⁴⁹, em sua comunicação na II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo realizada em 1999, e intitulada *Para Um Museu Contemporâneo de Arte*, refere-se de modo derrisório aos colecionadores referindo-se ao “pensamento enviesado que norteia o colecionismo e que faz do colecionismo muito mais um fenômeno de psicologia individual (e de psicologia individual problemática, para dizê-lo claramente) que de estética ou história da arte.”¹⁵⁰

Muito nos estranhou tal declaração ainda mais vinda do diretor do museu criado em 1963 “tendo como base o acervo do antigo MAM de São Paulo, formado pelas coleções do casal de mecenas e colecionadores Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo.”¹⁵¹

O processo de doação do acervo do antigo MAMSP à Universidade resultou, de fato, em três documentos cartoriais diferentes. A primeira doação, que recebeu número de tomo 1963.1, e constitui-se na chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, é composta de 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros. A segunda doação, que embora tenha recebido a numeração de tomo 1963.2 só deu efetivamente entrada no MAC USP em 1976, é a da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, com 19 obras estrangeiras. A terceira e mais numerosa doação (1963.3) é a que recebeu o nome de Coleção MAMSP, contendo um total de 1243 obras, dentre as quais 564 obras em papel de Emiliano di Cavalcanti, doadas ao antigo MAMSP pelo artista em 1952.¹⁵²

¹⁴⁹ Desde 2006 Teixeira Coelho, como é conhecido no meio artístico, é Curador Coordenador do Museu de Arte de São Paulo. http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_admin.php 13/07/2013 15:03

¹⁵⁰ (TEIXEIRA COELHO, et al. 1999)p.29

¹⁵¹ <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp> 28/07/2013 17:33

¹⁵² http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/ana_goncalves_magalhaes.pdf No mesmo artigo, na nota de nº3 a autora nos fala dos possíveis motivos para a dissolução do MAM e a transferência do seu acervo para a Universidade de São Paulo.

O MAM havia sido fundado em 1948. Segundo autores como Sérgio Micelli (HUYSSSEN, et al. 2002, 80-81) o museu não só nasceu pelas mãos de colecionadores privados brasileiros, mas contou inclusive com a colaboração da Fundação Rockefeller. A senhora Abigail Greene "Abby" Aldrich, esposa de John D. Rockefeller, Jr, um dos fundadores da instituição, foi uma das patronas fundadoras do *Museum of Modern Art*, de Nova Iorque¹⁵³ que acabou inspirando o homônimo paulistano.

Coelho Netto advoga ampla autonomia do museu. Ao citar exemplos de doações com “cláusulas inamovíveis que limitam a liberdade que todo museu deve ter na manipulação de seu acervo¹⁵⁴” acaba acrescentando como entraves outras condicionantes do tipo impossibilidade de alienação fiduciária. O autor, nos parece, gostaria de ter a autonomia que os colecionadores particulares possuem frente às suas coleções, mas ele se esquece que, por trabalhar em uma instituição pública deve se ater ao que é determinado pela legislação (não só seus estatutos internos, mas as legislações federal, estadual e municipal) que rege a atuação de seus funcionários encarregados de sua administração. Se o museu, através de seus representantes delegados pelo poder público, não gosta dos condicionantes às doações, basta recusá-las mediante exposição de motivos bem fundamentada. Seria recomendável, sem dúvida, que estes administradores mantivessem boas relações com colecionadores, pois pensamos que através de negociações maduras, ambos, museus e colecionadores, poderiam chegar a bom termo para a cessão, empréstimo ou mesmo doação de obras.

¹⁵³ <http://www.moma.org/about/history> 28/07/2013 20:46

¹⁵⁴ (TEIXEIRA COELHO, et al. 1999)p.29

Coelho Netto ao tratar como “típico” o fato dos colecionadores possuírem “*uma obra de cada*,”¹⁵⁵” ressaltando que esta característica seria própria dos colecionadores privados e não dos “Museus”¹⁵⁶ não só desconhece a enorme diversidade de “tipos” de colecionadores – se conhece isto não está claro em seu texto - como parece querer fazer uma oposição binária artificial entre as esferas privada e pública do colecionismo¹⁵⁷. Sobre esta tipicidade tão limitada a somente um tipo proporemos a tipificação dos colecionadores privados individuais que Alexandre Melo nos apresenta e que é bem mais complexa e que será tratada a seguir; e para encerrar nosso argumento contra o “típico colecionador de uma obra de cada artista”, citamos a coleção do casal norte-americano Walter e Louise Arensberg que, dentre vários artistas, tinham grande amizade por Marcel Duchamp. Segundo nota histórica na página do *Philadelphia Museum of Art*, museu onde a coleção do casal está desde 1950, “eles se tornar[i]am ao longo da vida patronos do artista e forma[ra]m a maior e mais importante coleção de sua obra.”¹⁵⁸

Cada coleção é um caso único, cada colecionador também o é

Seria fácil tentar defini-lo (ou defini-la)¹⁵⁹ através das definições que os dicionários trazem do termo:

¹⁵⁵ (TEIXEIRA COELHO, et al. 1999)p.29. Observação: o itálico é do autor do artigo.

¹⁵⁶ Ibid. p.29. Observação: a palavra Museu grafada com a inicial em maiúscula está no artigo impresso.

¹⁵⁷ A esfera pública do colecionismo pode ser melhor caracterizada como um política de aquisição de obras para o acervo.

¹⁵⁸ They would become the artist's life-long patrons and form the largest, most significant collection of his work. Tradução nossa. http://www.philamuseum.org/pma_archives/ead.php?c=WLA&p=hn 28/07/2013 22:02

¹⁵⁹ Nossa pesquisa revelou que a grande maioria dos colecionadores de obras de arte são do sexo masculino. Isto é uma mera constatação feita a partir de nossas pesquisas para a tese de doutoramento. Há muita literatura sobre coleções amalhadas por colecionadores, e não colecionadoras. Em nossa pesquisa entrevistamos duas colecionadoras de Belo Horizonte, as senhoras Ângela Gutierrez e Fátima Pinto

COLECIONADOR (ô), s. m. o que colecciona: Meu Príncipe não é coleccionador de antigualhas. (Coelho Neto, Fabulário, p. 97.) | F. Colecionar¹⁶⁰

Somente para concluir que não é tão fácil assim, pois acabamos entrando num torvelinho, onde cada definição nos lança a outra. O substantivo nos remete ao verbo – coleccionar – que nos devolve a outro substantivo – coleção – que já foi tratado no presente estudo.

O dicionário Houaiss adiciona um pouco de complexidade definindo o termo como adjetivo e substantivo, sendo este último datado de 1881.

coleccionador \ô\ adjetivo e substantivo masculino (1881). que ou aquele que colecciona; Etimologia: rad. do part. coleccionado (do v. coleccionar) + -or; ver leg-; f.hist. 1881 colleccionador; a datação é para o subst.¹⁶¹

Mas mais uma vez o redemoinho nos suga sem nos dar a dimensão que tal figura desempenha no que chamamos sistema da arte.

Falar sobre o coleccionador isoladamente perderia o sentido pois tal figura é parte integrante de um sistema de arte mais amplo e é sobre este sistema que nos dedicaremos a seguir.

O papel do coleccionador no sistema de arte

Coleccionadores são considerados maníacos, paranoicos e apaixonados, vaidosos, mas são eles que desempenham papel fundamental na formação dos poucos museus e bibliografia que hoje temos no Brasil.
Adolpho Leirner¹⁶²

Coelho. Não entrarei em seu mérito ou buscarei as razões do fato de que existam poucas mulheres dedicadas ao coleccionismo. ().

¹⁶⁰ (Aulete 1964)p. 845

¹⁶¹ <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=coleccionador#> 27/06/2013 22:38

¹⁶² (AMARAL, et al. 1998)p.7

No ano de 2006, o Fórum Permanente, definido pelo seu fundador Martin Grossmann, pesquisador da USP - Universidade de São Paulo, como “uma Associação Cultural que opera como uma plataforma para a ação e mediação cultural, nacional e internacionalmente, em diferentes níveis do sistema de arte contemporânea,”¹⁶³ promoveu no Paço das Artes/São Paulo, o Simpósio *Padrões aos Pedacos: o Pensamento Contemporâneo na Arte*¹⁶⁴ cuja 1ª conferência foi justamente sobre o sistema da arte. Logo no final da apresentação eles se propunham a fazerem

“reflexões sobre cada ponto que estrutura o sistema: museus, galerias, coleções públicas e privadas, revistas de arte, a indústria cultural, fundações, gestores de museus, gestores de galerias, colecionadores, artistas, críticos, teóricos, historiadores da arte, acadêmicos e público.”¹⁶⁵

Curioso notar que primeiro foram listadas instituições conferindo um toque impessoal à lista. Os primeiros “sujeitos” que aparecem são os “gestores”, tanto de museus quanto de galerias; em seguida, os colecionadores, precedendo os próprios artistas e lá no final aparece o público.

Ao item “acadêmicos,” acrescentaríamos a própria academia, com suas escolas de arte e correlatos, como os cursos de história da arte e de restauração. As academias têm cada vez mais se tornado importantes formadoras de praticamente quase todos os agentes do sistema de arte, desde os próprios artistas,¹⁶⁶ historiadores da arte,

¹⁶³ <http://www.forumpermanente.org/sobre> 01/07/2013 10:02

¹⁶⁴ http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/pp_programacao 01/07/2013 10:11

¹⁶⁵ http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01_tema/ 01/07/2013 10:27

¹⁶⁶ Minha geração, pessoas que têm hoje entre 45 e 55 anos de idade, pode ser considerada uma geração de transição no que se refere à formação como artista plástico. Entre meus pares haviam tanto artistas formados em instituições de ensino superior, como a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – cujo curso data de 1968 (ainda que o sítio do MEC - <http://emec.mec.gov.br/emec/consulta-cadastro/detalhamento/d96957f455f6405d14c6542552b0f6eb/NTc1/9f1aa921d96ca1df24a34474cc171f6>

restauradores, conservadores dentre outros. E as escolas de Belas Artes e de Artes Visuais têm se firmado para os aspirantes a artistas como as principais portas de acesso ao sistema da arte.

Visões sociológicas do colecionador

Alexandre Melo em seu livro *Arte*¹⁶⁷ ao se referir ao “Sistema da Arte Contemporânea” ele o divide em três grandes dimensões, a saber: a dimensão econômica, a dimensão simbólica e a dimensão política. Segundo o autor

A maior parte dos agentes e eventos envolvidos não são exclusivos de uma das dimensões, embora possam ter um peso mais preponderante numa delas. Deste modo, vamos encontrar frequentemente os mesmos agentes em diferentes dimensões, desempenhando funções diferenciáveis mas complementares em termos de elucidação da sua eficácia específica.¹⁶⁸

As dimensões apresentadas por Alexandre Melo serão enriquecidas com as de outros autores que caminham no mesmo sentido.

1/OTI= 04/07/2013 13:40 afirme que o curso date de 1958, o curso a que ele se refere é o de Belas Artes da Escola de Arquitetura. A Escola de Belas Artes só nasceu mesmo em 1968 segundo o pesquisador Antônio de Paiva Moura em (MOURA 1993)) quanto artistas formados em escolas-livres, como a Escola Guignard (cujo curso de artes plásticas foi oficializado somente em 1997 pelo Decreto 39.323/97 de 15/12/1997 do Conselho Estadual de Educação de Minas Gerais, ainda que no sítio do Ministério da Educação conste com tendo iniciado em 1944 - <http://emec.mec.gov.br/emec/consulta-cadastro/detalhamento/d96957f455f6405d14c6542552b0f6eb/MTAzNg==/9f1aa921d96ca1df24a34474cc171f61/OTE= 04/07/2013 13:44>) e mesmo artistas autodidatas.

¹⁶⁷ (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

¹⁶⁸ (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

A dimensão económica



Figura 38 Andy Warhol (1928-1987) Dollar Sign signed, inscribed and dated 'Andy Warhol 81 to Jane' (on the overlap) synthetic polymere paint and silkscreen inks on canvas 10¼ x 8in. (26 x 20,4cm.) Executed in 1981.

Fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/andy-warhol-dollar-sign-5407182-details.aspx>
06/07/2013 16:34

O momento em que a obra de arte surge como um produto ou como uma mercadoria com todas as transações posteriores que decorrem desse momento inaugural caracterizariam, segundo Melo a dimensão econômica da arte. A obra de arte torna-se o objeto de processos econômicos tais como processos econômicos de qualquer outro produto mercantil, a saber, processos de produção, circulação, consumo e valorização.

À instância de produção corresponde a atividade - do artista ou autor considerado enquanto produtor. À instância de distribuição correspondem as actividades dos diferentes tipos de vendedores, designadamente galeristas ou comerciantes (marchands, dealers) que desempenham funções de intermediários, e eventos peculiares como sejam os leilões e as feiras de arte. À instância de consumo corresponde, no sentido estritamente económico que aqui lhe damos, a actividade dos compradores, colecionadores particulares ou institucionais, privados ou públicos¹⁶⁹.

Dessa dimensão nos interessa mais suas análises do colecionador e seu papel. Melo nos fala dos aspectos econômicos da decisão de um colecionador, tratando da

¹⁶⁹ (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

aquisição como forma de investimento. Pela ótica das motivações econômicas o autor cria um esquema com três objetivos econômicos possíveis:

a longo prazo, a reserva de valor; a médio prazo, o investimento; a curto prazo, a especulação. Estes diferentes objectivos dão-nos, ainda apenas do ponto de vista de uma estrita análise económica, um leque de tipos possíveis de colecionadores, que vai desde o puro especulador financeiro até ao mecenas histórico, entendido como personalidade que, pela profundidade e perenidade da sua ligação às artes, cria uma imagem cultural pública historicamente reconhecida e enaltecida.¹⁷⁰

Cabe aqui ainda outra distinção. Há colecionadores que fazem suas aquisições eminentemente no mercado primário, comprando diretamente de galerias ou agentes ou até mesmo diretamente dos artistas, modo que se torne cada vez mais raro dada uma maior profissionalização do meio artístico. Esses sim estariam expostos a um maior “risco,” quais sejam: risco do artista não ter o valor de sua obra reconhecido; risco de que a obra não seja tão inventiva quanto parecia a princípio; risco do artista ter sua carreira interrompida bruscamente sem que ele ou ela tivessem tempo de evoluir artisticamente¹⁷¹;

Segundo o próprio autor nos adverte no início, ao sublinhar que as três dimensões podem atuar simultaneamente, que motivações econômicas são insuficientes para explicar o colecionismo.

¹⁷⁰ (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

¹⁷¹ Nesta última categoria ficam mais auto-evidentes os exemplos: A pintora Ana Horta morreu em decorrência de um acidente de carro em 1987, mesmo ano da publicação do extenso livro *Entre Dois Séculos – Arte Brasileira do Século XX* na Coleção Gilberto Chateaubriand no qual ela estava presente. Ana tinha somente 30 anos e estava com uma carreira ascendente, contando com exposições inclusive na Galeria São Paulo (1984), talvez a galeria de maior prestígio na cidade na década de 80. Outro artista que desaoareceu prematuramente no Brasil foi Luiz Henrique Schwanke, que cometeu suicídio em 1992 quando tinha 39 anos de idade. Segundo o Instituto que leva seu nome, o artista “realizou mais de 130 exposições, entre individuais e coletivas, e participou dos mais importantes salões nacionais, recebendo mais de 30 premiações, tendo sido o artista brasileiro mais premiado nos salões de 1985.”
<http://www.schwanke.org.br/instituto-is.html> 08/07/2013 15:47

[P]ara a maioria dos colecionadores são determinantes factores psicológicos agregados ao desejo e ao prazer da posse, ao fascínio da acumulação ou do convívio directo com as obras, ou ainda factores socioculturais associados à afirmação pessoal de uma imagem pública ou a um empenho cívico na valorização da vida cultural de uma comunidade.¹⁷²

Em maio de 2011, em palestra proferida como parte da programação da Feira Internacional de Arte de São Paulo - Feira SP/Arte realizada no Pavilhão da Bienal de São Paulo o colecionador José Olympio Pereira Neto tocou no assunto da arte como investimento, assunto que ele domina plenamente em razão da sua posição de CEO¹⁷³ do banco Credit Suisse no Brasil¹⁷⁴. De maneira bem humorada ele falou que se algum de nós quisesse ganhar dinheiro deveria comprar ações da Vale, Petrobrás, Itaú e Bradesco¹⁷⁵ e não obras de arte. Falou ainda que alguns dos seus colegas que operam no mercado financeiro estavam pensando em “fazer uma posição de Gêmeos!”¹⁷⁶ Ele recomenda que se comprem obras de arte por paixão. Disse ainda que “a arte corre o risco de se valorizar.” Após estas considerações a respeito da arte como investimento, ele volta a usar termo mais afeitos à esfera da economia ao dizer que sempre procura a “maximização do prazer por cada dólar que ele investe em arte.”

¹⁷² (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

¹⁷³ Chief Executive Officer o que no Brasil equivaleria ao Diretor Executivo de uma empresa ou instituição.

¹⁷⁴ <http://exame.abril.com.br/gestao/noticias/credit-suisse-reestrutura-comando-no-brasil> 23/07/2013 18:00

¹⁷⁵ Minhas anotações pessoais.

¹⁷⁶ No mercado financeiro o termo “posição” quer dizer o quanto a pessoa possui de determinado ativo, que poder ser ações, aplicação em fundos, poupança, etc. “Fazer uma posição” é fazer um investimento inicial em algum desses ativos, no caso que o colecionador cita, adquirir algumas obras de arte produzidas pelos gêmeos, dupla de irmãos artistas de São Paulo. Estes artistas começaram a trabalhar nas ruas da cidade como grafiteiros até fazerem a transição para o circuito tradicional da arte em “2003 [com] a primeira exposição solo na galeria *Luggage Store*, em São Francisco.”

<http://www.osgemeos.com.br/biografia/> 23/07/2013 18:14. No Brasil eles são representados pela Galeria Fortes-Vilaça. <http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/osgemeos> 23/07/2013 18:15

Ainda sobre a inter-relação entre o dado subjetivo e o dado econômico que leva à decisão de se adquirir uma obra de arte, ao ser indagada se colecionava por gosto ou por investimento, ou ainda se não cabia esta distinção, a colecionadora Ângela Gutierrez nos respondeu:

Não, eu sempre colecionei por gosto, por paixão, por amor, mas eu nunca joguei dinheiro fora pra fazer uma coleção. Eu tenho uma coisa minha, eu tenho um raciocínio também muito pé no chão e acho que ninguém deve...

E acrescenta:

[Tenho] noção de preço, de valor, de limite. Nunca joguei dinheiro fora e nunca fiz loucura pra ter uma peça pra nenhuma das minhas coleções, mas eu acho que a gente, eu pelo menos, sempre fui guiada pela emoção, pela descoberta de uma qualidade excepcional da peça. Eu conheço o mercado e sei dos preços. (GUTIERREZ 2013)

Sarah Thornton (2009) em seu livro *Seven Days in the Art World* acrescenta mais alguns itens à lista acima: os leilões, peça fundamental no mercado secundário de arte¹⁷⁷ e as Bienais. A autora narra sua experiência mais diretamente com a Bienal de Veneza¹⁷⁸ de 2007 que ela visitou. Mas não podemos de deixar de citar a Bienal de São

¹⁷⁷ Mercado primário de arte é aquele no qual as obras são vendidas pela primeira vez. O artista pode vendê-las diretamente aos compradores (coleccionadores, amigos, galerias, instituições públicas ou privadas, etc.) ou pode efetuar a venda através de galerias, agentes ou *marchands*, pagando uma comissão. O artista, nesse caso, recebe dinheiro pela venda. Michael Findlay o define como aquele mercado que provê pagamento direto ao artista pela sua habilidade e tempo, mais o custo de trazer o produto para o mercado (FINDLAY 2012)p.14. Já o mercado secundário é aquele no qual as obras retornam ao mercado para serem vendidas novamente. Um ator importante nesse mercado é a casa leiloeira que capta as obras e as oferece em leilão mediante pagamento de comissão tanto de quem vende quanto de quem compra. Há ainda galerias que também trabalham nesse mercado. O mesmo Findlay o define de maneira mais sucinta: todas as transações que não se refiram à compra de trabalhos novos, quer sejam diretamente do artista ou da galeria (FINDLAY 2012)p.17. ()

¹⁷⁸ A Bienal de Veneza começou em 1895 <http://www.labiennale.org/it/arte/storia/> 01/07/2013 21:42

Paulo cuja primeira edição foi em 1951 e a Documenta de Kassel, Alemanha iniciada em 1955 e com periodicidade quinquenal.¹⁷⁹

Completando a dimensão da arte estariam as feiras internacionais de arte cujas origens na Europa remontam aos meados do século XVI,¹⁸⁰ e que, entre os anos de 2001 e 2008 tiveram seu número multiplicado por quase quatro vezes, saltando de 55 em 2001 para 205 em 2008.

A dimensão simbólica

A partir do momento que a obra de arte passa a existir enquanto tal e começa sua circulação, ela passa a ser exposta a um outro mercado: o das trocas simbólicas.

(...) Estamos perante uma manifestação da dimensão simbólica do sistema da arte contemporânea quando as obras de arte se transformam em objecto de um discurso cultural¹⁸¹.

Para Melo, o discurso cultural é entendido em seu sentido mais amplo, indo desde a exclamação de encantamento ou de desgosto que um observador ocasional

¹⁷⁹ Estas são a tríade das principais grandes exposições internacionais de arte que funcionam até os dias de hoje. Não incluí aqui a Bienal do Museu Whitney de Nova Iorque por dois motivos: ela nunca foi uma exposição internacional, pois somente participam artistas americanos ou que vivam e trabalhem nos Estados Unidos; e segundo porque a periodicidade só passou a ser bianual a partir de 1973. E só para se ter uma idéia de como este tipo de exposição se expandiu majoritariamente após os anos 1990, só em 2013 estarão em cartaz nada menos que 29 exposições do tipo bienais ou com periodicidade fixa, a saber: 8th Taipei Biennial, 9th Shanghai Biennale, Biennale Bénin 2012, 1st Kochi-Muziris Biennale, Chobi Mela VII (International Festival of Photography, Bangladesh), Sharjah Biennial 11, 1st Biennial of the South in Panama, 5th Auckland Triennial, 55th Venice Biennale, Prague Biennale 5 / Prague Biennale Photo 2, 12th Triennial of Small-scale Sculpture, 7th Momentum Biennial, Platform 5280, Biennial of the Americas, 17th Biennial of Cerveira, Portugal, 2nd Aichi Triennale, Bergen Assembly, 7th Curitiba Biennial, 43. Salón (inter) Nacional de Artistas, 12th Lyon Biennial, 9th Mercosul Biennial, 13th Istanbul Biennial, 4th Thessaloniki Biennale, 5th Moscow Biennale, 7th SCAPE, Kobe Biennale 2013, 8th Biennale de Montréal, 4th Singapore Biennale, 18th SESC_Videobrasil, Biennale Jogja XII / Equator # 2. <http://universes-in-universe.de/car/e-calendar.htm> 02/07/2013 14:46

¹⁸⁰ The earliest may have been Pand in Antwerp, in the mid-fifteenth century. (THOMPSON 2008)p.170. Para mais detalhes sobre o Mercado de arte na Antuérpia entre os anos 1460-1560 consultar Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand de Dan Ewing publicado em The Art Bulletin, Vol. 72, No. 4 (Dec., 1990), pp. 558-584 Editor: College Art Association disponível em <http://www.jstor.org/stable/3045762> . Acessado em: 02/07/2013 13:54

¹⁸¹ (MELO, O Que É Arte 1994/2001)p.36

expressa diante de uma obra até uma tese teórica elaborada a respeito de alguma manifestação artística, de uma exposição específica até a caracterização de um movimento artístico nascente.

Alargando ainda mais a extensão desta noção, podemos mesmo incluir no discurso cultural as reacções não formuladas, ou seja, as reflexões íntimas ou as experiências emocionais não partilhadas de um qualquer observador.

A dimensão simbólica da existência das obras de arte recobre assim o arco que vai das determinações psicológicas da sensibilidade e dos gostos pessoais até aos discursos teóricos, passando pelos diferentes níveis de elaboração e difusão de discursos culturais através dos meios de comunicação social.

O autor não inclui os colecionadores especificamente nessa dimensão simbólica, mas como nosso objetivo é analisar como estes operam em todos os sistemas da arte, passaremos a esta análise.

Qualquer coleção, como qualquer comentador de arte ou exibidor, nos seus inícios, está na verdade se apresentando como alguém capaz de fazer uma leitura da cena artística fazendo suas escolhas e as apresentando para sua audiência. Na medida em que, digamos assim, os “acertos” nessas escolhas vão se somando, esses atores vão ganhando reputação, aumentando com isso sua audiência e sua capacidade de influir nos discursos dominantes.

Em março de 2011 o *Museum of Latin American Art* em Long Beach, Califórnia, promoveu, em conjunto com a *Getty Foundation*, o simpósio internacional *Between Museum and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century*. Nele, acadêmicos, curadores e diretores de museus de 16 países se reuniram “para discutir novos modelos para interpretar e apresentar arte moderna e contemporânea da

América Latina.”¹⁸² Em uma das mesas redondas a Dra. Maria Angélica Melendi apresentou, dentre outros, o trabalho de Paulo Nazareth, um jovem artista de Minas Gerais. Até então ele tinha reconhecimento local e já estava ganhando algum reconhecimento nacional do seu trabalho. Em dezembro de 2011, culminando com seu projeto de ir até os Estados Unidos por meio de transportes terrestres, dentre outras de suas ações programadas para acontecer no trajeto, Paulo apresentou seu trabalho na *Art Basel Miami Beach*, o que mereceu o seguinte comentário da correspondente Barbara Fernandez do jornal New York Times:

o ‘Mercado de Bananas/Mercado de Arte’ de Paulo Nazareth apresentado no Art Positions, a seção da feira de arte dedicada a artistas e galerias emergentes, consistia de uma van verde da Volkswagen [Kombi] atulhada de bananas.”¹⁸³

Não entraremos aqui no mérito artístico do trabalho de Paulo Nazareth, mas vamos nos ater ao fenômeno da escalada na divulgação desse mesmo trabalho, no caso em tela, um veículo de comunicação social de alcance global.

¹⁸² http://www.getty.edu/foundation/funding/art_history/current/connecting_art.html 22/07/2013 22:10

¹⁸³ "Paulo Nazareth's 'Banana Market/Art Market' at Art Positions, the section of the art fair devoted to emerging artists and galleries, consisted of a green Volkswagen van piled high with bananas." (tradução nossa) <http://www.nytimes.com/slideshow/2011/12/03/arts/design/20111203-artbasel-ss-10.html> 22/07/2013 22:36



Figura 39 "Paulo Nazareth's 'Banana Market/Art Market' at Art Positions, the section of the art fair devoted to emerging artists and galleries, consisted of a green Volkswagen van piled high with bananas." NYTIMES 2/12/2011

A partir desta aparição no NY Times a divulgação do trabalho de Paulo atingiu audiências bem maiores devido ao prestígio e reputação do jornal. A “aposta” que a Dra. Melendi fez em março daquele ano tem sido cada vez mais confirmada por outras instâncias do sistema da arte.

Colecionadores também fazem suas “apostas” e quanto mais artistas que entraram em suas coleções antes de serem reconhecidos adquirem reconhecimento, mais e mais pessoas passam e reconhece-los como agentes capazes de se anteciparem, de reconhecerem artistas de valor ainda no início de suas carreiras. A partir desse reconhecimento o colecionador passa a tomar parte também na dimensão simbólica do sistema da arte, com seus julgamentos e suas escolhas passando a influenciar na visibilidade dos artistas de sua coleção.

Um colecionador que teve papel predominante nos anos 90 e no início do novo século foi Charles Saatchi, de Londres. A trajetória de Charles Saatchi como

coleccionador inicia-se em meados dos anos 80 quando ele começa sua coleção com obras de artistas norte americanos já estabelecidos do movimento Minimalista e Pop. Em meados dos anos 90, dez anos depois de ter começado, Saatchi dá uma guinada radical em direção aos Artistas Britânicos Jovens (mais conhecidos pelo acrônimo YBA's –Young British Artists).

Saatchi primeiro firmou-se como importante colecionador de arte, escorando-se em nomes já conhecidos, como dito anteriormente, para em seguida começar a apostar em artistas em início de carreira. Sua grande reputação como colecionador foi colocada a serviço de suas experimentações em colecionismo. Tudo isto aliado à sua experiência no ramo da publicidade (Saatchi é o fundador de uma das maiores agências de publicidade do Reino Unido) trouxeram grande atenção para sua coleção e para os artistas nela representados.

Saatchi cita o colecionador italiano Conde Panza di Biumo como a pessoa que ele mais admirava e como a pessoa que mais influenciou quando ele começou a colecionar. O Conde foi um dos mais importantes colecionadores do que posteriormente veio a ser conhecido como arte minimalista. Numa época em que artistas como Donald Judd e Dan Flavin mal estavam começando, o Conde foi dos primeiros compradores destes artistas, apoiando-os desde o início. Vinte anos mais tarde, Charles Saatchi desempenhou papel semelhante ao comprar trabalhos de artistas iniciantes que mal acabavam de terminar sua formação de artistas.

A Saatchi Gallery, de sua propriedade, a outra coleção objeto deste estudo, foi aberta em 1985 para mostrar sua grande e mutável coleção. Em seu início, aconteceram exposições de artistas norteamericanos: o minimalista Donald Judd, os pintores

abstratos Brice Marden e Cy Twombly, o artista pop Andy Warhol e outros, que integraram exposições subsequentes. No final dos anos 80, Saatchi deu uma guinada na sua coleção, vendendo a maioria das obras de arte de norteamericanos, e passou a investir nos chamados ‘Jovens Artistas Britânicos’ (Young British Artists). Ele iniciou contatos com estes artistas (começou também a colecionar suas obras) durante a exposição Freeze, de 1988, organizada por Damien Hirst, ainda um estudante de arte na Goldsmiths' College. A primeira exposição na Saatchi Gallery aconteceu em 1992, onde foi mostrado o já célebre trabalho *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, do próprio Damien Hirst, que acabou tornando-se líder dessa nova geração de jovens artistas britânicos.

A coleção Saatchi, com suas exposições cercadas de grande controvérsia – por exemplo, *Sensation*, de 1997, que atraiu mais de 300.000 visitantes, bateu um recorde de público para exposições de arte contemporânea, colocou a arte contemporânea como um dos protagonistas com participação ativa do fluxo principal da cultura inglesa.

Saatchi tem sido considerado o precursor desse grande movimento, se é que podemos dizer assim, de colecionismo de arte contemporânea, com papel de liderança na legitimação de alguns artistas. Para termos uma ideia do que isto representa em termos de legitimação social de uma obra de arte tomamos como um dos indicadores possíveis sua valorização em termos monetários. A obra *Self* (1991) de Marc Quinn foi vendida em 2005 por 1,5 milhões de libras esterlinas. Este trabalho foi comprado por Saatchi por 13.000,00 libras 14 anos antes¹⁸⁴.

¹⁸⁴ ¹⁸⁴ <http://www.guardian.co.uk/uk/2005/apr/21/arts.thesaatchigallery> 7/4/2009 16:41

O galerista Leo Castelli era um especialista no sentido de escolher colecionadores e instituições que pudessem acrescentar capital simbólico aos artistas de sua galeria. Ele não estava simplesmente interessado em vender suas obras, mas antes estava interessado no tanto que uma coleção ou instituição poderia ampliar o reconhecimento e a exposição de seus artistas. Através de uma escassez fabricada, ele procurava diretores de instituições tais como o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque para que abrissem seus museus para arte americana, o que ele conseguiu; quanto aos colecionadores, a autora da biografia do galerista nos conta que ele em várias ocasiões recusou propostas do Conde Panza di Biumo para comprar obras de Robert Rauschenberg em sua galeria. Foi somente após visitar a *Villa* do Conde em Varese na Itália e conhecer sua esplêndida coleção de pinturas de Mark Rothko e Franz Kline que Castelli o julgou digno de se tornar um de seus clientes. (citar Cohen-Solal p.323)

Natalie Heinich (2001/2008) em *A Sociologia da Arte*, um campo minoritário dentro da própria sociologia, faz um apanhado geral de vários autores, ela inclusive, que trabalharam com a disciplina. O colecionador é um dos agentes atuantes no que ela chama de Sociologia do Reconhecimento ao nos apresentar resumidamente o esquema proposto por Alan Bowness em *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (1989). O esquema de Bowness trata dos “quatro círculos do reconhecimento”. Resumidamente, o reconhecimento expande-se na forma de círculos, tal qual as ondas formadas na água de um lago quando ali atiramos uma pedra.

O modelo, além de sua simplicidade, tem o mérito de levar em conta a dupla articulação, temporal e espacial, dessa dimensão fundamental em matéria artística que é a construção de reputações.¹⁸⁵

Os artistas estariam no primeiro círculo, o da produção das obras, bem como o dos seus pares mais próximos. Na arte moderna, os colecionadores e *marchands* estariam no segundo círculo, aquele círculo que logo se seguia ao reconhecimento dos pares, ou seja, de outros artistas. O terceiro círculo seria o dos especialistas, peritos, críticos, curadores¹⁸⁶. No quarto círculo estaria o público. Segundo a mesma autora o sistema da arte contemporânea seria caracterizado pela inversão das posições do segundo e terceiro círculo, o que geraria uma “crise” (HEINICH 2001/2008).

Sem dúvidas o campo das artes plásticas não é mais o mesmo de 30 anos atrás. O sistema de arte brasileiro mudou de patamar. São Paulo estabeleceu-se como um centro de irradiação, com suas galerias de arte internacionalizadas, artistas que moram na cidade ou lá expõem, seus museus e instituições, feiras de arte, colecionadores, críticos de arte, curadores. Basta pensarmos num agente que nesse período ascendeu em poder e influência que é a dos curadores, que podem ser independentes ou associados a instituições. Heinich ao falar sobre mediação faz uma pequena análise dessa ascensão dos curadores citando o caso de Henri Langlois do Museu do Cinema em Paris que foi, “ pela primeira vez na história, considerada digna de ser protegida a título de direito autoral, enquanto ‘obra intelectual.’”¹⁸⁷ Surge daí uma fonte de conflitos, pois a visão de curadores e colecionadores nem sempre convergem.

¹⁸⁵ (HEINICH 2001/2008)p.102

¹⁸⁶ (HEINICH 2001/2008)p.102-103

¹⁸⁷ (HEINICH 2001/2008)p.90

Essa crise viria de um poder maior das instituições, curadores e críticos no reconhecimento dos artistas contemporâneos e de uma disputa desse espaço com galerias e colecionadores. Trataremos mais desse aumento do poder das instituições a seguir através da “dimensão política da arte” apresentada por Alexandre Melo

A dimensão política

Os agentes dos quais ele trata são basicamente os já mencionados. Uma novidade que ele nos apresenta é a categoria dos “decisores institucionais”,

(...) funcionários políticos que, não tendo necessariamente funções ou competências estritamente culturais, dispõem frequentemente de um poder real de decisão que se sobrepõe ao dos especialistas culturais seus subordinados.

(...)

um grupo com forte capacidade de ação simultaneamente no campo da legitimação cultural e da legitimação económica, e com o acréscimo de poder impositivo resultante da relação com o poder político. A consideração autónoma do grupo dos decisores institucionais permite-nos voltar a examinar a questão das relações entre o mundo da arte e o da política.¹⁸⁸

Esta categoria de agentes se torna tão ou mais relevante em situações em que a presença do Estado na cultura tem preponderância, como nos casos português, francês e brasileiro. Só para darmos alguns exemplos, em Belo Horizonte o Museu Mineiro – do sistema estadual de cultura – e os Museus de Arte da Pampulha e o Histórico Abílio Barreto - do sistema municipal de cultura – têm seus diretores nomeados pelo Governador do Estado e Prefeito Municipal de Belo Horizonte respectivamente. O

¹⁸⁸ (MELO, O Que É Arte 1994/2001)

presidente da Fundação Nacional de Artes (Funarte) é nomeado pelo ministro da Casa Civil da Presidência da República¹⁸⁹.

Dois museus inaugurados nos últimos anos em Belo Horizonte tiveram grande participação do poder público ainda que suas naturezas jurídicas sejam privadas. Um destas instituições é o Museu Inimá, inaugurado em 2008. O museu foi instituído pela Fundação Inimá de Paula, originalmente criada para catalogar a obra do artista, e está localizado no prédio do antigo Clube Belo Horizonte e Cine Guarani, na confluência de Rua da Bahia com Rua Guajajaras e Avenida Álvares Cabral que pertence ao Estado de Minas Gerais. O prédio foi cedido em comodato à fundação por 20 anos a partir de 20 de setembro de 2006, data da assinatura do contrato.¹⁹⁰

A outra instituição que está localizada em prédio público é o Museu de Artes e Ofícios inaugurado em 2005. O museu está instalado no conjunto histórico da antiga Estação Central da Estrada de Ferro Central do Brasil, na Praça Rui Barbosa, mais conhecida como Praça da Estação. No mesmo local funcionam ainda hoje uma estação de metrô e um ramal ferroviário.¹⁹¹ O prédio pertence à Companhia Brasileira de Trens Urbanos e foi cedido ao Instituto Flávio Gutierrez por 25 anos para a instalação e funcionamento do museu.¹⁹²

¹⁸⁹ <http://jornaldocomercio.provisorio.ws/site/noticia.php?codn=54573> 05/07/2013 16:59

¹⁹⁰ <http://www.museuinimadepaula.org.br/museu/historia-do-museu/> 30/07/2013 19:00

¹⁹¹ <http://www.mao.org.br/port/institucional.asp> 30/07/2013 19:09

¹⁹² “Em 06/08/2001 foi firmado Acordo de Cooperação Técnica, Cultural e Financeira entre o Ministério da Cultura, a CBTU e o Instituto Flávio Gutierrez, tendo por objeto estabelecer as condições para a execução da restauração do conjunto arquitetônico dos prédios A e B da Estação Central da CBTU/STU/BH para a instalação do Museu de Artes e Ofícios (fls. 37-40).

68. Em 01/07/2002 foi celebrado o Contrato nº 028-02/DA entre a CBTU e o Instituto Flávio Gutierrez, tendo por objeto a concessão de direito real de uso dos prédios A e B da Estação Central da CBTU/STU/BH, para uso exclusivo da concessionária na atividade de instalação do Museu de Artes e Ofícios, sob responsabilidade, investimento e risco da concessionária (fls. 41-44). A concessionária

Para além da dimensão econômica: algumas distinções a respeito dos colecionadores

O modelo proposto por Alexandre Melo (O Que É Arte 1994/2001) e que seguimos, baseia sua análise no colecionador privado individual. Há toda uma série de outras distinções – para além das distinções econômicas, já mencionadas, que motivam a procura por objetos – que acabariam dando conta “das diferenças mais concretas de conteúdos das coleções (sic)”¹⁹³.

A primeira delas seria a hierarquia econômica do próprio colecionador o que diretamente influenciaria seu poder de compra. Coleccionar não é um privilégio de pessoas com grandes fortunas pessoais, mas é uma constatação óbvia que quem possui fortunas maiores terá mais recursos financeiros para direcionar para suas aquisições.

Não há uma fonte confiável que diz qual a quantidade percentual de sua fortuna pessoal um colecionador investe em arte – qualquer site de banco hoje em dia nos apresenta um questionário sobre nosso apetite por risco em investimentos para traçar nosso perfil, que basicamente é dividido em conservador, moderado, arrojado e agressivo¹⁹⁴. Investimento em arte sequer é considerado.

Don Thompson (2008, 1-3) coloca em perspectiva um investimento em arte com relação ao patrimônio e renda anual de um colecionador ao comparar o preço estimado

obriga-se a promover a total restauração dos prédios dados em concessão, conforme Projeto Preliminar (custo estimado de R\$3.000.000,00 para montagem do museu em geral e R\$4.000.000,00 para restauração e obras). O prazo da concessão é de 25 anos.”https://contas.tcu.gov.br/juris/SvlHighLight;jsessionid=82B4124224870015969888E51E2EB629?key=ACORDAO-LEGADO-39659&texto=50524f432533413534333532303033352a&sort=DRELEVANCIA&ordem=DESC&base_s=ACORDAO-LEGADO;DECISAO-LEGADO;RELACAO-LEGADO;ACORDAO-RELACAO-LEGADO;&highlight=&posicaoDocumento=0 31/07/2013 15:26

¹⁹³ (MELO, O Que É Arte 1994/2001, 76)

¹⁹⁴ <https://itaubankline.itaubank.com.br/GRIPNET/bklcom.dll> 07/08/2013 09:52

de 12 milhões de dólares que Steve Cohen pagou a Charles Saatchi em 2005 pelo trabalho *The Physical Impossibility of Death in The Mind of Someone Living* (1991) de Damien Hirst. O autor fez estimativas baseadas nas informações públicas sobre a fortuna do colecionador, considerado um gênio das finanças, proprietário da SAC. *Capital Advisors, LLC* em Greenwich, Connecticut. À época ele gerenciava patrimônio estimado em 11 bilhões de dólares com renda anual bruta estimada em 500 milhões de dólares. Fazendo as contas o autor estima que a renda do sr. Cohen em uma semana é de 16 milhões de dólares, portanto, para adquirir a obra de Hirst ele teve que trabalhar cerca de 5 dias!

Pessoas com essa capacidade de adquirir acabam tendo tratamento preferencial de outros agentes do sistema da arte, *e.g.* dos galeristas. Em geral, os compradores, *i.e.* os colecionadores, vão até as galerias aonde as obras de arte estão expostas e é possível compra-las, mas para um cliente do porte de Bernardo Paz¹⁹⁵ que possui seu próprio museu, o galerista pode ir até ele.

Em janeiro de 2012 a galerista Barbara Gladstone de Nova Iorque, listada pela revista *Forbes* como a 9ª galerista de arte mais poderosa dos Estados Unidos¹⁹⁶ visitou Inhotim em companhia de sua filha e do artista Anish Kapoor (Figura 40). Esta é sem dúvidas uma distinção que poucos colecionadores podem contar com ela.

¹⁹⁵ Em março de 2010 foi noticiado na imprensa a venda da “Itaminas Comércio de Minérios S/A, dona de uma mina em Sarzedo (MG) com reservas estimadas em 1,3 bilhão de toneladas de minério de ferro.” Por cerca de US\$ 1,2 bilhão. <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,itaminas-e-vendida-a-chineses-por-us-12-bi,528838,0.htm> 23/05/2011 10:52 Esta foi uma das poucas notícias públicas sobre a capacidade financeira do empresário.

¹⁹⁶ <http://www.forbes.com/pictures/mgg45egd/9-barbara-gladstone-77/> 31/07/2013 21:28 A revista estimou suas vendas totais em 2011 em US\$100 milhões.



Figura 40 Allan Schwartzman, Bernardo Paz, Anish Kapoor, Sophie e Barbara Gladstone no Inhotim Jornal Estado de Minas. Edição de 20/1/2012. Foto: Renata Amorim.
Fonte: <http://impresso.em.com.br/>

Antes de prosseguirmos com as distinções propostas por Melo cabe aqui um parêntesis.

Fica difícil tratar destas distinções de maneira estanque, como o próprio autor nos adverte ao fazer a apresentação do seu sistema dividido em três dimensões, que “são operacionais, para efeito de descrição e análise,” mas que em vários momentos se interpenetram (MELO, O Que É Arte 1994/2001, 29). A decisão de comprar uma obra é bastante complexa, envolvendo desde os aspectos econômicos – que é o mais óbvio – até os aspectos psicológicos dos mais secretos¹⁹⁷. Por este motivo, ao analisarmos cada aspecto proposto, nós o mesclaremos com informações adicionais que possam enriquecer e facilitar a compreensão das ações dos colecionadores.

¹⁹⁷ René Gimpel (1963, 290) nos conta que John D. Rockefeller, Jr. ao visita-lo em março de 1925 disse que ficava impressionado como alguém pudesse conviver com objetos religiosos [posto que ele era um batista convicto que lia o sermão de domingo na igreja que frequentava]. O espanto de Gimpel foi tanto maior porque ele sabia que Rockefeller possuía algumas imagens de Buda em casa. A referência ao empresário e filantropo norteamericano termina com a frase: “Porém, ele adorou meu Fra Angélico.” Tradução nossa.

Nesse sentido, retomando o item que trata da hierarquia econômica do colecionador e de seu poder de compra, a visita da galerista a Inhotim também pode ser encarada como uma associação entre duas importantes entidades atuantes no sistema da arte contemporânea: um mega colecionador¹⁹⁸ com recursos financeiros suficientes não só para a formação da coleção, mas bastantes também para abrir seu próprio museu; e uma galerista que através de sua galeria representa artistas que têm atuado de maneira consistente com exposições nas instituições com maior reconhecimento em escala global.¹⁹⁹

Uma segunda distinção seria a segmentação cultural em função do grau de informação e do gosto estético e das escolhas de artistas e obras que o colecionador faz. (MELO 1994/2001, 76)

Um colecionador que deixava bem explícitas suas motivações e escolhas era o já mencionado Conde Giuseppe Panza Di Biumo, colecionador italiano que foi atuante na Europa do pós-Segunda Grande Guerra. Para ele,

‘após tanta devastação moral e material, a arte ajudou a reconstruir o mundo nascido de novos valores, e a América mostrou a força das virtudes cívicas verdadeiras,’ (...). Para Panza, então, colecionar arte americana representava idealismo, uma busca por um

¹⁹⁸ Não há uma definição clara e objetiva do que seja um megacolecionador, mas uma referência encontrada facilmente é de suas coleções possuírem uma quantidade e qualidade dignas de um museu, que normalmente são instituições de direito público ou privado e cujos acervos são constituídos ao longo do tempo pelo esforço de vários agentes e não de uma só pessoa. Outra associação frequente é destes colecionadores com suas fortunas pessoais acima de um bilhão de dólares, o que pode ser conferido com a lista publicada pela revista Forbes que elenca anualmente os bilionários de todo o mundo (pelo menos os que têm entre seus bens patrimônio apurável publicamente, tais como ações de companhias de capital aberto negociadas em bolsa). <http://www.forbes.com/billionaires/> 07/08/2013 13:49

¹⁹⁹ Só para termos uma idéia deste alcance, o artista que aparece na foto, Anish Kapoor, já expôs seus trabalhos em praticamente todos os principais espaços mundo afora. Só para citar alguns, Documenta de Kassel, Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Guggenheim Bilbao e Nova Iorque. Estas informações constam no currículo do artista que está disponível tanto no site da galeria quanto em sua página pessoal. <http://www.gladstonegallery.com/artist/anish-kapoor/biography> 05/08/2013 11:58

mundo melhor, uma busca pelo Santo Gral de uma novo ordo seculorum. (COHEN-SOLAL 2010, 327)²⁰⁰

Outro colecionador que deixou por escrito as escolhas que balizaram sua coleção foi Adolpho Leirner. Ao nos falar de sua coleção e seu tímido começo nos anos 60, ele nos relata que sua opção inicial foi por artistas de sua geração, ainda vivos e que haviam participado do movimento abstrato-geométrico dos anos 50 no Brasil. O colecionador ressalta, ainda, que esses artistas já na década de 60, em que o abstracionismo lírico e informal passou a predominar, estavam “fora de moda.” (AMARAL, et al. 1998, 8-9). O que revela a clara opção estética feita pelo colecionador. Quanto ao acesso à informação e às obras, por conviver com os artistas, ele pôde acompanhar todos os seus movimentos e desenvolvimentos, o que lhe possibilitou fazer uma impressionante coleção com foco no abstracionismo geométrico brasileiro e que veio a adquirir enorme prestígio cultural, na medida em que esse movimento acabou sendo reconhecido como um dos mais fecundos dos últimos anos no Brasil.

Em relação à informação, fica evidente que quanto maior a sua quantidade, maior a chance de se ter acesso privilegiado a obras raras e de melhor qualidade.

Ainda que não fosse, ele mesmo, um colecionador, o jornalista Assis Chateaubriand ao decidir “construir e montar no Brasil ‘uma das maiores galerias de arte do mundo’” (F. MORAIS 1994, 476), confiou a empreitada a Pietro Maria Bardi, *marchand*, jornalista e dono de uma galeria de arte em Roma, o qual veio ao país para vender as 54 telas de pintura italiana situadas entre o século XIII e o XVIII. Essas telas estavam na “Exposição de Pintura Italiana Antiga” realizada no Ministério da Educação

²⁰⁰ Tradução nossa.

e Saúde no Rio de Janeiro em 1946, a qual foi visitada por Chateaubriand. Bardi tinha conhecimento e relações com outros comerciantes de arte na Europa o que propiciou as aquisições naquele continente, o que propiciou a formação de uma das maiores coleções de arte europeia, antiga e moderna, na América Latina.²⁰¹ (F. MORAIS 1994).

Outra distinção que Alexandre Melo acrescenta é o “grau de estabilidade e continuidade, segundo o ritmo de compras e eventuais trocas ou vendas” (O Que É Arte 1994/2001, 77).

Essa estabilidade tem sua importância na medida em que aquisições em ritmo estável e contínuo por parte de colecionadores possibilita um fluxo igualmente estável de recursos tanto para as galerias que têm seus custos fixos de manutenção, quanto para os artistas contemporâneos, pois isso significa uma renda estável ao longo do tempo.

Leo Castelli foi um galerista que, nos moldes dos patronos dos períodos da Renascença e do Barroco na Europa, pagava a seus artistas mensalidades em bases regulares. Isto era possível através de grande esforço de divulgação e vendas dos seus artistas, bem como pelo comprometimento de alguns colecionadores de lhe dar apoio contínuo através de suas compras regulares (COHEN-SOLAL 2010, 276).

Lindemann (2006, 152) coloca de maneira bem crua a relação das compras dos colecionadores com a manutenção de uma parte do sistema da arte, ao dizer:

Nunca nos esqueçamos de que, quando agentes ou assessores de arte estão falando com você, você praticamente pode ver os cifrões refletidos em suas pupilas. Não se

²⁰¹ “O MASP é considerado hoje o mais importante museu de arte do Hemisfério Sul, por possuir o mais rico e abrangente acervo. São cerca de 8.000 peças, em sua grande maioria de arte ocidental, desde o século IV a.C. aos dias de hoje.” http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php 01/08/2013 11:23

surpreenda pois, afinal, é o “negócio da arte,” e o seu dinheiro irá prover fundos para a próxima exposição, pagar o aluguel da galeria e a hipoteca da casa de verão, ou ajudá-los a conseguir aquele loft espaçoso que eles estão esperando.²⁰²



Figura 41 Damien Hirst em frente ao seu trabalho *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) Foto: Getty / Oli Scarff
Fonte: <http://www.businessinsider.com.au/>

A vocação do colecionador para adquirir arte de artistas consagrados, atuais ou ainda desconhecidos afetará e muito seu modo de atuação e o alcance de suas coleções. Esta vocação constitui outra distinção proposta por Melo (1994/2001, 76).

Um colecionador notório por seu apetite por obras inéditas e que não se importava em se envolver em polêmicas por suas compras e pelas exposições que

²⁰² (LINDEMANN 2006, 152) Tradução nossa.

promovia é Charles Saatchi. Como já referido anteriormente, foi ele quem financiou (50.000 libras esterlinas) a execução da obra que viria a se tornar o ícone da renovação pela qual passou a arte jovem britânica do início dos anos 90, a saber, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* de Damien Hirst (Figura 41). Já o comprador – Steve Cohen - que adquiriu a obra de Charles Saatchi em 2005 por supostos 12 milhões de dólares poderia ser classificado como um colecionador interessado em artistas atuais e em obras já largamente reconhecidas. Em 2005 a “obra do tubarão” já havia se tornado um ícone da arte dos anos 90 (THOMPSON 2008, 1-3).

Em maio de 2012 foi a leilão em Belo Horizonte a obra *Guerra* de Cândido Portinari (Figura 42). O quadro era uma excepcional pintura de 1958 medindo 165 x 105 cms. Obras de Portinari desse porte e qualidade e com autoria e procedência comprovadas são raras em leilões. O preço mínimo pedido era de 2,2 milhões de reais. Durante o leilão houve alguma negociação com o leiloeiro²⁰³ que aceitou uma oferta condicional²⁰⁴ de 1,6 milhão. O desfecho não foi divulgado. Mas uma coisa é certa, o colecionador que foi ao leilão interessado em comprar um quadro de Portinari estava interessado em um artista brasileiro consagrado.

²⁰³ Isso acontece em leilões em Belo Horizonte que às vezes chegam a ter um clima até certo ponto informal.

²⁰⁴ Não sei se esse fenômeno acontece em outras casas leiloeiras, mas aqui em Belo Horizonte isso chega a ser relativamente comum: o leiloeiro aceita um lance abaixo do preço mínimo estabelecido que será apresentado ao proprietário da obra no dia seguinte ao leilão. Se ele aceitar o negócio é fechado. Se não, fica o dito pelo não dito. O lado ruim desta prática é que não se fica sabendo se o negócio foi concretizado ou não.



Figura 42 Capa do catálogo do Grande Leilão Outono 2012 Rugendas/Vitor Braga em que aparece a obra "Guerra" de Cândido Portinari de 1958
 Fonte: imagem escaneada da capa

As distinções continuam e acabam por se interpenetrar. Uma outra que há de se destacar é o alcance geográfico do colecionador e de sua coleção. Por alcance geográfico entendemos os círculos artísticos nos quais o colecionador circula e atua – se locais, nacionais ou internacionais – e qual o escopo de suas coleções.

Este item é quase autoexplicativo, mas ele nos enseja a fazer algumas considerações sobre o sistema de arte no Brasil que é muito fechado, menos por uma questão cultural e mais por uma questão econômica. Ainda que pesquisas apontem uma maior internacionalização da arte contemporânea brasileira, como a feita em 2012 pelo

Projeto Latitude²⁰⁵, que fornece indicativos de crescente interesse por artistas brasileiros no exterior, devemos relativizar as informações.²⁰⁶ Na pesquisa recém-divulgada em 2013, os galeristas apontam como

obstáculos ao desenvolvimento do setor a alta carga tributária [que] é apontada pela maioria das empresas como o principal gargalo de desenvolvimento do setor, seguida dos entraves burocráticos, sobretudo no que se refere à circulação internacional das obras²⁰⁷

Luiz Calainho em entrevista concedida na divulgação da feira ArtRio, da qual foi o promotor fez a declaração que se segue, a respeito da carga tributária brasileira para importação de obras de arte e do feito de terem conseguido baixar em 20 pontos percentuais durante a feira²⁰⁸: (...)”No mundo, em geral, a taxa cobrada é de 15%. Aqui é de 49%, e conseguimos reduzir para 29% com o incentivo fiscal que conquistamos”²⁰⁹

²⁰⁵ “Desde 2011, Latitude é uma parceria firmada entre a ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea) e a Apex-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) com objetivo de criar oportunidades de negócio para o setor no exterior, fundamentalmente através de ações de capacitação, apoio à inserção internacional e promoção comercial e cultural.” Esta parceria congrega atualmente 47 galerias de arte contemporânea brasileiras que promovem ações com o intuito de aumentar as vendas para o mercado exterior. <http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/apresentacao/> 08/08/2013 11:14

²⁰⁶ A pesquisa divulgada em 2012 “foi realizada por meio de formulário enviado às galerias por e-mail. Na metodologia consta que “40 galerias [32 respondentes] foram contatadas, [galerias] associadas a ABACT e/ou ao Projeto Setorial Integrado ABACT-APEX (referência o mês de outubro de 2011).” Segundo os valores relatados pelas próprias galerias, em 2010 elas exportaram US\$10.070.000; em 2011 as cifras chegaram a US\$18.609.000. Disponível em http://prezi.com/p4xqivv8nszk/2012_05_pesquisa-setorial/?utm_source=website&utm_medium=prezi_landing_related_solr&utm_campaign=prezi_landing_related_author 22/05/2012 20:14

Atualizando com as informações que saíram em 2013: exportações relativas a 2012 das galerias associadas ao projeto foram de US\$27.130.165 (segundo os dados da mesma publicação, as exportações totais do setor em 2012 foram de \$51.170.357 e de 2011 foram de \$60.144.054) disponível em http://media.latitudebrasil.org/uploads/publicacoes/issuu/relatorio_port_.pdf 02/08/2013 20:28. Como podemos ver, o desempenho anual declarado das galerias associadas ao projeto equivale à venda de uma ou duas obras em um leilão de Nova Iorque, como a tela de 1953 intitulada “Onement VI,” de Barnett Newman que foi vendida por nada menos que \$43.8 milhões de dólares. http://www.nytimes.com/2013/05/15/arts/design/record-auction-price-for-barnett-newman-at-sothebys.html?_r=0 02/08/2013 20:47

²⁰⁷ http://media.latitudebrasil.org/uploads/publicacoes/issuu/relatorio_port_.pdf 02/08/2013 20:57

²⁰⁸ CONVÊNIO ICMS 82, DE 31 DE AGOSTO DE 2012, Publicado no DOU de 04.09.12, pelo Despacho 172/12. Ratificação Nacional no DOU de 20.09.12, pelo Ato Declaratório 14/12. ” Autoriza o

Em reportagem de 2012, que abordava a questão da carga tributária sobre obras de arte e à luz da redução de impostos durante a ArtRio e da discussão de uma possível anistia tributária para obras que já estejam no Brasil, Silas Martí²¹⁰ entrevistou colecionadores e galeristas. Pedro Barbosa, colecionador também entrevistado por nós declarou: "Essa é uma questão de Estado, (...) se o Brasil quiser se posicionar como centro de cultura no mundo, tem de baixar esse imposto que funciona como um concentrador de conhecimento." Já o galerista André Milan disse a respeito: "Tem muito estrangeiro comprando brasileiro, mas, quando um brasileiro compra uma obra estrangeira para pôr aqui, é um verdadeiro inferno, (...) esse imposto inviabiliza qualquer negócio."

Pelo exposto pode-se imaginar um menor alcance geográfico de colecionadores brasileiros, francamente em desvantagem frente a seus congêneres internacionais.

Alguns modos de colecionar

Continuando as distinções, há os colecionadores de tendências ou ecléticos, o que retomaria um pouco as escolhas baseadas no gosto estético. Mas ainda assim podemos elencar no campo do gosto eclético o colecionador Gilberto Chateaubriand. Com sua coleção completando 60 anos em 2013, nela podemos encontrar desde obras

Estado do Rio de Janeiro a conceder isenção do ICMS em operações com obras de arte destinadas à Feira Internacional de Arte do Rio de Janeiro (ArtRio)."

http://www.fazenda.gov.br/confaz/confaz/Convenios/ICMS/2012/CV082_12.htm 08/08/2013 11:36

²⁰⁹ <http://glamurama.uol.com.br/calainho-confessa-impostos-dificultam-negocios-internacionais-na-artrio/> 02/08/2013 21:02 Ele estava se referindo à redução de impostos incidentes sobre a venda de obras de arte durante a feira ArtRio.

²¹⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/19144-anistia-podera-coibir-o-esquema-daslu.shtml> 08/08/2013 11:48

do Modernismo brasileiro de Anita Malfatti e o próprio Pancetti, passando pelos neo-concretistas e chegando aos novíssimos contemporâneos como Paulo Nazareth.

Outra distinção seria o modo como os colecionadores se relacionam com os artistas: de maneira próxima, acompanhando seus processos, fazendo encomendas e às vezes, deles comprando diretamente²¹¹, ou de modo mais distante, limitando-se a ir às galerias e adquirindo as obras já prontas.

O colecionador Manfred Leyerer nos disse em entrevista que mantém relação muito próxima com os artistas contemporâneos dos quais ele adquire obras. Ele e seu amigo o artista Miguel Gontijo, têm o hábito de visitar regularmente ateliês em Belo Horizonte e arredores. Geralmente as visitas ocorrem às sextas-feiras, ocasião em que têm a oportunidade de conhecer a produção não apenas de artistas iniciantes, como também de artistas que já tenham algum percurso. Em 2012 Manfred ofereceu um almoço em sua casa em Nova Lima para apresentar a pintura que havia adquirido dos artistas Manuel Carvalho e Gustavo Maia.

Outro colecionador bem próximo dos artistas é Bernardo Paz. A ideia de Inhotim, bem como a guinada de sua coleção em direção à arte contemporânea veio da proximidade e de conversas com o artista Tunga, que tem forte presença no museu.²¹² O

²¹¹ A prática de compra direta dos artistas está na razão inversa da profissionalização do sistema de arte do local onde ambos se localizam. Gilberto Chateaubriand “adquiriu” seu primeiro quadro, como já dito anteriormente, diretamente do artista em 1953.

²¹² A obra *True Rouge* de sua autoria está no museu desde sua abertura em galeria construída para ela. Em 2012 o jornal *Folha de São Paulo* destacou que “Tunga é o maior destaque dos novos pavilhões de Inhotim” em reportagem de Fabio Cypriano. O autor destaca que a importância está não só no fato de o pavilhão construído especialmente para o artista ter cerca de 2600 metros quadrados, mas também no de que ele foi construído para abrigar “mais de 15 obras, que percorrem toda a carreira do artista. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/76112-tunga-e-maior-destaque-dos-novos-pavilhoes-de-inhotim.shtml> 03/08/2013 19:39 Ainda sobre o artista o jornal *O Globo* em sua edição de 5/4/12 publicou reportagem onde se lia: “*True Rouge* foi a primeira obra do principal centro de arte contemporânea do

curador Jochen Volz, em entrevista concedida em 2012, além das conversas com Tunga no final dos anos 90, ainda acrescenta as conversas com o artista “Olafur Eliasson, a partir de 2005, entre outros sobre os rumos do museu.”²¹³.

Ainda sobre essa proximidade, em material divulgado para a imprensa por ocasião da ida de Bernardo Paz em janeiro de 2011 para Davos, na Suíça, para participar da MESA REDONDA FILANTRÓPICA (4) promovida pelo empresário ucraniano Victor Pinchuk,²¹⁴ o colecionador deu a seguinte declaração publicada na imprensa: “A formação do acervo do Inhotim começou pelo meu apreço por arte, por botânica e pelos contatos que eu tinha com vários artistas brasileiros. E esse contato me transformou profundamente.”²¹⁵

Mais uma distinção que Alexandre Melo (1994/2001, 76) aponta é o “modo de adquirir, ou seja, o processo de tomada de decisão e o modo de concretização da compra [da obra].”

Há o modo solitário, mediante o qual o colecionador decide sozinho; há o modo compartilhado, em que o recurso a algum conselheiro ou curador é empregado. Esses conselheiros podem ser informais, tais como os próprios galeristas ou mesmo amigos artistas, ou ainda o emprego de conselheiros profissionais, os consultores de arte.

país e, antes mesmo da inauguração do Instituto, em 2002, já pertencia à coleção de Bernardo Paz, dono do empreendimento no interior de Minas Gerais. Paz comprou a instalação de Tunga em 1994, dois anos depois de sua criação.” <http://oglobo.globo.com/cultura/tunga-remonta-primeira-obra-de-inhotim-4496003> 08/08/2013 14:18

²¹³ [http://apps.new.divirtase-uai.com.br/divirtase/divirtase/modulos/uai_noticia/portlets/busca_noticia_interna?id_sessao=7&id_noticia=57067](http://apps.new.divirtase.uai.com.br/divirtase/divirtase/modulos/uai_noticia/portlets/busca_noticia_interna?id_sessao=7&id_noticia=57067) 03/08/2013 19:47

²¹⁴ <http://www.culturaemercado.com.br/mercado/inhotim-em-davo/> 04/08/2013 17:44

²¹⁵ <http://www.culturaemercado.com.br/mercado/inhotim-em-davo/> 04/08/2013 17:43

Em entrevista a nós concedida, Pedro Barbosa nos disse que a partir de 2012 sua coleção passou a ter um curador – Jacopo Crivelli Visconti²¹⁶. Este modelo de colecionismo Pedro tomou de empréstimo a seu amigo Luiz Augusto Teixeira de Freitas, também colecionador, que no ano de 2000 contratou o curador Adriano Pedrosa para formar sua coleção.

Adam Lindemann (2006, 122-123), ao se perguntar porque recorrer a um consultor, responde usando os argumentos de que eles são profissionais do ramo que dedicam seu tempo integral a visitas a ateliês e galerias e que constantemente trocam informações com pessoas do sistema da arte. O outro argumento é que muitos deles têm acesso privilegiado a certas galerias e obras, acesso que pode ser transferido ao colecionador que o contrata; e como último argumento ele lista o fato de que muitas obras de qualidade não retornam ao mercado via leilões ou galerias. Elas são vendidas de um colecionador a outro muitas vezes através de consultores privados em associação com o setor de vendas privadas de casas leiloeiras.

Melo segue adiante:

Ainda a propósito da tomada de decisão, são possíveis distinções psicológicas entre arrebatados e ponderados – o ‘amor à primeira vista’ ou a longa reflexão -, ou entre emotivos e sistemáticos – a coleção ‘passional’ ou ‘caprichosa’ que é suposta ser o ‘espelho’ da ‘sensibilidade particular’ do colecionador, ou a coerente e articulada segundo critérios genericamente explicáveis.(Melo p.77)

Finalizando, as distinções estariam nas circunstâncias mesmas da concretização das compras que incluem desde no local em que as obras são produzidas ou acabadas,

²¹⁶ Jacopo Crivelli Visconti é um curador e escritor italiano baseado em São Paulo. Em 2012 doutorou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo com a tese *Novas Derivas*.

como os ateliês dos artistas; as próprias galerias, durante as exposições ou independente destas; as feiras de arte com as decisões sendo tomadas “na correria” muitas vezes; os leilões de arte com a presença do colecionador na sala de pregão ou através de telefones, muitas vezes mantendo a identidade do comprador desconhecida de seus frequentadores.

Enfim, cada colecionador tem seu modo de agir e muitas vezes combina muitas das características descritas acima, segundo o esquema analítico proposto por Alexandre Melo e que adotamos. Mas o que ressaltamos é que o colecionador e seu universo de ação, através de seus modos de operar, trazem uma grande diversidade que julgamos importante conhecer a fim de aprofundarmos nossas análises das entrevistas que realizamos com colecionadores brasileiros de arte moderna e contemporânea.

COLECIONISMO

[...] o que eu estou realmente interessado é em dar-lhes uma visão abrangente sobre o relacionamento de um colecionador com os livros que possui, sobre o colecionismo, mais do que sobre a coleção.
Walter Benjamin ²¹⁷.

[...] através de visitas a museus e livros eu fui recriando a história da arte na minha cabeça até chegar mais tarde na arte contemporânea. Agora o colecionismo eu acho que é uma coisa completamente diferente por que você pode se apaixonar por arte e não ter a menor necessidade de possuir o objeto.
Oswaldo Corrêa da Costa ²¹⁸.

Em 1987, no livro *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX* na coleção Gilberto Chateaubriand, Antônio Houaiss escreve o prefácio intitulado “Colecionismo” onde tenta definir a palavra que dá título ao texto baseando-se no conhecimento da atividade de seu amigo – Gilberto Chateaubriand – cuja coleção fora objeto de estudos do livro. Esforço quase em vão!

Pesquisando para escrever seu texto, Houaiss encontra na *Grande Enciclopédia Delta-Larousse* uma versão dicionarizada do termo – colecionismo: s.m. Mania, inclinação patológica a colecionar objetos de toda espécie sem objetivo definido, observada nos dementes, fetichistas e cleptômanos.²¹⁹ – definição, portanto, que era mais afeita à área das ciências psicológicas e que definiam aquele fenômeno como uma afecção.

²¹⁷ Filósofo, crítico literário e tradutor . (BENJAMIN 1931/1968, p.59-60) “[...] what I am really concerned with is giving you some insight into the relationship of a book collector to his possessions, into collecting rather than a collection.” Tradução nossa.

²¹⁸ Colecionador de arte - Anexo da tese – Entrevista com Oswaldo Correa da Costa, 6 de março de 2013

²¹⁹ *Grande Enciclopédia Delta-Larousse apud* (HOUAISS, Colecionismo 1987, p.VIII)

O autor se perguntou se seu “muito caro” amigo tinha alguma daquelas características, chegando não só à conclusão de que não, mas de que aquela mesma definição não dava mais conta do fenômeno social descrito pela palavra²²⁰.

Ainda no final do mesmo texto, Houaiss acaba fazendo uma definição escatológica do termo, com expressões que preconizam um estado de crise geral da sociedade e da cultura, ficando o colecionismo com a tarefa redentora de salvar as “coisas do homem,” em outras palavras, seus objetos, arte incluída.

Conquanto tenha colocado o fenômeno social do colecionismo em evidência através da definição e dicionarização do termo, o autor usa argumentos que procuraremos refutar ao fazer pequeno histórico do uso do sufixo **-ismo** e de sua

²²⁰ Ainda que Houaiss conclua em seu texto que seu amigo não possuía a psicopatologia definida no *Larousse*, seu prefácio tem um tom alarmista. Quase no final ele diz que “[...] somos uma humanidade em risco,” risco advindo de uma oposição entre “setores abundantistas inimagináveis” e “setores inimaginavelmente carentes” citando deficiências “na alimentação, na saúde, na instrução, na habitação [...]” O autor ainda usa a expressão “[...] aí na frente do nariz de cada um de nós (esbanjamos novecentos bilhões de dólares em armamentismo, em 1985!).” Nesse ponto parece-nos que o autor se esquece de que o colecionismo do qual ele está tratando é privado baseado em trocas voluntárias entre agentes econômicos *e.g.* artistas, colecionadores e galeristas. Os gastos com armamentos são de natureza estatal e as outras carências arroladas por ele para seu argumento, são de caráter mais amplo e dizem respeito à sociedade como um todo. No âmbito privado, as pessoas têm o direito de dispor de seus recursos como bem lhe aprouverem. Esse tom alarmista, nos parece, ainda traz embutida uma concepção econômica do tipo “jogo de soma zero,” na qual para que um indivíduo ganhe ou possua alguma coisa, outro necessariamente deve perder algo na mesma proporção, argumento do qual discordamos. Por que não pensar que o colecionismo de Chateaubriand, através de suas aquisições, colocou em movimento toda uma rede de inter-relações do sistema de arte brasileiro propiciando renda para os artistas, por exemplo? Chateaubriand demonstrou grande competência para construir a que pode ser considerada uma das coleções de arte moderna brasileira de maior envergadura e prestígio. Sua competência não pode ser cotejada com carências em outros setores da sociedade. Iniciativas bem sucedidas como a de Chateaubriand acabam servindo de inspiração para outros colecionadores. Perguntado se algum colecionador o havia inspirado em seu colecionismo, Delcir da Costa (2013) em entrevista que nos concedeu, respondeu: “Na realidade, quem me influenciou, por livros, foi o Gilberto Chateaubriand e eu queria ter uma coleção como a do Gilberto, que é muito recortada também. Então foi o Gilberto, eu posso falar do Gilberto.”; Ricardo Giannetti (2011) nos falou que “[o] Chateaubriand é monumental. Ele tem tudo. Do Século XX ele tem tudo. E muito, e muito de cada [artista]...”; João Carlos de Figueiredo Ferraz (2012) nos disse que “uma referência sempre foi o Gilberto Chateaubriand. Ele não me influenciou por que a coleção dele é mais de arte moderna, uma coleção que tem uma abrangência muito maior, mas eu sempre vi livros da coleção dele, tive no Rio de Janeiro no MAM vendo exposições da coleção e ele próprio é uma figura muito agradável, a gente tá sempre conversando. Então esse tipo de contato estimula, né?”

difusão nas palavras latinas passando “a partir do século XV [...] a ser fortemente empregado em latim científico (em verdade, um greco-latim)” ele conclui que a palavra “[...] *Colecionismo* ‘tinha’, pois que existir [...]” (HOUAISS 1987, p.IX) já que os recursos de combinações de elementos da língua tinham o germe de sua existência, bastando recombina-los. Neste ponto, porém, o autor liga o sentido do colecionismo à “rapinagem” indo buscar dois exemplos europeus. O primeiro deles, mais desconhecido, é o de Lúculo²²¹, “um obsessivo colecionador de bens públicos e privados [que], em suas andanças milico-predatórias de general de Roma pelo Oriente Próximo, [...] trouxe[...] acervos de todas as naturezas [...]”. Já o segundo exemplo é bem mais notório: “o marechal-do-ar de Hitler, Goering²²²”. O autor vai mais longe e diz que ele “[...] seria hoje o maior colecionista da História, se o milênio prometido pelo nazifascismo (*sic*) tivesse correspondido aos ideais dos seus adeptos, externos e internos.” (HOUAISS 1987, p.IX) É fato que há vários colecionismos: desde o comportamento normal na infância, passando pelo socialmente aceito chegando, no outro extremo, ao patológico²²³. Mas incluir como exemplos dois militares que aumentaram suas “coleções” por meio de espólio de guerras ou de expropriação – como é o caso de várias obras de arte saqueadas de judeus europeus pouco antes e durante a II

²²¹ Lúcio Licínio Lúculo (118 a.C. – 56 a.C.)

²²² Hermann Wilhelm Göring (ou Goering): (1893 – 1946)

²²³ Sobre Colecionismo Patológico ver: “Colecionismo: fronteiras entre o normal e o patológico” (2008) de Mônica Ferreira Gomes Aires Oliveira e Regina Christina Wielenska *in* Revista Psicolog Vol. 1, Num. 1 P.27-41 Ribeirão Preto. disponível em: <http://www.psicolog.com.br/download.php?view.7> 09/04/2014 15:43 em conjunto com “A cognitive-behavioral model of compulsive hoarding” (1996) de Randy O. Frost, Tamara L. Hartl *in* Behaviour Research and Therapy, Volume 34, Issue 4, Pages 341-350 disponível em: http://ac.els-cdn.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/0005796795000712/1-s2.0-0005796795000712-main.pdf?_tid=df2419e0-be59-11e3-816e-00000aab0f01&acdnat=1396878075_a180036b9bc93b54f2b23c77ab0a1e 07/04/2014 10:51

Grande Guerra por Goering – nos parecem fora de propósito. (Figura 43)²²⁴, ainda que na penúltima frase do texto tenha dito que Chateaubriand não tinha psicopatologias nem era dado a “milicopredações” (HOUAISS 1987, p.X). O autor poderia ter nomeado colecionadores brasileiros como o casal de colecionadores paulistas Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadou ou o colecionador carioca Raymundo Ottoni de Castro Maia; ou ainda os exemplos norte-americanos como Henry Clay Frick, John Pierpont Morgan ou Peggy Guggenheim; e não deixando de fora colecionadores europeus como Sir Richard Wallace na Inglaterra e Calouste Gulbenkian em Portugal.

Como veremos adiante, Goering e Lúculo não poderiam ser considerados colecionadores verdadeiros.

²²⁴ A respeito da busca pelos reais proprietários de obras retiradas ilegalmente durante o Nazismo ver nota 62. Ainda sobre o assunto, outra fonte de informações é o *The U.S. National Archives and Records Administration - The Holocaust-Era Assets* que através dos registros e arquivos nacionais norte americanos fornece informações para pesquisadores da proveniência de obras e objetos de arte. Disponível em: <http://www.archives.gov/research/holocaust/> 09/04/2014 17:33. Mais recentemente e especificamente sobre Goering, o *Deutsche Historische Museum (DHM)* disponibiliza *online* desde 19/6/2012 informações sobre sua coleção particular de arte que contava com 4263 obras ao final da guerra. Disponível em http://www.dhm.de/datenbank/goering/dhm_goering.php?seite=9 09/04/2014 17:38



Figura 43 Código original da imagem: RG 111-SC-204516 Legenda original: “Tesouros de arte saqueados. General Dwight D Eisenhower, comandante supremo aliado, inspeciona tesouros de arte saqueadas pelos alemães e armazenados longe da mina de sal de Merkers. Atrás GEN Eisenhower são General Omar N. Bradley (à esquerda), CG do 12º Grupo de Exércitos, e (à direita) LT Gen George S. Patton, Jr., CG, 3º Exército dos EUA. 4/12/45.”

Fonte: <http://www.archives.gov/global-pages>

Um segundo aspecto do prefácio sobre o qual propomos uma reflexão maior é a afirmação de que

[t]odo colecionista sabe, bem no íntimo de si mesmo, que coleciona para os outros: não conheço coleção digna do nome que não seja objeto do interesse social, que não seja desejada pelas coletividades que se preserve, que não seja desejada por seu efêmero possuidor como futuro bem comum, que será tanto mais dele quanto mais o for de todos. (HOUAISS, *Colecionismo* 1987, p.X)

Há sim os que colecionam para si e que são pessoas reservadas. Qualquer frequentador de leilões de arte está familiarizado com o “balcão de telefones”, (Figura 44) onde ficam os funcionários das casas leiloeiras prontos para atender aos clientes e dar lances em seu nome durante o leilão.²²⁵



Figura 44 Um balcão de telefones na Sotheby's de Londres durante a venda de Arte Moderna e Impressionista em junho de 2013. ©SOTHEBY'S.
Fonte: <http://www.artnews.com/2013/10/16/pleasures-and-perils-of-phone-bids-at-auctions/>

Os lances pelo telefone preservam a privacidade do comprador. Houve colecionadores que, convidados a participarem da presente pesquisa por meio de entrevistas, declinaram do convite. Suas coleções não são menos dignas por esse motivo. Uma coleção que se manteve sempre privada foi a Coleção Adolpho Leirner

²²⁵ Desde 2007 frequento regularmente leilões de arte em Belo Horizonte e esporadicamente na cidade de São Paulo. Algumas vezes já tive a oportunidade de dar lance em nome de um amigo colecionador que não tinha a oportunidade de estar presente no leilão. Sua identidade só foi revelada para o leiloeiro na hora do pagamento da obra para a emissão de um recibo em seu nome. Para os demais frequentadores do leilão, sua identidade permaneceu anônima. .

que, após a morte do colecionador, foi vendida por seus herdeiros em negociação privada, para o *Museum of Fine Arts* de Houston, entre os anos de 2005 e 2007.

E há ainda os que colecionam para si durante boa parte de suas vidas e em algum momento resolvem tornar suas coleções abertas ao público. Uma delas, a qual foi responsável por nos motivar a iniciar esta pesquisa, é a coleção de Bernardo Paz abrigada no Museu Inhotim. A medida da importância de uma coleção deve ser a qualidade e importância das obras que a integram e não o seu destino final – se passará a fazer parte de alguma instituição ou se será de alguma maneira dispersada.

Retomando a definição da palavra Colecionismo, as voltas em torno das suas versões dicionarizadas continuam. Ainda no mesmo prefácio, Houaiss (1987, p.VIII) nos diz que a incluiu “no *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (1981), publicado pela Academia Brasileira de Letras.”

Colecionismo Datação c1980 Acepções ■ substantivo masculino prática de colecionar objetos de certo tipo, por gosto, passatempo, obrigação profissional etc. Etimologia coleção sob a f. rad. coleccion- + -ismo; ver leg-²²⁶

No *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, a palavra coleccionismo não aparece. Temos registrada a palavra *coleccionação*:

coleccionação [De *coleccionar* + -ção.] S.f. Ato de coleccionar; *coleccionamento*.²²⁷

Palavra que também aparece no *Dicionário Houaiss*:

²²⁶ (HOUAISS e outros, Dicionário Houaiss versão online s.d.) 13/10/2011 14:53 e (HOUAISS e VILLAR, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa 2001)

²²⁷ (FERREIRA 2010) p.528

*colecção s.f. ato ou efeito de colecionar; colecionamento. ETIM
coleccionar + -ção*²²⁸

Terminamos essa parte dos dicionários com a definição do que é colecionismo encontrada no iDicionário Aulete

*coleccionismo (co.le.ci:o.nis.mo) sm. 1. Colecionamento, no jargão dos colecionadores. F.: De coleção, na f. radical coleccion - + -ismo.*²²⁹

A seguir pretendemos ampliar estas definições agregando outros aspectos para além da simples noção de ato de amearhar obras de arte.

O colecionismo relevante para a pesquisa de que ora apresentamos os resultados é o colecionismo particular exercido por indivíduos, o qual tem por base escolhas pessoais e aquisição de obras de arte através de relações de trocas voluntárias entre agentes econômicos, sejam eles artistas, colecionadores, galeristas, *marchands* ou leiloeiros, para citar alguns.

Em artigo posteriormente transformado em livro, Joseph W. Alsop (1978) se pergunta no próprio título *Como o colecionismo de arte começou?*²³⁰ O autor nos responde à pergunta, em primeiro lugar resumizando alguns períodos da história da arte, aos quais ele se refere como “tradições de arte²³¹”, e que, segundo ele, culminaram em resultados mais complexos, tais como colecionismo de arte, história da arte e outros

²²⁸ (HOUAISS e VILLAR, Dicionário Houaiss 2009) p.492

²²⁹ (iDicionário Aulete s.d.)

http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_coletivo&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=coleccionismo 19/10/2011 15:11

²³⁰ *How Did Art Collecting Begin?* Disponível em

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1978/dec/21/how-did-art-collecting-begin/?insrc=toc> 21/12/2013 10:22

²³¹ No original *art traditions*. .

fenômenos correlatos *e.g.* mercado de arte, museus e, ainda, a falsificação de arte²³². A tradição clássica de arte nascida na Grécia – tradição que contempla não somente a produção de arte, mas também a sua inserção em um sistema de arte que inclui a escrita sobre arte e sistematiza os avanços nesse campo e estabelecendo hierarquias tanto de artistas quanto de obras – nos interessa para a pesquisa sobre colecionismo na medida em que inaugura essa prática.

Em segundo lugar, o autor faz uma distinção entre mecenato²³³ – compreendido como incentivo pelo mecenas através de financiamento direto a artistas e a suas produções – e o que ele chama de “verdadeiro colecionismo de arte”. O autor situa o nascimento do mecenato junto com o nascimento da própria arte, posto que encomendas a artistas renomados para produzir obras de culto para os templos – uma das formas que o mecenato assume – são frequentemente encontradas na história da arte e ele cita templos gregos da antiguidade clássica finamente adornados com esculturas de deuses. A esse acúmulo de obras em templos, alguns se assemelhando a museus, não seria apropriado empregar o termo colecionismo.

²³² Como o autor bem coloca, uma obra de arte falsa só faz sentido se tivermos em mente obras originais reconhecidas como relevantes para o avanço da história da arte. Em 2011 a renomada galeria de arte Knoedler & Company – fundada em 1846 – fechou após envolvimento com a venda de falsificações de Pollocks e Rothkos. Peter Schjeldahl em artigo rejeitando argumentos a favor das falsificações nos diz: “falsificações são retratos contemporâneos de estilos passados. Nem grande talento é exigido, apenas um pouco de habilidade manual e alguma acuidade arte-crítica. Um falsificador não precisa dominar a habilidade do artista original, apenas sua aparência.” <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2013/11/the-knoedler-and-company-rothko-fake.html> 21/04/2014 11:33

²³³ O termo que o autor emprega é *patronage* cuja melhor tradução seria mecenato. O mecenato tem abrangência maior do que o colecionismo, pois este está mais relacionado aos objetos e aquele ao financiamento da própria produção artística. Tomemos como exemplo uma pessoa que financia um espetáculo de teatro ou música. O mecenas paga para que o espetáculo aconteça, mas não se torna proprietário da peça ou do concerto. Os termos “mecenato” e “patronato” costumam ser usados de maneira intercambiável, mesmo por profissionais da área da cultura.

Antes de avançarmos, cabe ainda destacarmos uma outra característica do mecenato que raramente encontramos no colecionismo de arte²³⁴: os mecenas ou patronos das artes que

[...] compartilham, em alguma medida, no ato da criação do artista que ele patrocina. Sua parte pode não ser mais do que fixar o preço da encomenda – com isso determinando se o trabalho será ambicioso ou o oposto. Mais frequentemente na história, os mecenas têm sido extremamente detalhistas em suas estipulações para os artistas²³⁵ (ALSOP 1978)

Já no colecionismo de arte os colecionadores não são os responsáveis pela produção dos trabalhos de arte que eles adquirem. Alsop não chega a pensar no artista como um profissional liberal, mas ele argumenta que os artistas gregos – com sua noção de inovação e superação de seus antepassados – já possuíam em algum grau essa noção de liberdade. E este argumento se torna tão mais verdadeiro a partir do momento no qual o artista se torna um profissional liberal independente, o que Alan Bowness situa com o nascimento do artista moderno durante o Romantismo Alemão no século XVIII. A partir desse momento o artista com seu crescente senso liberdade, passa a produzir arte independentemente de se ter ou não um patrocinador²³⁶. Os Salões da *Académie des Beaux-Arts* em Paris e da *Royal Academy* em Londres – tendo ambos iniciado suas

²³⁴ Usamos aqui o termo “raramente” porque há sim colecionadores que encomendam obras de arte a artistas. Localmente temos o caso de Inhotim que tem parte de seu acervo constituído de encomendas. Há naquela instituição um colecionismo híbrido, com obras às vezes adquiridas prontas, às vezes encomendadas. .

²³⁵ In brief, the patron always shares, in some measure, in the acts of creation of the artists he patronizes. His share may be no more than setting the price of a commission—and thereby determining whether the work of art is to be ambitious or the reverse. More often in history, patrons have been extremely detailed in their stipulations to artists. Tradução nossa.

²³⁶ Natalie Heinich, “no âmbito de uma perspectiva sociológica [...] estuda a passagem ‘do pintor a artista’ [na França].” Nesse estudo “[...] reconstitui as mutações do status do artista entre a Renascença e o século XIX, em função de três tipos de regime de atividade que se sucederam e, por vezes se sobrepuseram: o regime artesanal do ofício, que dominou até a Renascença; o regime acadêmico da profissão, que reinou do Absolutismo à época impressionista; e o regime artístico da vocação, que surgiu na primeira metade do século 19 para desabrochar no século 20.” (HEINICH 2001/2008, p.58-59)

atividades no século XVIII – tornaram-se vitrines para esses artistas e oportunidades para que a nova classe média nascente pudesse se somar aos ricos colecionadores e também pudessem adquirir obras de arte.

E em terceiro lugar, Alsop (1978) faz referência aos “imemoriais ajuntamentos de tesouros²³⁷” termo autoexplicativo que vem nos auxiliar na medida em que fornece uma chave para se entender o colecionador que amealha obras de arte somente como acumulação de riqueza ou investimento. Reconhecemos que este tipo de colecionador tem importância para o sistema da arte na medida em que movimenta o mercado, mas cujo alcance é limitado²³⁸.

O verdadeiro colecionismo de arte

A definição de *verdadeiro colecionismo de arte* de Alsop foi instrumental para nossa pesquisa e foi com colecionadores dessa natureza que lidamos nas entrevistas. Segundo o autor esse tipo de colecionismo tem dois ingredientes que o diferenciam do

²³⁷ No original: *immemorial treasure gathering*.

²³⁸ O efeito pode ser inclusive danoso, vide o que aconteceu no início dos anos 70 em São Paulo com a Galeria Collectio tão bem resumido por Celso Fioravante no texto *O marchand, o artista e o mercado* (disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado 24/04/2014 11:25). A referida galeria fez várias aquisições de obras de vários artistas e promovia tanto vendas diretas quanto leilões de arte. Como se descobriu depois, o proprietário da galeria “José Paulo Domingues da Silva, na verdade, era Paolo Businco, um italiano nascido em Cagliari, em 1929, que estava foragido de seu país e já vinha sendo perseguido pela Interpol por estelionato.” A galeria envolveu-se em empréstimos fraudulentos dando as obras como garantia e em seus leilões os preços eram artificialmente alavancados através de lances falsos. “O fim da Collectio se anunciou no final de 1973. As dívidas de Domingues com financeiras se acumularam e ele teve que dar as obras como garantia de pagamento a instituições como Finansul Industrial, Áurea e Crecif.” Ainda que seus negócios fraudulentos tenham traumatizado o mercado, foi através da galeria que duas mulheres que desempenhariam importante papel no mercado de arte paulistano, Raquel Arnaud Babenco e Mônica Filgueiras, tomaram contato com o mercado de arte.

mecenato: um senso estético aliado a uma tendência inata de se coletar coisas. Sobre esta última, ela é uma tendência “considerad[a] um comportamento normal na infância e na idade adulta” (Greenberg, Witztum e Levy, 1990) *apud* (OLIVEIRA e WIELENSKA 2008). Este comportamento pode ser observado em coleções de tampinhas de garrafa, bolinhas de gude, lembranças de viagens, só para citar alguns dos itens “colecionáveis”. Já o senso estético estaria ligado à nossa capacidade de apreender e discernir, de acordo com certos padrões, o que é “belo” e o que não é. Não entraremos em nossa pesquisa em um debate filosófico sobre a beleza, mas uma coisa ficou demonstrada nas entrevistas que fizemos com colecionadores de arte: todos eles tem um conceito de beleza próprio que pode ser traduzido nas escolhas das obras que compõem suas coleções.

Recentemente no livro *Buscadores de Belleza* – já referido anteriormente ao tratarmos das coleções e colecionadores da Idade de Ouro do Colecionismo – suas autoras retomam a distinção entre mecenato, patrocínio e colecionismo privado proposta por Joseph W. Alsop (1978). Ainda que elas não o citem como referência em seu livro, o “verdadeiro colecionismo de arte”²³⁹, se insinua no conceito por elas formulado como típico dos dias atuais:

²³⁹ O fato de as autoras não citarem Joseph Alsop como uma das “leituras adicionais” – termo usado por elas em seu livro – fica mais flagrante como uma omissão importante na medida em que o primeiro capítulo do livro intitulado *El arte de coleccionar arte* é uma tradução literal do título da *review* – *The Art of Collecting Art* – de Ernst Gombrich. O texto analítico de Gombrich (1982) é sobre o livro *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared* de Joseph Alsop publicado em 1982, livro que incorporou o artigo *How Did Art Collecting Begin?* de 1978 do mesmo autor. Gombrich considera o livro como “a primeira história acadêmica do colecionismo de arte.” Ainda sobre a omissão à menção de Alsop e do termo “*true art collecting*” (coleccionismo de arte verdadeiro), até onde pudemos verificar, cunhado por ele, ela se torna mais importante na medida em que em palestra proferida em junho de 2012 Maria Dolores Jimenez-Blanco o emprega de forma veemente. Por volta do minuto 14 do vídeo “Conferencia de la profesora de Historia del Arte M^a Dolores Jiménez Blanco, dentro del Curso “De la colección al museo. Del museo a la Historia del Arte” organizado en

às portas do período barroco, quando pode ser visto com mais propriedade o nascimento desta nova relação entre o objeto artístico e sua posse que chamamos de colecionismo. [...] considera-se agora uma nova forma de posse mais direta e pessoal. Trata-se de adquirir e manter uma série de peças acima de tudo para desfrute estético, mas também como uma maneira de lançar uma mensagem inequívoca de poder e riqueza para quem tivesse a oportunidade de contemplá-las. (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010, p.8-9)²⁴⁰

Esse colecionismo, ainda que não seja uma novidade, é o que passa a predominar: um colecionismo para desfrute estético e cujas coleções estão nas mãos de pessoas da sociedade não oriundas nem da realeza²⁴¹ e nem das hierarquias eclesiásticas.

Pensando como essas definições se aplicariam no caso brasileiro, é importante notar que a ação de colecionadores como Gilberto Chateaubriand acabou por particularizar uma acepção da palavra colecionismo que é a do hábito ou prática de colecionar objetos. Se estes forem obras de arte, o termo composto apropriado é colecionismo de arte.

Chateaubriand, Castro Maya, Leirner, o casal Nemirovsky – só para citar alguns – seriam nossos colecionadores verdadeiros.

junio de 2012 por el Museo Thyssen-Bornemisza en colaboración con la UNED.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52hynrPEmw> 12/05/2014 14:24

²⁴⁰ “[...] a las puertas del periodo Barroco, cuando puede verse con mayor propiedad el nacimiento de esa nueva relación entre objeto artístico e poseedor que llamamos coleccionismo [...] se plantea ahora una nueva forma de posesión mucho más directa e personal. Se trata de adquirir y conservar una serie de piezas sobre todo para su desfrute estético, pero también como modo de lanzar un inequívoco mensaje de poder y riqueza a todo aquel que tuviese la ocasión de contemplarlas.” Tradução nossa.

²⁴¹ Os colecionadores membros da realeza europeia que as autoras estudaram foram os que conseguiram se manter na elite econômica de seus respectivos países. .

O colecionismo de arte na definição dos colecionadores

Nas entrevistas que fizemos com colecionadores de arte para nossa pesquisa, dois deles citaram especificamente o termo colecionismo e deram suas definições.

Oswaldo Correa da Costa (2013) começa por estabelecer uma distinção importante entre o interesse por arte e o colecionismo. Para ele uma pessoa pode “[...] se apaixonar por arte e não ter a menor necessidade de possuir o objeto.”²⁴² Após relatar-nos a experiência do início da sua coleção aos 18 anos – o seu *Momento Madalena* – ele define colecionismo como “[...] uma vontade de suprir uma carência e provavelmente para cada colecionador a carência vai ser diferente”. Em seu “[...] caso, a sensação de bem-estar que a repentina propriedade [de uma gravura de *Man Ray*] causou” seria um exemplo da satisfação momentânea daquela carência – “[...] a sensação que [o colecionador passou] os 40 anos seguintes procurando recriar.”

Corrêa da Costa continua acrescentando que

[...] colecionismo é uma das maneiras que os seres humanos têm de lidar com carência, e não só o colecionismo de artes plásticas, mas o colecionismo de qualquer coisa, de bonecas, de isqueiros, de talheres,... as pessoas que são acumuladoras por natureza são aquelas que esperam através da acumulação preencher algum vazio interno. Eu acho que quando você coleciona arte você,... – talvez não seja assim com todos os colecionadores, – mas acontece muito comigo [quando] eu quero muito objeto. Eu quero comprar esse objeto pra minha coleção. Subliminarmente, eu tenho uma ideia de que se eu conseguir finalmente comprar esse objeto eu finalmente serei feliz. E aí eu compro esse objeto e eu constato que ele não me transformou numa pessoa feliz. Então aí ele vai para a mapoteca ou vai para o teleiro e aí eu começo a procurar um outro. Voltando à história do Man Ray, é como se cada objeto fosse um potencial novo Man

²⁴² Anexo entrevistas.

Ray e ele sempre decepçiona, então você tem sempre que ir atrás do próximo. Por isso que o colecionismo, quando ele é movido por carência, tem esse mecanismo embutido de autopetuação porque ele nunca satisfaz, porque efetivamente você nunca vai cobrir um vazio interno com um objeto externo. Você só pode preencher vazios internos com objetos internos. Então, obras de arte nunca vão fazer isso. Então,... uma resposta longa à tua pergunta. Eu, depois de ter um objeto, ele me dá uma certa satisfação, sim, não há dúvida, mas eu nunca fico namorando ele, não fico babando nele, nada disso. Ele vira mais uma peça dentro de um enorme quebra-cabeças que é a coleção. Ele vira uma parte da coleção e deixa de ter o fascínio do objeto que não é possuído. (CORRÊA DA COSTA 2013)

Correa da Costa segue fazendo contrapontos já abordados na pesquisa. Um deles é o do colecionismo como investimento, que para Alsop não seria um colecionismo verdadeiro. O colecionador, durante a entrevista, nos disse que acha deplorável pessoas que colecionam por investimento. Ao relatar o fato de que ele teve que se desfazer de algumas peças para poder comprar e adequar o imóvel onde está o espaço *Coleção Particular*, ele também nos disse que nunca havia pensado em se desfazer da sua coleção. Em suas palavras:

[...] foi uma sensação de traição, assim, com relação aos meus próprios ideais. Eu acho que quem compra arte como se fosse uma ação da Petrobrás não entende, não sabe o que é arte. (CORRÊA DA COSTA 2013)

Outro colecionador que nos deu sua definição particular do que é colecionismo foi Delcir Antônio da Costa.

O ato de juntar é um ato do ser humano e depois que você fica velho, é como se você voltasse à infância e começa[sse] a juntar. Você já viu que casa de velho é cheia de papel, de livros e não pode jogar nada fora? Isso é colecionismo. Colecionismo é juntar. Juntar coisas. Essas coisas podem ser livros, arte, objetos, bibelôs, esculturas... é um ajuntamento de coisas que as crianças juntam sem saber e os velhos juntam sem saber que estão guardando a sua história. O colecionismo de arte está dentro dessas duas coisas. (D. A. COSTA 2013)

Colecionismo de arte no Brasil recentemente

O colecionismo de arte não é atividade recente no Brasil, mas na escala e com o prestígio que encontramos hoje – a ponto da atividade passar a ser definida com um vocábulo próprio – não tem paralelo nos últimos anos.

Esta escala ficou demonstrada em números no ano de 2013 quando foi divulgado o resultado da 2ª edição da Pesquisa Setorial Latitude²⁴³, pesquisa inédita sobre o mercado de arte contemporânea no Brasil realizada pela Dra. Ana Letícia Fialho para a Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT²⁴⁴ – em associação com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos – Apex/Brasil²⁴⁵.

Ainda que a pesquisa tenha sido realizada somente entre membros da ABACT e/ou Projeto Latitude²⁴⁶ que contava à época da pesquisa com 52 galerias, podemos observar o grande aumento do número de galerias de arte contemporânea surgidas no Brasil após os anos 2000 (Figura 45)

²⁴³ Disponível em http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_port_.pdf 17/04/2014 15:19

²⁴⁴ “Entidade sem fins lucrativos criada em 2007, a ABACT reúne atualmente 51 galerias de arte do mercado primário, localizadas em 6 estados brasileiros, representando mais de 1.000 artistas contemporâneos. As galerias do mercado primário desempenham uma dupla função: econômica e cultural. Elas não só comercializam as obras, mas também documentam, promovem, mostram, circulam, preservam e fomentam a produção contemporânea e a carreira dos artistas. [...] Galerias fundadoras: Casa Triângulo | Galeria Fortes Vilaça | Galeria Leme | Luciana Brito Galeria | Galeria Luisa Strina | Galeria Millan | Galeria Raquel Arnaud | Galeria Vermelho” <http://abact.com.br/abact-missao> 17/04/2014 14:25

²⁴⁵ “A Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) atua para promover os produtos e serviços brasileiros no exterior e atrair investimentos estrangeiros para setores estratégicos da economia brasileira.” <http://www.apexbrasil.com.br/portal/> 17/04/2014 14:54

²⁴⁶ “Foram contatadas 52 galerias associadas ao projeto latitude e à ABACT, tendo por referência o mês de dezembro de 2012,” das quais 44 responderam ao questionário. http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_port_.pdf 17/04/2014 15:25

Nº DE GALERIAS DE ACORDO COM A DÉCADA DE CRIAÇÃO

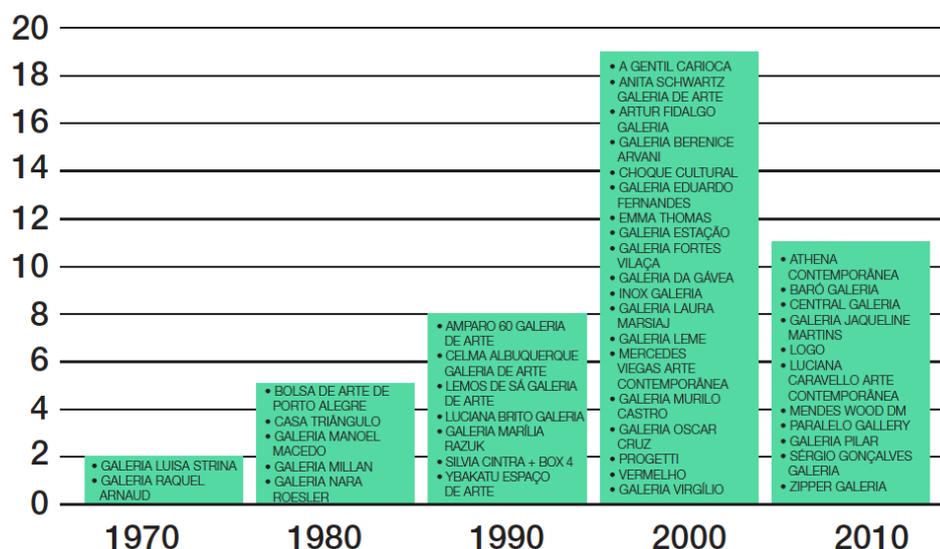


Figura 45 Número de Galerias de Arte Contemporânea associadas à ABACT, ano base 2012. Fonte: 2ª edição da Pesquisa Setorial Latitude – 2013
 Fonte: http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_port_.pdf

Como a mesma pesquisa traz a informação de que “[a]s vendas são impulsionadas sobretudo pelos colecionadores privados brasileiros, responsáveis por mais de 70% do volume de negócios das galerias [e que] eles não só estão investindo mais, mas se tornando mais numerosos”²⁴⁷ temos um dado indireto sobre a ampliação do colecionismo e da sua relevância.

²⁴⁷ Se adicionarmos aos colecionadores privados brasileiros os colecionadores privados estrangeiros, o percentual chega a 83%. http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_port_.pdf
 17/04/2014 17:35

Outro relatório sobre o mercado de arte no Brasil também publicado em 2013 foi o *TEFAF*²⁴⁸ – *Art Market Report 2013 / The Global Art Market, With a Focus on China and Brazil*, preparado pela Dra. Clare Mc Andrew. Nele está, segundo a autora,

[...] o primeiro estudo em profundidade do mercado de arte no Brasil, uma das principais economias emergentes do mundo. As vendas no mercado de arte brasileiro em 2012 foram cerca de € 455.000.000, cerca de 1% do total global. A importância do Brasil se dá através do poder de compra do seu crescente número de colecionadores ricos.²⁴⁹

Importante notar que o mesmo relatório mostra que um importante obstáculo para a ampliação do colecionismo privado no Brasil

tem sido a sua legislação fiscal e, particularmente, os regulamentos de importação, o que torna muito difícil para galerias brasileiras venderem arte internacional, e para as coleções públicas no Brasil importarem arte ou construírem coleções internacionais.²⁵⁰

Embora que nossa pesquisa não tenha abordado os aspectos legais e fiscais do colecionismo de arte, esse é um tema recorrente e que seria oportuno que outros pesquisadores o abordassem, na medida em que eles servem como entraves para uma maior expansão do sistema de arte como um todo.

Estabelecida sua importância econômica e já tendo estabelecido a relevância cultural que certas coleções assumem, retomamos o exame do colecionismo propriamente dito.

²⁴⁸ “TEFAF – [The European Fine Art Fair] - Maastricht [...] é universalmente considerada como a principal feira de arte do mundo, estabelecendo o padrão de excelência no mercado de arte. A Feira é verdadeiramente um evento imperdível para colecionadores e representantes de museus.”

<http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=18> 17/04/2014 18:21

²⁴⁹ Relatório disponível em http://www.cinoa.org/public/TEFAF_AMR_2013-_KEY_FINDINGS.pdf 17/04/2014 18:32

²⁵⁰ http://www.cinoa.org/public/TEFAF_AMR_2013-_KEY_FINDINGS.pdf

Talvez poucas pessoas saibam quais são as atividades profissionais ou pessoais de Gilberto Chateaubriand, mas a palavra “coleccionador” para ele praticamente virou um prenome. A Condessa Pereira Carneiro (CARNEIRO *apud* PONTUAL 1976, 5-6) na apresentação do primeiro livro sobre sua coleção nos diz que, ao editá-lo²⁵¹

“quisemos [ela e a empresa] repetir, à nossa maneira, o ato de fé de Gilberto Chateaubriand na arte brasileira, por ele pacientemente amalhada ao longo também dos últimos 20 anos. Na impossibilidade de se constituir até aqui um museu para abrigar e sistematizar tudo o que o seu entusiasmo, intuição e conhecimento recolheram – por certo uma das maiores coleções particulares da arte produzida no Brasil desde o modernismo – acreditamos neste livro como um museu provisório²⁵², à espera de que o definitivo um dia se concretize.”

Colecionismo aqui é comparado a um ato de fé, que o colecionador por meio de suas aquisições vai demonstrando através de suas escolhas por qual caminho do desenvolvimento artístico brasileiro ele optou trilhar. E a fé estaria no fato de que muitos artistas por ele colecionados estavam ainda no início de suas carreiras, não passando, portanto, de ilustres desconhecidos. Ainda no final do mesmo livro há o *Dicionário Biográfico* onde estão um pequeno currículo e fotos de cada um dos artistas que aparecem na edição²⁵³. Dentre os vários artistas citados há, por exemplo, artistas em início de carreira e muito jovens como Arlindo Daibert (Juiz de Fora, MG, 1952-

²⁵¹ Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro, mais conhecida como Condessa Pereira Carneiro (1899 - 1983) empresária, foi diretora-presidente do *Jornal do Brasil* de 1953 até a data de sua morte. <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp120220038.htm> O livro foi editado pelas Edições Jornal do Brasil.

²⁵² A noção de “livro [de arte] como um museu provisório” pode ser confrontada com o conceito de “Museu Imaginário” de André Malraux (O Museu Imaginário 1965/2000): muito esquematicamente, conceituamos o museu como um conjunto de imagens acumuladas na memória de um artista ou de qualquer pessoa; ou ainda, como uma possibilidade, um conjunto de fotografias, reunidas em um livro, de obras de arte geograficamente dispersas pelo mundo.

²⁵³ É curioso notar que o autor – Roberto Pontual - e o colecionador – Gilberto Chateaubriand - também aparecem na sessão do livro dedicado ao “Dicionário Biográfico” com seus mini currículos e fotos (ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976, p.403-478)

1993)²⁵⁴, Marcos Coelho Benjamim (Nanuque, MG, 1952)²⁵⁵, Tunga (Recife, PE, 1952)²⁵⁶ e Carlos Eduardo Zimmermann (Antonina, PR, 1952)²⁵⁷, todos os quatro com 24 anos à época da publicação.

Tanto mais mérito há no colecionismo de Chateaubriand quanto mais se conhece sobre o mercado de arte no Brasil à época do início de sua coleção – na década de 50. Confirmando o que Pontual afirma em 1976 – “Num momento em que nulo era o mercado sistemático de arte no Brasil e inexistentes as galerias atualizadas, comprar boa arte exigia contato e negócio direto com o artista, em geral também arredo a isto,”²⁵⁸ José Carlos Durand, em sua pesquisa levada a cabo em meados da década de 80 e que viria a ser usada em seu doutoramento, publica artigo em 1986 onde afirma que somente a partir do início dos anos 60 é que se poderia falar da existência de um mercado de arte com volume tal que justificasse o nome, mas ainda

incipiente, sem casas de tradição, não unificado no âmbito da nação e com cifras de negócios muito modestas comparativamente aos países ricos. Seus marchands, segundo crítica banalizada no meio artístico brasileiro, ainda não se teriam imbuído do hábito de calcular e agir a médio e longo prazos, e não se dispunham à saudável prática de comprar, estocar, promover artistas sem nome a fim de impor tendências e ganhar sem pressa. Ao contrário, a desinformação cultural e a ambição especulativa da clientela reinariam absolutas.”²⁵⁹

²⁵⁴ (RIBEIRO e SILVA, Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte 1997)p.430

²⁵⁵ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)p.407

²⁵⁶ *Ibid* p. 429

²⁵⁷ *Ibid* p. 431

²⁵⁸ *Ibid* p.7

²⁵⁹ (DURAND 1986)

O colecionismo privado no Brasil não nasceu nessa época, mas aprimorou-se juntamente com o próprio sistema de arte. Há antecedentes no final do Império e início da República.

Paulo Herkenhoff, em livro dedicado a *Os Museus Castro Maya*, reputa “[a] coleção do ex-Vice-Cônsul do Brasil em Paris, o empresário maranhense Raymundo de Castro Maya²⁶⁰ [como] uma das quatro ou cinco grandes coleções de arte francesa do Rio de Janeiro que foram legadas a instituições”²⁶¹. Um pouco antes o autor situa “[o] primeiro Castro Maya [como pertencente] à primeira geração que descobre um colecionismo aberto para o mundo e não mais apenas um espelho dos estilos de Portugal como na antiga colônia. Na *belle époque* carioca, a voga era arte da França.”²⁶² E logo em seguida conclui que “[h]ouve nobres do Império que se tornaram mecenas na República. Na proteção às artes, o Imperador foi substituído por homens de fortuna.”²⁶³

O autor o chama de “Desbravador do Gosto” e cita o ano de “1892 [como sendo] um ano de aquisições importantes (...). Em Paris, são compradas em leilão do *Hôtel Drouot*²⁶⁴ as telas de Courbet²⁶⁵, Rousseau²⁶⁶ e uma tela de Taunay²⁶⁷ (Vista da Baía do

²⁶⁰ Raymundo de Castro Maya nasceu em Viana no ano de 1856 e faleceu no Rio de Janeiro em 18 de agosto de 1935. <http://www.avlma.com.br/index.php/academicos-e-patronos/333-raymundo-de-castro-maya> 02/04/2014 14:42

²⁶¹ (HERKENHOFF e GODOY 1996, p.12)

²⁶² *Ibid.* p.12

²⁶³ *Ibid.* p

²⁶⁴ Hôtel Drouot é uma casa leiloeira parisiense pertencente ao Grupo Drouot e que opera desde 1852. <http://www.drouot.com/> 21/01/2014 21:57

²⁶⁵ Gustave Courbet (1819 - 1877)

²⁶⁶ Henri-Julien-Félix Rousseau (1844 - 1910)

²⁶⁷ Nicolas-Antoine Taunay (1755 - 1830)

Rio de Janeiro tomada das Montanhas da Tijuca), (Figura 46), proveniente da coleção de Etienne Arago.”²⁶⁸



Figura 46 Vista da baía do Rio de Janeiro tirada das montanhas da Tijuca - c.1820 de Nicolas Antoine Taunay e que encontra-se atualmente no acervo dos Museus Castro Maya.

Fonte: Imagem escaneada do livro Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya, 1984, p.85

E se muitas pessoas, do meio artístico ou fora dele, estão familiarizadas com os Museus Castro Maya já referidos anteriormente, poucos o estão com o fato de que o pai de seu fundador, Raymundo Ottoni de Castro Maya, foi um importante colecionador de arte. Herkenhoff refere-se a ele como um representante “[d]o que havia de melhor no

²⁶⁸ (HERKENHOFF e GODOY 1996, p.11)

interesse pela arte francesa desenvolvido por alguns brasileiros na segunda metade do século XIX.”²⁶⁹

Falar de colecionismo no Brasil é também expressar uma preocupação quanto ao destino da coleção após o desaparecimento do colecionador. Já em 1976, Pontual coloca a questão da seguinte forma ao se referir à coleção:

O que não permite dúvidas é que nela dispomos de uma das maiores e mais completas coleções particulares de arte brasileira, pouco a pouco reunida no Brasil. Constatar o fato e ficar com a amarga certeza de que tão cedo não surgirá um local verdadeiramente adequado a preservá-la e colocá-la em contato permanente com o público foram as causas geradoras deste livro. Aqui, com as deficiências fáceis de reconhecer, poder-se-ia ao menos construir no papel²⁷⁰ as paredes de um museu indispensável, mas até hoje impraticável.²⁷¹

Nesse ponto as trajetórias de Chateaubriand e Castro Maya se cruzam: com efeito, a coleção de Chateaubriand foi “institucionalizada” através de empréstimo em regime de comodato para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – em 1987 Pontual já afirma que “o essencial da coleção se transfere neste momento para a guarda do Museu”²⁷² – que tem Castro Maya como um de seus fundadores.

²⁶⁹ *Ibid* p.11

²⁷⁰ Fazendo o caminho proposto por Malraux que, a partir de museus existentes preconiza a ampliação do acesso às obras através de reproduções impressas de suas imagens, Pontual e Chateaubriand perseguiam seu desejo de ou construir um museu ou abrigar a coleção do último em um museu com paredes não de papel ou imaginárias, mas de alvenaria.

²⁷¹ (PONTUAL, ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 1976)p.9

²⁷² (PONTUAL, Entre dois séculos 1987)p.XIII

INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UMA COLEÇÃO PARTICULAR

Agora, eu não me incomodo de a obra estar aqui, do meu lado. Aqui ou no museu. Tudo bem, não me incomodo, mas eu preciso ter acesso. Aqui eu tenho acesso diário, não é?! Você perguntou se eu visito... Na hora que eu quiser. E no museu não é sempre que você consegue, não é?! Quantas vezes você bate com a porta... bate com a cara na porta
*Ricardo Giannetti*²⁷³

"Uma coleção só serve para ser mostrada; se não for mostrada, não serve para coisa nenhuma"
*João Sattamini*²⁷⁴

Em entrevista a nós concedida em setembro de 2011, Ricardo Giannetti fala que um grande problema com relação às obras de arte é o acesso. Quando se tem vontade ou necessidade (para se fazer pesquisa iconográfica, por exemplo) de se ver uma obra de arte, muitas vezes o acesso não é possível. Aqui entram várias limitações, das mais comuns, como o fato da obra em questão estar sendo restaurada, e portanto, não estar em exposição; até algumas mais extremas, como a obra ter sido destruída, como muitas pinturas de Joaquin Torres García foram perdidas para o fogo no incêndio do MAM do Rio de Janeiro em 1978. Há ainda obras conhecidas cujo paradeiro não se conhece: o “Retrato do Dr. Gachet, 1ª Versão” de Vincent Van Gogh está em local ignorado desde a morte em 1996 do sr. Ryohei Saito, que adquiriu a obra em leilão em 1990 por 82,5 milhões de dólares. Especula-se que a obra já trocou de mãos duas vezes, mas não há confirmação por parte do suposto novo proprietário. Ela encontra-se na posse de um colecionador que não deixa que ninguém a visite!²⁷⁵

²⁷³ Colecionador. (GIANNETTI, Entrevista 2011)

²⁷⁴ Colecionador. <http://masp.art.br/exposicoes/2007/sattamini/> 13/06/2013 20:00

²⁷⁵ <http://www.usnews.com/usnews/doubleissue/mysteries/portrait.htm>

Para Giannetti, no caso das obras de sua coleção, seu acesso pessoal é irrestrito. As obras em sua posse podem ser vistas quando ele quer ou necessita. Por oposição Giannetti cita sua própria experiência de tentativa de ter acesso a obras de determinado artista para efeito de pesquisa²⁷⁶ o que foi frustrado pela negativa do museu que detinha a posse da obra.

A institucionalização de uma coleção teria a dupla função de guarda/conservação e perenização do acesso às obras. Aqui cabe uma diferença com relação ao acesso para o grande público e para especialistas e pesquisadores. Resta evidente que, ainda que nenhum (me arrisco a afirmar isso sem medo de errar e baseado no fato de que todo museu, minimamente estruturado, tem um acervo e uma reserva técnica onde ficam obras não expostas) museu possua espaço expositivo suficiente para mostrar todo seu acervo, quando um especialista ou pesquisador necessita ter acesso a uma obra, os museus cuidam para que esse acesso ocorra. Para não falar também em aspectos de conservação, pois obras gráficas, por exemplo, devido à fragilidade intrínseca do material em que são executadas, quase nunca são exibidas a não ser em mostras temporárias. Em maio de 2000, durante estágio junto ao Serviço Cultural do Museu do Louvre, em Paris, fazia eu uma pesquisa sobre técnicas de desenho que caíram em desuso, tais como as que se utilizam de pontas de metal (chumbo, ouro, prata e paládio). Para conhecer desenhos originais, solicitei ao Departamento de Artes Gráficas do museu autorização para consultar as obras. Depois de devidamente autorizado fui

²⁷⁶ Ricardo é um colecionador muito peculiar. Dotado de grande erudição, já tendo sido concertista de violino com formação no Brasil e no exterior, tem o hábito de escrever um texto sobre cada obra de arte que adquire. O texto, muitas vezes, é resultado de extensa pesquisa iconográfica ou histórica.

encaminhado à Sala de Consulta do departamento (fig.20) onde pude ter



Figura 47 Vista interna da sala de consulta do Departamento de Artes Gráficas. Museu do Louvre. Paris
Fonte: (C) RMN (Musée du Louvre) / Gérard Blot

ter acesso aos desenhos previamente selecionados na consulta à base de dados. Foi uma experiência profissional incrível. A pesquisa sobre a arte do desenho foi enriquecida e muito pelo contato direto com a obra (fonte primária de informações), uma delas especificamente era de autor desconhecido, datada do século XV e representava uma cena bíblica executada com ponta de chumbo sobre um fragmento de papel azulado. O museu ali cumpria sua função de tornar acessíveis as obras de arte sob sua guarda.

A colecionadora Dominique de Menil também nos fala desse mesmo acesso ao se referir à obra de Domenico Veneziano que não pertencia à sua coleção citada anteriormente, mas que ela a considerava como tal, pois sempre que quisesse poderia ir

ao museu onde ela estava localizada, sentar-se à sua frente e apreciar a obra. Ela não tinha a posse do trabalho, mas ela tinha o acesso a ele!

Certos meios artísticos, acadêmicos e intelectuais têm privilegiado e dado mais importância ao acesso ao discurso sobre a obra de arte, por oposição ao acesso à obra propriamente dita. Mas para o interesse de nossa pesquisa, o acesso que nos interessa é o acesso à obra propriamente dita, ao objeto.

Raymundo Ottoni de Castro Maya, nascido no final do século XIX em Paris, veio para o Brasil na virada do século. Tendo herdado a coleção de seu pai, ele deu continuidade à atividade colecionista imprimindo sua marca pessoal a ela que passou a incluir desde arte modernista brasileira à arte ingênua e popular, possuindo à época um “conjunto significativo de esculturas de ceramistas nordestinos, em que se destacam Mestre Vitalino e Zé Caboclo, dentre outros.”²⁷⁷ Mas no que tange à institucionalização, além de ter fundado dois museus, o do Açude e o da Chácara do Céu, conhecidos como os Museus Castro Maya, o colecionador esteve no cerne da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1948, tendo sido seu primeiro presidente. Quase que fechando um ciclo, em 1993, – como já dito anteriormente – a esse mesmo museu recebe em regime de comodato uma das maiores coleções de arte do Brasil, a Coleção Gilberto Chateaubriand.

Fato relativamente recente na América Latina é a abertura de museus por colecionadores particulares. Especificamente, só na região metropolitana de Belo

²⁷⁷ (HERKENHOFF e GODOY 1996)p.162

Horizonte foram abertos três museu desse tipo, a saber (em ordem cronológica): Museu de Artes & Ofícios (2005), Museu Inhotim (2006) e Museu Inimá de Paula (2008)

Em São Paulo, o colecionador Oswaldo Corrêa da Costa inaugura seu Museu Privado de Arte Contemporânea, ou Coleção Particular, em 2010.

Na Argentina, em 2001 foi inaugurado o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* para abrigar a Coleção Costantini, e em 2008 abriu-se o *Museo Fortabat* que abriga as obras da colecionadora Amália Fortabat. “O [Museu] Fortabat tem atraído tanta atenção porque em Buenos Aires, ao contrário de Londres ou Nova York, não existe tradição de longa data de colecionadores particulares que colocam as suas coleções em exposição pública.”²⁷⁸

No México em 2001 a *Colección Jumex* abre suas portas à visitação pública. Em 2011 foi a vez de Carlos Slim inaugurar seu *Museo Soumaya*.

As coleções particulares supririam carências das instituições públicas como denota declaração da representante da galeria Gagosian nas feiras de arte brasileiras

Um grande problema da história da arte brasileira, assim como do mercado contemporâneo nacional, é que os limitados fundos públicos para aquisições criaram hiatos gigantes nas coleções dos museus públicos, então há uma escassez de apresentações abrangentes e críticas de obras prontamente disponíveis ao público. Acrescente aí a rigidez da legislação e as regras governamentais de importação e exportação, que potencializam a situação.²⁷⁹

²⁷⁸ <http://latineos.com/en/articles/visual-arts/item/83-the-idea-of-the-21st-century-latin-american-art-collection.html?tmpl=component&print=1> 21/03/2012 18:08

²⁷⁹ <http://br.blouinartinfo.com/news/story/886910/galeria-gagosian-fala-sobre-sua-primeira-participacao-na-sp> 08/08/2013 11:57 procurar em paginas da web consultadas “Galeria Gagosian fala sobre sua primeira participação na SP Arte BLOUIN ARTINFO”

Por fugir ao escopo de nossa pesquisa não prosseguiremos no tema da institucionalização de coleções - que merecem pesquisas específicas sobre o tema - mas não poderíamos ter deixado de tocar nessa questão, na medida em que três colecionadores entrevistados por nós já têm, integral ou parcialmente, as suas coleções institucionalizadas: Ângela Gutierrez – nos museus do Oratório e de Artes e Ofícios; João Carlos de Figueiredo Ferraz – no Instituto Figueiredo Ferraz e Oswaldo Teixeira da Costa – no espaço Coleção Particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto “Da Criação À Coleção”, escrito por Gilberto Allard Chateaubriand e publicado no livro dedicado à sua coleção de arte – *Entre Dois Séculos* (PONTUAL 1987) – o colecionador logo no início afirma que

[u]ma coleção, da mesma forma que uma obra de arte, só pode ser feita à mão. Diferentemente do artista, porém, o colecionador jamais conclui aquilo que começa: sempre há algo a conquistar, a modificar, a aprimorar. *In* (PONTUAL, Entre dois séculos 1987, VI)

Logo a seguir ele complementa:

[a] coleção, objeto deste livro, construída ao longo de mais de 30 anos de paixão pela arte, não é conclusiva.”[...] mostrá-la ao público é assumir, ainda com mais ênfase o dever da continuação. *In* (PONTUAL 1987, VI)

Chegar ao final desta tese nos deixa com a sensação de que há muito ainda que se pesquisar sobre o colecionismo de arte no Brasil, mas nem por isso nos furtaremos a apresentar algumas constatações.

A primeira delas é a de que o sistema de arte brasileiro tem se tornado cada vez mais complexo, com um crescente número de agentes e uma rede de interações cada vez mais complexas. Na linha do que expusemos na apresentação da definição do verdadeiro colecionismo de arte proposto por Alsop (1978)²⁸⁰, o colecionismo no Brasil tem aumentado e já está criando sua própria tradição. Todos os colecionadores

²⁸⁰ Como já foi dito anteriormente, o artigo foi uma apresentação da pesquisa sobre a história do colecionismo de arte que Joseph Alsop começou em 1964 e culminou com a publicação em 1982 do livro *The Rare Art Traditions – The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena* (um cartapácio com 691 páginas!). Consultando o catálogo da Rede Pergamun que congrega mais de 8000 bibliotecas brasileiras, verificamos que só havia um exemplar disponível na Universidade Unisinos de São Leopoldo, RS. Optamos por adquirir o livro em um sebo virtual nos Estados Unidos, que chegou às nossas mãos tardiamente. Seu estudo será aprofundado em futuro próximo. .

entrevistados por nós, sem exceção, reconhecem a envergadura do papel que tanto Gilberto Chateaubriand quanto Bernardo Paz desempenham no sistema da arte brasileiro. O primeiro, na segunda metade do século XX e este último a partir dos anos 2000.

Outra constatação é a de que os termos colecionador e colecionismo não comportam mais ideias fixas e preconceitos. Ao refutarmos, por exemplo, a afirmação feita por Houaiss (1987, IX) de que Goering – marechal do ar de Hitler – “[...] seria hoje²⁸¹ o maior colecionista da História”, procuramos traçar uma linha divisória entre verdadeiro colecionismo de arte e os imemoriais ajuntamentos de tesouros ou butins de guerra. Nada mais distante disto do que os colecionadores pesquisados através de literatura sobre o assunto ou dos entrevistados para nosso trabalho.

Nessa oportunidade também relembramos que vários estudos sobre a história da arte – não só no Brasil, mas no exterior – são feitos calcados em obras presentes em coleções particulares, como procuramos demonstrar nos argumentos em favor destas coleções como ferramentas de pesquisa.

E como um argumento final, dentro campo dos verdadeiros colecionadores de arte, destacaríamos sua grande diversidade – de objetivos, de modos de colecionar, de obras colecionadas – que só encontra eco na própria diversidade dos próprios artistas.

Retomando o que disse Chateaubriand no seu texto, ao apresentarmos os resultados da nossa pesquisa na tese que termina, resta-nos a sensação de que devemos

²⁸¹ 1987, data da publicação do livro. .

prosseguir na busca do conhecimento sobre o colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil.

POST-SCRIPTUM

No dia 17 de fevereiro de 2014 a colecionadora Priscila Freire oficializou a doação de sua coleção de arte e de objetos, de todo seu acervo documental, de sua biblioteca e da propriedade onde ela mora – que inclui, além de sua casa, uma reserva particular ecológica com 49.147,18 m² – para a Universidade do Estado de Minas Gérias instalar o Memorial Alberto e Priscila Freire e o Núcleo de Experimentação em Artes Plásticas. No ato da doação ficou estabelecido que a Escola Guignard/UEMG seria a instituição responsável pela gestão tanto da coleção e do acervo, quanto do Núcleo.

Nesse mesmo dia ao cumprimentar e agradecer a colecionadora pela doação tivemos a oportunidade de expor a ela nosso projeto de doutorado e pedir que ela nos desse uma entrevista, com o que ela concordou na hora. Nós a entrevistamos em sua residência no dia 26 de fevereiro de 2014²⁸². Desde então, a pedido da diretoria da Escola Guignard, Ana Cristina Brandão, e da própria colecionadora, temos feito uma diligência preliminar com o intuito de trabalharmos juntos no processo da institucionalização de todo o material doado.

Com essa doação, ao cabo de apenas 10 anos, a região metropolitana de Belo Horizonte terá passado a contar com sua quarta instituição ligada às artes que tiveram sua origem em coleções particulares. Que essa tradição permaneça!

²⁸² Este material inédito já se encontra em fase de transcrição e edição. .

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lúcia Machado de; ÁVILA, Affonso; SABINO, Marina Gomes. *Arte Antiga em Coleções Mineiras*. Belo Horizonte: Sociedade Amigas da Cultura/Palácio das Artes, 1970. 130.

ALSOP, Joseph W. How Did Art Collecting Begin? *The New York Review of Books* Vol. 25, n. 20 (Dezembro 1978).

ALTSHULER, Bruce. *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Edição: Bruce Altshuler. Princeton: Princeton University Press, 2007.

AMARAL, Aracy, et al. *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. 1. Ed. São Paulo: SP: DBA Melhoramentos, 1998.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. v.1. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1964. (5 v.)

BARBOSA, Pedro Paulo Filgueiras, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). São Paulo, SP, (7 de março de 2013).

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Signos*. (1968) 4. ed. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEESON, Nora; RENNOLDS, Margaret; COHEN, Ellen. *The Menil Collection: a selection from the Paleolithic to the modern era*. - Newly updated ed. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1997.

BEHRMAN, Samuel Nathaniel. *Duveen: The Story of the Most Spectacular Art Dealer of All Time*. (1951) New York: The Little Bookroom, 2002.

BENJAMIN, Walter. Unpacking My Library - A Talk About Book Collecting. In: _____. *Illuminations*. (1931) ARENDT, Hannah (ed.) 59-68. New York: Schocken Books, 1968.

BLOM, Philipp. *Ter e manter - Uma história íntima de colecionadores e coleções*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2002/2003.

BORGES, Viviane Trindade. *Do Esquecimento ao Tombamento: A Invenção de Arthur Bispo do Rosário*. Ano da defesa: 2010. 232 f. Tese (Doutorado em 5/3/2010) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success - How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

CHAVE, Anna C. Revaluating Minimalism: Patronage, Aura, and Place. *Art Bulletin*. Nova Iorque. v.90, p. 466-486, set. 2008.

COHEN-SOLAL, Annie. *Leo and his circle: the life of Leo Castelli*. 4. ed. Trad. Mark Polizzotti. New York: Alfred A. Knopf, 2010.

COELHO, Fátima Pinto; HAGEDORN, Jorg, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO).. Nova Lima, MG, (12 de março de 2013).

CORRÊA DA COSTA, Oswaldo, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). São Paulo, SP, (6 de março de 2013).

COSTA, Delcir Antônio da, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). Belo Horizonte, MG, (11 de março de 2013).

COSTA, Delcir da. *Regina e Delcir da Costa*. 1ª. Edição: Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. (Circuito Colecionador)

CYPRIANO, Fábio. O Colecionador. *Folha de São Paulo*, 19 de abril de 2001.

Dictionnary Cambridge - Tool. 12 de 04 de 2013.

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/tool_1?q=tool (acesso em 12 de 4 de 2013).

DURAND, José Carlos. Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 96, 1986.

ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. (1980) 13.ed. Trad.: Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EDUARDO de Sá Enciclopédia Itaú Cultural/Artes *Visuais*. 19 de março de 2009. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1598&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1E (acesso em 12 de junho de 2013).

ERNANI. *Coleção Chermont - Ernani Leilão*. Nov. 1949. Rio de Janeiro, 1949. 53 p.

FERRAZ, João Carlos de Figueiredo, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). Ribeirão Preto, SP, 2 de outubro de 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FINDLAY, Michael. *The value of art: money, power beauty*. Munich/London/New York: Prestel Verlag, 2012.

FRONER, Yacy-Ara; PENNA, Tatiana Duarte. Acervo Contemporâneo - Critérios para conservação de uma arte nova - Estudo de caso: Acervo Pedro Moraleida. CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES (Anais). Niterói: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 2012.

FROST, Randy O; TAMARA, Hartl L. A cognitive-behavioral model of compulsive hoarding. In: *Behaviour Research and Therapy* (Elsevier Science Ltd) 34, n. 4 (1996): 341-350.

GASPARI, Elio. Entrevista Raul Forbes. *O Globo*, 1 de outubro de 1995: 14.

GIANNETTI, Ricardo, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). Brumadinho, MG, (19 de setembro de 2011).

GIMPEL, René. *Journal d'un Collectionneur - marchand de tableaux*. Paris: Calmann-Lévy, 1963.

GOMBRICH, Ernst. The art of collecting art. *The New York Review of Books*, Nova Iorque. v.29, n. 19, Dez. 1982.

GUIA DE BENS TOMBADOS - *Oitocentas e duas obras de arte de Arthur Bispo do Rosário*. www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta_detalhe_bem&idbem=370 (acesso em 08 de junho de 2013).

GUTIERREZ, Ângela, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). Belo Horizonte, MG, (15 de maio de 2013).

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. (2001). Trad. Maria Ângela Caselatto e Augusto Capella. Bauru: EDUSC, 2008.

HERKENHOFF, Paulo; GODOY, Solange de Sampaio. *Os Museus Castro Maya*. São Paulo: Museus Castro Maya, 1996.

HOUAISS, Antônio. Colecionismo. In: PONTUAL, Roberto *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand, VIII-X*. Rio de Janeiro, Edições JB, 1987.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1ª. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antônio, e Mauro de Salles VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOUAISS, Antônio *et al.* *Dicionário Houaiss da língua portuguesa - versão online*. <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=coleccionismo&styp=k> (acesso em 13 de 10 de 2011).

HUGILL, Peter J. *World trade since 1431: geography, technology and capitalism*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press/The Johns Hopkins Press Ltd., 1995.

HUMBLE, P. N. On the Uniqueness of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Wiley) 42, n. 01 (1983): 39-47.

HUYSSSEN, Andreas *et al.* *Valores: Arte, Mercado, Política.*: MARQUES Reinaldo; VILELA Lúcia Helena, (Ed.). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

iDicionário Aulete. Lexikon Editora Digital. http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_coletivo&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=coleccionismo (acesso em 19 de 10 de 2011).

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Guia dos Museus Brasileiros. *Museus Brasileiros*. MIRANDA, Rose Moreira de; ALMEIDA, Mayra Resende Costa. (Ed.). 02 de junho de 2011. <http://www.museus.gov.br/noticias/guia-dos-museus-brasileiros/> (acesso em 17 de setembro de 2012).

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Buscadores de Belleza - Historias de Los Grandes Coleccionistas de Arte*. Barcelona: Ariel, 2007.

_____. *Buscadores de Belleza - Historias de Los Grandes Coleccionistas de Arte*. Barcelona: Ariel, 2010.

JULIÃO, Letícia; MIRANDA, Wander Melo; SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo; TRINDADE, Silvana Cançado. *Colecionismo Mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus/Associação dos Amigos do Museu Mineiro, 2002.

KAZ, Leonel, Nigge LODDI; OSÓRIO, Luiz Camillo; CHACEL, Cristina. *Arte e Ousadia: O Brasil na Coleção Sattamini*. (2008). Rio de Janeiro: Aprazível, 2009.

LEILÃO Maio de 2011. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2011. 236.

LEYERER, Manfred Ernst, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO).. Nova Lima, MG, (20 de maio de 2012).

LINDEMANN, Adam. *Collecting Contemporary Art*. 2010. Koln: Taschen, 2006/2010.

_____. *Coleccionar Arte Contemporáneo*. Koln: Taschen, 2006

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972.../*. LIPPARD, Lucy R. (Ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973/1997.

LUBOW, Arthur. After Frida. *The New York Times*. Nova Iorque, 23/ 03/ 2008.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. (1965) Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.

MELENDI, Maria Angélica. *A Imagem Cega - Arte, texto e política na América Latina*. 1998. 521. Tese (doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1998.

_____. *Lorenzato*. Fernando Pedro da Silva (Editor), Marília Andrés Ribeiro (Coordenação editorial). Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

MELLO NETO, Horácio Ernani de. *O Mercado de Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1983.

MELO, Alexandre. *O Que É Arte*. Lisboa: Quimera Editores. 1994/2001

_____. *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.

MILHAZES, Beatriz; RENNÓ, Rosângela. VISCONTI, Jacopo Crivelli.(Comp.) Evidências Ocultas [Hidden Evidence]. In: *Shattered Dreams - Sonhos Despedaçados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003. 88 p.

MIRANDA, Duda; MELENDI, Maria Angélica; MAGALHÃES, Francisco. *A Coleção Duda Miranda*. Edição: Miranda DUDA. Belo Horizonte, 2007.

MORAIS, Fernando. *Chatô: O Rei do Brasil, A Vida de Assis Chateaubriand*. 2. ed. São Paulo: Schwarcz, 1994.

MORAIS, Frederico. *Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 1984.

_____. *Colecionismo*. LEILÃO Maio de 2003. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2003. 237.

MOURA, Antônio de Paiva. *Memória Histórica da Escola Guignard*. Belo Horizonte: Usina de Livros, 1993.

MUSEU do Oratório –*Apresentação*. <http://www.museudooratorio.com.br/port/museu.asp> (acesso em 16 de 09 de 2012).

MUSEU do Oratório – *Coleção*. <http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao.asp> (acesso em 16 de 09 de 2012).

OLIVEIRA, Mônica Ferreira Gomes Aires; WIELENSKA, Regina Christina. *Colecionismo: fronteiras entre o normal e o patológico.* TUCCI, Carlos Henrique da Costa e Andreza Cristiana RIBEIRO. *Psicolog - Revista Científica on-line de Análise do Comportamento* 1, n. 1 (2008): 27-41.

PATIN, Sylvie; TINTEROW, Gary; LOYRETTE, Henri; STEIN, Susan Alyson; FRELINGHUYSEN, Cooney Alice (Ed). *La Collection Havemeyer: Quand l'Amérique découvrait l'Impressionnisme...* Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.

PELLO, Carlos Fernández. *Re-Visiones # Uno*. *Re-Visiones*. POLANCO, Aurora Fernández (Ed). 2011. <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article19> (acesso em 12 de 03 de 2012).

PEREC, Georges. *A Coleção Particular*. (1994). 2.ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PERKTOLD, Carlos, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). Belo Horizonte, MG, (11 de dezembro de 2011).

POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. *Memória-História*, v. 1, cap. 2. In: *Enciclopédia Einaudi*. (1977) ROMANO, Ruggiero; GIL, Fernando (ed.). Trad. Suzana Ferreira Borges, 51-86/457. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.

_____. *Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

HOUAISS, Antônio. Colecionismo (Prefácio). In PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte/Fundação João Pinheiro, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés, FERNANDINO, Fabrício; QUEIROZ, Moema Nascimento; DINIZ, Clélio Campolina. *Acervo Artístico da UFMG*. RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

RUGENDAS/Vitor Braga Escritório de Arte. *Grande Leilão Outono 2013/Belo Horizonte* (Catálogo). Belo Horizonte: Rugendas/Vitor Braga Escritório de Arte, Maio de 2013. 128 p.

s.a. Defesa vasada - CBF se descuida e ladrões carregam a taça. *Veja*, 12 1983, edição de 28/12/1983 p. 39.

SAATCHI, Charles. *My Name Is Charles Saatchi and I Am An Artholic – Everything You Need To Know About Art, Ads, Life, God And Other Mysteries – And Weren't Afraid To Ask....* Londres: Phaidon Press Limited, 2009.

SEBASTIÃO, Walter. "Brisa renovadora. *Jornal Estado de Minas*, 9 de 10 de 1998: 20.

_____. Um Artista Especial. *Jornal Estado de Minas*, 31 de Julho de 2001: 5.

_____. Uma Visão Visceral da Vida. *Jornal Estado de Minas*, 3 de Abril de 2002.

_____. O passado presente no futuro. *Jornal O Estado de Minas*, 29 de 12 de 1998: 5.

SIQUEIRA, Neuber, entrevista concedida a Adriano C. Gomide (ANEXO). Belo Horizonte, MG, (12 de dezembro de 2011).

SOLOMON, Deborah. Leo Castelli's New York Story. *The New York Times*, 11/06/2010.

STRAUSS, Dorothea, e Mari Carmen RAMÍREZ, entrevista concedida a K. ZUPPAN-RUPP e K. SCHMIDT. *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection Haus Konstruktiv Zurich*. Trad.: Adriano Célio Gomide. Zurique: VernissageTV, (18 de Novembro de 2009).

TEIXEIRA COELHO, José, et al. *Semana dos Museus da Universidade de São Paulo* (Anais II). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

THE ADOLPHO Leirner Collection at MFAH. <http://www.mfah.org/art/collections/the-aldolpho-leirner-collection/> (acesso em 21 de 03 de 2012).

THOMPSON, Donald N. *The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

THORNTON, Sarah. *Seven Days in the Art World*. New York: W.W. Norton, 2009.

REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO

<http://www.inhotim.org.br/>
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45630.shtml> 29/07/2012 17:57

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/player_1?q=player 10/07/2013 19:34

http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp073817.pdf

http://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=http%3A%2F%2Fduvft0k3aayxim.cloudfront.net%2FPPDFs_XMLs_paginas%2Fo_globo%2F1995%2F11%2F22%2F02-segundo_caderno%2Fge221195001SEGI-1234_g.jpg 13/09/2013 16:20

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200126.htm>

<http://www.luisseoanefund.org/fundacion/es/agenda/perete>

<http://www.drhawass.com/blog/meeting-grand-egyptian-museum-team> 21/03/2012 11:29

<http://www.drhawass.com/blog/my-visit-grand-egyptian-museum>

<http://www.fifa.com/aboutfifa/organisation/marketing/brand/trophy.html>

http://www.ufrgs.br/museudetopografia/Artigos/Minuta_do_Tratado_de_Tordesilhas.pdf 25/03/2012 08:33

http://www.ajesp.com.br/porta/frames/noticias_lab_6.htm

<http://www.theworldeconomy.org/MaddisonTables/Maddisonstable2-6.pdf>

http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/?no_cache=1 07/04/2012 08:56

<http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm> 20/03/2012

http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cole%25C3%25A7%25C3%25A3o> 17/02/2013 15:49

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=acervo> 17/06/2013 15:54

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=coleccionar> 17/06/2013 16:44

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/grant_3?q=take+for+granted# 17/05/2013 11:33

<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1653> 17/06/2013 17:18

<http://digital.estadao.com.br/download/pdf/2013/11/21/A2.pdf> 17/01/2014 15:32

http://www.revistabrasileiros.com.br/2014/03/18/patrimonio-artistico-e-interesse-nacional/#U3eqH_IdWSo 27/04/2014 15:34

<http://www.forumpermanente.org/imprensa/instituto-brasileiro-de-museus-ibram/ibram-mercado-de-arte-politicas-publicas-salvaguarda-patrimonio-cultural> 27/04/2014 15:40

http://impresso.em.com.br/app/noticia/cadernos/cultura/2013/12/12/interna_cultura_99885/dentro-da-lei.shtml 05/01/2014 15:42

http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/breve-memoria-de-um-debate?page=unic 17/05/2014 16:14

<http://houaiss.uol.com.br/>

<http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/> 16/08/2013 14:14

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/provenance> 16/08/2013 14:21

<http://www.moma.org/collection/provenance/> 16/08/2013 14:49

<http://www.iepha.mg.gov.br/bens-desaparecidos/lista-de-dens-desaparecidos> 16/08/2013 14:49

<http://vernissage.tv/blog/>

<http://vernissage.tv/blog/about/> 21/03/2012 17:08

http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=1&_r=0&sq=After%20Frida%20Arthur%20Lubow&st=cse&scp=3 22/03/2012 15:30

<http://www.mfah.org/research/international-center-arts-america/icaa-about/> 16/08/2013 15:21

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/107932-christies-tira-obras-suspeitas-de-leilao-e-dono-se-diz-chocado.shtml> 02/06/2014 21:29

<http://oglobo.globo.com/cultura/sob-suspeita-de-falsificacao-christies-retira-dez-obras-brasileiras-de-leilao-8310648> 02/06/2014 21:33

<http://mamrio.org.br/colecoes/> 18/04/2013 18:29

http://www.dezenovevinte.net/artistas/hb_ouropreto.htm

http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm

<http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>

[http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$DESCRIPTION1.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION1.HTM)

http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Guia&file=consulta_detalhe_bem&idbem=370

<http://afmuseet.no/en/hjem> 30/09/2013 16:38

<http://www.artreview100.com/02/10/2013/10:26>

<http://www.artreview100.com/2012-power-100/> 02/10/2013 10:36

<http://fcs.mg.gov.br/espacos-culturais/palacio-das-artes/> 15/06/2013 13:02

<http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html> 15/06/2013 15:25

<http://www.inhotim.org.br/index.php/arte/artista/view/98> 15/06/2013 15:27

<http://www.mcu.es/premios/VelazquezPresentacion.html> 15/06/2013 15:35

<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/jean-galard-filosofo-e-ensaista-frances.jhtm> 02/10/2013 19:55

<http://catalog.hathitrust.org/Record/004134086> 02/10/2013 20:08

<https://blogdoiaia.wordpress.com/2009/10/17/acervo-do-helio-oitica-incendiado/> 17/06/2013 17:48

http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0_MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICA.html 17/06/2013 17:55

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer.fogo-destroi-boa-parte-das-obras-de-helio-oitica-no-rio.452060.0.htm> 17/06/2013 18:05

<http://veja.abril.com.br/281009/acabou-cinzas-p-146.shtml> 17/06/2013 18:29

<http://percebibilidades.blogspot.com.br/2011/08/o-materialismo-percivel-sobre-as-obras.html> 17/06/2013 19:08

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso.o-exemplo-de-jose-mindlin-997918.0.htm> 30/07/2013 15:31

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=899&cd_item=15&cd_idioma=28555 03/07/2013 21:55

<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=27624> 15/05/2012 20:25

<http://www.jstor.org/> 02/07/2013 19:31

<https://www.adobe.com.br/> 02/07/2013 19:39

<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-ii-5496716-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5496716&sid=85a022dc-c5ec-436b-9d1a-e13ae8c24f3#features-audio> 15/07/2013 17:38

<http://www.youtube.com/watch?v=7Cq2OVD7dVA> 15/07/2013 18:20

<http://www.gildadecastro.com.br/?pag=conteudo.php&id=191> 12/07/2013 21:31

http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_admin.php 13/07/2013 15:03

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp> 28/07/2013 17:33

http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/ana_goncalves_magalhaes.pdf

<http://www.moma.org/about/history> 28/07/2013 20:46

http://www.philamuseum.org/pma_archives/ead.php?c=WL.A&p=hn 28/07/2013 22:02

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=coleccionador#> 27/06/2013 22:38

<http://www.forumpermanente.org/sobre> 01/07/2013 10:02

http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/pp_programacao 01/07/2013 10:11

http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01_tema/ 01/07/2013 10:27

<http://emec.mec.gov.br/emec/consulta-cadastro/detalhamento/d96957f455f6405d14c6542552b0f6eb/NTc1/9f1aa921d96ca1df24a34474cc171f61/OTI=> 04/07/2013 13:40

<http://emec.mec.gov.br/emec/consulta-cadastro/detalhamento/d96957f455f6405d14c6542552b0f6eb/MTAznge==9f1aa921d96ca1df24a34474cc171f61/OTE=> 04/07/2013 13:44

<http://www.schwanke.org.br/instituto-is.html> 08/07/2013 15:47

<http://exame.abril.com.br/gestao/noticias/credit-suisse-reestrutura-comando-no-brasil> 23/07/2013 18:00

<http://www.osgemeos.com.br/biografia/> 23/07/2013 18:14.

<http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/osgemeos> 23/07/2013 18:15

<http://www.labiennale.org/it/arte/storia/> 01/07/2013 21:42

<http://universes-in-universe.de/car/e-calendar.htm> 02/07/2013 14:46

<http://www.jstor.org/stable/3045762> 02/07/2013 13:54

http://www.getty.edu/foundation/funding/art_history/current/connecting_art.html 22/07/2013 22:10

<http://www.nytimes.com/slideshow/2011/12/03/arts/design/20111203-artbasel-ss-10.html> 22/07/2013 22:36

<http://www.guardian.co.uk/uk/2005/apr/21/arts.thesaatchigallery> 7/4/2009 16:41

<http://jornaldocomercio.provisorio.ws/site/noticia.php?codn=54573> 05/07/2013 16:59

<http://www.museuinimadepaula.org.br/museu/historia-do-museu/> 30/07/2013 19:00

<http://www.mao.org.br/port/institucional.asp> 30/07/2013 19:09

<https://contas.tcu.gov.br/juris/SvlHighLight.jsessionid=82B412422487001596988E51E2EB629?key=ACORDAO-LEGADO-39659&texto=80824f332533413534333532303033352a&sort=DIRELEVANCIA&ordem=DESC&bases=ACORDAO-LEGADO,DECISAO-LEGADO,RELAcao-LEGADO,ACORDAO-RELAcao-LEGADO,&highlight=&posicaoDocumento=0> 31/07/2013 15:26

<https://itaubankline.itaubank.com.br/GRIPNET/bklcom.dll> 07/08/2013 09:52

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,itaminas-e-vendida-a-chineses-por-us-12-bi,528838,0.htm> 23/05/2011 10:52

<http://www.forbes.com/pictures/mgg45egdg/9-barbara-gladstone-7/> 31/07/2013 21:28

<http://www.forbes.com/billionaires/> 07/08/2013 13:49

<http://www.gladstonegallery.com/artist/ansh-kapoor/biography> 05/08/2013 11:58

http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php 01/08/2013 11:23

<http://www.latitubrasil.org/sobre-nos/apresentacao/> 08/08/2013 11:14

http://prezi.com/p4xqivv8nszk/2012_05_pesquisa-setorial/?utm_source=website&utm_medium=prezi_landing_related_solr&utm_campaign=prezi_landing_related_author 22/05/2012 20:14

http://media.latitubrasil.org/uploads/publicacoes/issuu/relatorio_port_pdf 02/08/2013 20:28

http://www.nytimes.com/2013/05/15/arts/design/record-auction-price-for-barnett-newman-at-sothebys.html?_r=0 02/08/2013 20:47

http://media.latitubrasil.org/uploads/publicacoes/issuu/relatorio_port_pdf 02/08/2013 20:57

http://www.fazenda.gov.br/confaz/confaz/Convenios/ICMS/2012/CV082_12.htm 08/08/2013 11:36

<http://glamurama.uol.com.br/calainho-confessa-impostos-dificultam-negocios-internacionais-na-artrio/> 02/08/2013 21:02

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/19144-anistia-podera-coibir-o-esquema-daslu.shtml> 08/08/2013 11:48

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/76112-tunga-e-maior-destaque-dos-novos-pavilhoes-de-inhotim.shtml> 03/08/2013 19:39

<http://oglobo.globo.com/cultura/tunga-remonta-primeira-obra-de-inhotim-4496003> 08/08/2013 14:18

http://apps.new.divirta-se.uai.com.br/divirtase/divirtase/modulos/uai_noticia/portlets/busca_noticia_interna?id_sessao=7&id_noticia=57067 03/08/2013 19:47

<http://www.culturaemercado.com.br/mercado/inhotim-em-davo/> 04/08/2013 17:44

http://www.psicolog.com.br/download.php?view_7 09/04/2014 15:43

http://ac.els-cdn.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/0005796795000712/1-s2.0-0005796795000712-main.pdf?_tid=df2419e0-be59-11e3-816e-00000aa6f0f1&acdnat=1396878075_a180036b9bca193b54f2b23c77ab0a1e 07/04/2014 10:51

<http://www.archives.gov/research/holocaust/> 09/04/2014 17:33

http://www.dhm.de/datenbank/goering/dhm_goering.php?seite=9 09/04/2014 17:38

http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_coletivo&op=loadVerbetes&pesquisa=1&palavra=coleccionismo 19/10/2011 15:11

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1978/dec/21/how-did-art-collecting-begin/?insrc=toc> 21/12/2013 10:22

<http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2013/11/the-knoedler-and-company-rothko-fake.html> 21/04/2014 11:33

http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado 24/04/2014 11:25

<https://www.youtube.com/watch?v=52hyrnPEmw> 12/05/2014 14:24

http://media.latitubrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_port_pdf 17/04/2014 15:19

<http://abact.com.br/abact-missao> 17/04/2014 14:25

<http://www.apexbrasil.com.br/portal/> 17/04/2014 14:54

http://media.latitubrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_port_pdf 17/04/2014 15:25

<http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=18> 17/04/2014 18:21

http://www.cino.org/public/TEFAF_AMR_2013- KEY_FINDINGS.pdf 17/04/2014 18:32
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp120220038.htm>
<http://www.avlma.com.br/index.php/academicos-e-patronos/333-raymundo-de-castro-maya> 02/04/2014 14:42
<http://www.drouot.com/> 21/01/2014 21:57
<http://masp.art.br/exposicoes/2007/sattamini/> 13/06/2013 20:00
<http://www.usnews.com/usnews/doubleissue/mysteries/portrait.htm>
<http://latineos.com/en/articles/visual-arts/item/83-the-idea-of-the-21st-century-latin-american-art-collection.html?tmpl=component&print=1> 21/03/2012 18:08
<http://br.blouinartinfo.com/news/story/886910/galeria-gagosian-fala-sobre-sua-primeira-participacao-na-sp> 08/08/2013 11:57

Abaixo estão as fontes eletrônicas do anexo (volume II)

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=predela&x=0&y=0&stype=k> 03/11/2011 14:53
<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/116579/decreto-31540-52> 19/09/2013 18:23
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/Anterior%20a%202000/1996/Dnn4107.htm 19/09/2013 18:32
<http://www.guggenheim.org/> 13/09/2013 13:53
http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04032006-174214/unrestricted/Martinez_thesis.pdf 13/09/2013 14:20
http://www.ceciliadetorres.com/pdf/press_16.pdf 04/04/2014 15:48
http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm 27/01/2014 15:22
<http://retirodaspedras.com.br/condominio/?p=42> 27/01/2014 16:20
<http://www.caleidoscopio.art.br/gilbertodeabreu/historico.htm> 27/01/2014 18:28
<http://www.buehrle.ch/collection.php?lang=en> 29/01/2014 20:15
<http://oglobo.globo.com/rio/colecao-geyer-pecas-doadas-se-tornam-disputa-judicial-7890299> 29/01/2014 22:33
http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_erouede.htm 29/01/2014 21:23
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1577&%20cd_item=1&cd_idioma=28555 30/01/2014 17:14
<http://www.guiadasemana.com.br/sao-paulo/em-casa/outros/feira-do-bixiga> 05/02/2014 11:57
<http://www.seq.pif.mg.gov.br/atenciaocidadao/agenda/espceategoria.php?idtipo=12> 15/01/2012 12:07
<http://governo-mg.jusbrasil.com.br/noticias/147529/reformas-no-museu-mineiro-aproximam-cultura-e-populacao> 05/02/2014 12:13
<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/multimedia/galerias/governo-de-minas-reabre-museu-mineiro-com-estrutura-ampliada-2/> 05/02/2014 12:14
http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_steckel.htm 03/02/2014 10:09
<http://www.fundacaooscaramericano.org.br/fundacao20a.html> 04/02/2014 17:43
<http://www.arteeilao.com.br/leiloeiros.php?l=17> 05/02/2014 10:46
<http://www.dutraleiloes.com.br/principal.htm> 05/02/2014 10:51
http://www.dezenovevinte.net/artistas/hb_ouropreto.htm 03/02/2014 19:56
<http://www.dezenovevinte.net/19e20/index.htm> 03/02/2014 20:04
<http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/american-english/hobby?q=hobby#> 16/12/2013 14:22
<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pinacoteca> 16/12/2013 17:04
<http://www.pinakothek.de/en/node/478> 16/12/2013 17:26
<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=534&c=1004&s=0&friendly=institucional&video=true> 16/12/2013 17:31
http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/10/03/succs-fou/?_r=0 16/12/2013 17:37
<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/mar-conheca-o-museu-de-arte-do-rio-inaugurado-nesta-sexta-feira> 16/12/2013 17:51
<http://www.museuinimadepaula.org.br/a-fundacao/catalogacao-de-obras/a-importancia-da-catalogacao/> 16/12/2013 21:53
<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/novos-desafios-para-o-museu-inim%C3%A1-de-paula-1.283132> 17/12/2013 15:49
<http://www.casafiatdecultura.com.br/apresentacao.php> 17/12/2013 16:08
<http://www.guiabh.com.br/evento/zoom-latinoamericano> 20/11/2013 19:26
<http://www.femsa.com/es/assets/012/21688.pdf>
http://www.agendabh.com.br/eventos_detalhes.php?CodEve=5977 17/12/2013 23:38
<https://www.ibpt.org.br/img/uploads/novelty/estudo/558/CargaTributaria2012IBPT.pdf> 17/12/2013 23:54
<http://economia.uol.com.br/ultimas-noticias/infomoney/2012/07/04/brasil-tem-a-maior-carga-tributaria-do-bric-diz-estudo.jhtm> 17/12/2013 23:58
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0804201008.htm> 18/12/2013 00:19
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0804201009.htm> 18/12/2013 00:25
http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=82095&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader# 26/12/2013 19:17
<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19640618&printsec=frontpage&hl=pt-BR> 27/12/2013 15:37
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58296.shtml> 27/12/2013 20:28
<http://www.philipslumileds.com/technology/led-glossary#L> 18/01/2014 09:05
<http://www.solelux.com.br/tecnologia-led/vantagens-e-beneficios-saving/> 18/01/2014 09:08

http://m.terra.com.br/noticia?n=5139788&a=&s=1&c=terramagazine&e=especiais_capa_br 19/01/2014 16:08

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2605201116.htm> 19/01/2014 16:10

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-caso-ianelli,769716,0.htm> 19/01/2014 16:10

<http://www.correios.com.br/produtosaz/produto.cfm?id=DDF2E0C0-A5D4-C44A-40288F77EBFD5FD0> 20/01/2014 10:11

http://www.christies.com/?sc_lang=en 20/01/2014 10:17

<http://www.sothebys.com/en.html> 20/01/2014 10:17

<http://web.artprice.com/en/> 20/01/2014 11:04

<http://www.catalogodasartes.com.br/> 20/01/2014 11:25

<http://www.portaldasartes.art.br/colonistas/3-carlos-perktold/40-o-marchand-das-vaidades.html> 25/04/2014 20:42

<http://www.frick.org/collection/history> 21/01/2014 17:39

<http://www.drouot.com/> 21/01/2014 21:57

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3759 22/01/2014 10:13

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ul90u447410.shtml>

<http://www5.usp.br/24376/usp-inaugura-biblioteca-brasiliana-guita-e-jose-mindlin/> 22/01/2014 11:03

http://veja.abril.com.br/090699/p_178.html 22/01/2014 16:19

<http://www.ranulpho.com.br/> 22/01/2014 16:50

<http://www.soriaacals.com.br/109337?catalogueId=129719&artistId=88263&offset=0&max=21> 22/01/2014 17:10

<http://oglobo.globo.com/cultura/disputa-por-portinari-aquece-debate-sobre-direitos-na-arte-3588267> 22/01/2014 17:16

<http://varatupynamba.soubh.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=105&nocache=1377354277> 24/10/2013 15:44

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2486&cd_item=33&cd_idioma=28555

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1597&cd_item=33&cd_idioma=28555 24/10/2013 10:34

<http://www.comarte.com/alvapoca.htm> 24/10/2013 11:55

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=privil%E9gio> 28/10/2013 10:20

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/santo_amaro/ 01/11/2013 14:30

http://www.terra.com.br/istoegente/232/reportagens/kim_esteve.htm 01/11/2013 14:49

<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv62688.pdf> 01/11/2013 15:42

<http://www.casafiatdecultura.com.br/exposicao.php?id=68> 03/11/2013 17:16

http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php 03/11/2013 17:22

<http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=34> 04/11/2013 10:38

http://www.estadao.com.br/noticias/arteeclazer,morre-marchande-monica-filgueiras.802511_0.htm 04/11/2013 11:19

<http://www.tsaeventos.com.br/> 04/11/2013 15:42

<http://www.amigasdaacultura.com.br/paginas/historico.php> 12/11/2013 17:48

<http://www.guiabh.com.br/evento/zoom-latinoamericano> 20/11/2013 19:26

<http://www.femsa.com/es/assets/012/21688.pdf>

<http://www.museopoldipezzoli.it/en/museum/index.html> 20/11/2013 21:03

[http://www.vmtubes.com.br/vmbinternet/filesmng.nsf/DDD3C7AA4090E2B983257BFF0049D681/\\$File/Cine%20Theatro%20Brasil%20Vallourec%20Out13.pdf](http://www.vmtubes.com.br/vmbinternet/filesmng.nsf/DDD3C7AA4090E2B983257BFF0049D681/$File/Cine%20Theatro%20Brasil%20Vallourec%20Out13.pdf) 17/10/2013 14:57

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/fernando-collor> 18/10/2013 15:58

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/168.htm

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8024.htm 18/10/2013 16:59

http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/servicos/pg_atualizacao_valores.php?ano=1990&mes=abril&valor=50000 18/10/2013 17:06

<http://www.portalbrasil.net/salariominimo.htm#sileiro> 18/10/2013 17:08

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512006000100003&lng=&nrm=iso&tlng=#_ednref20 18/10/2013 17:17

<http://aulete.uol.com.br/joint%20venture> 18/10/2013 18:09

<http://www6.univali.br/seer/index.php/rtva/article/download/2779/2353> 19/10/2013 16:03

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1470.htm 19/10/2013 16:21

http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/servicos/pg_atualizacao_valores.php?ano=1976&mes=junho&valor=12000%2C00 19/10/2013 16:24

<http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro70.htm> 19/10/2013 16:32

http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=77745&tipo_norma=DEC&data=19760604&link=s 19/10/2013 20:08

http://www.bcb.gov.br/pre/normativos/res/1986/pdf/res_1154_v1_O.pdf 19/10/2013 20:28

<http://www.bcb.gov.br/pre/normativos/busca/normativo.asp?tipo=res&ano=1986&numero=1154> 19/10/2013 20:30

<http://www.jheronimusbosch-artcenter.nl/Engels/index.php> 20/10/2013 20:58

<http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15324coll10/id/97318> 20/10/2013 20:48

<http://www.royal.gov.uk/The%20Royal%20Collection%20and%20other%20collections/TheRoyalCollection/TheRoyalCollection.aspx> 20/10/2013 21:58

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1127262/The-wider-view-Haunting-picture-conceals-silent-massacre-goes-display.html> 20/10/2013 22:07

<http://www.royalcollection.org.uk/collection/405787/massacre-of-the-innocents> 21/10/2013 15:58

<http://www.royalcollection.org.uk/collection/402766/massacre-of-the-innocents> 21/10/2013 16:22

https://www.ufmg.br/online/arquivos/019427_shtml 22/10/2013 15:48

<http://www.institutofigueiredoferraz.com.br/pt/#/institucional> 11/10/2013 18:09

<http://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/marp/i14principal.php?pagina=/scultura/marp/i14sarp.htm> 14/10/2013 14:45

<http://www.pantone.com/pages/pantone.aspx?pg=19306>

http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/08194/index.html 14/10/2013 15:38

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D119-A.htm 14/10/2013 18:35

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4496.htm#art4 14/10/2013 18:34

http://www.itaucultural.org.br/AlpicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=4093 14/10/2013 18:05

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3751

http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado 14/08/2013 17:35

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ribeirao/ri0711201017.htm> 12/10/2013 10:47

<http://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2013/09/19/art-collector-database-larrys-list-launches/> 14/10/2013 20:08

<http://colecaoparticular.com/> 27/09/2013 20:27

<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/colecionador-oswaldo-costa-monta-exposicao-obras-adquiridas-595969> 28/04/2014 14:06

<http://www.mcb.org.br/mcbImage.asp?sImage=2028&sDir=> 27/09/2013 14:28

<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/> 27/09/2013 20:27

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/13/timelines.php> 27/09/2013 14:55

<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&recid=6333> 27/09/2013 15:29

<http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/end-of-an-era-ydessa-hendeles-has-closed-her-toronto-gallery-doors/article4775659/> 27/09/2013 17:05

<http://ca.blouinartinfo.com/news/story/914145/ydessa-hendeles-on-her-multimillion-dollar-sale-a-good-outcome> 27/09/2013 17:15

http://www.sammlung-goetz.de/en/Collection.htm#panel_collector 27/09/2013 17:33

http://arqumuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/p2-artigo_amanda_saba_ruggiero_formatado.pdf 02/06/2014 20:29

<http://magiciensdelaterre.fr/> 02/06/2014 20:33

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6776/releases/MOMA_1990_0027_29.pdf?2010 02/06/2014 20:45

<http://www.barnesfoundation.org/> 02/06/2014 20:42

<http://www.gardnermuseum.org/home> 02/06/2014 20:44

<http://pedrinhobarbosa.com/> 11/03/2014 22:59

<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304200804579163564113286336>

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/biografia.htm> 10/03/2014 17:55

<http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=722&id=46>

http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=79124 10/03/2014 18:03

http://www.hermitagemuseum.org/html_En/08/hm88_0_2_70_1.html 10/03/2014 18:17

<http://www.aacd.org.br/conheca-a-aacd.aspx> 03/03/2014 14:04

<http://www.tate.org.uk/download/file/15263> 21/04/2014 12:46

<http://mam.org.br/faca-parte/clube-de-colecionadores/> 12/03/2014 16:40

<http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/lei-rouanet> 12/03/2014 16:49

<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=621&c=1196&s=0&friendly=patronos-da-arte-contemporanea> 12/03/2014 16:53

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5761.htm 12/03/2014 17:03

<http://www1.folha.uol.com.br/revista/saopaulo/2013/04/07/1258350-obra-em-progresso.shtml> 24/04/2014 19:56

<http://aulete.uol.com.br/pinimba> 03/03/2014 20:03

http://www.medicinanet.com.br/bula/4347/prozac_fluoxetina.htm 12/03/2014 17:11

http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/british/haircut_2 07/03/2014 22:59

<http://money.cnn.com/2013/12/10/news/giving-pledge-godaddy-groupon-buffett/> 08/03/2014 16:41

<http://whitney.org/About/History> 24/04/2014 20:59

<http://www.moma.org/about/history> 24/04/2014 21:10

<http://www.walkerart.org/about/mission-history> 24/04/2014 21:04

<http://www.investorwords.com/7167/mispriced.html> 08/03/2014 17:21

http://www.investorwords.com/10696/price_sensitive.html 08/03/2014 17:24

http://www.support.xerox.com/docu/NuveraEA_cd/ugta/portuguese/comp_030.htm 29/11/2013 15:25

http://www.philanthropyroundtable.org/topic/donor_intent/outsmarting_albert_barnes 05/12/2013 15:07

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,827713,00.html> 05/12/2013 18:01

http://www.allergan.com.br/Bulas/Documents/br-argirol_pi.pdf 05/12/2013 17:50

<http://www.garfield.library.upenn.edu/essays/v14p050v1991.pdf> (parte 1)

<http://www.garfield.library.upenn.edu/essays/v14p058v1991.pdf> (parte 2) 05/12/2013 18:28

http://press.barnesfoundation.org/images/Barnes_AnnualReport_2012-web.pdf (p.18) 05/12/2013 18:42

http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=regionalcentrosul&tax=9382&lang=pt_BR&pg=5460&taxp=0& 05/12/2013 20:12

<http://www.youtube.com/watch?v=9cJboC-Cp84> 06/12/2013 14:42

<https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/corrigirPorIndice.do?method=corrigirPorIndice> 06/12/2013 14:44

<http://www.jfpr.jus.br/ncont/salariomin.pdf> 06/12/2013 14:52

http://brasilarteseenciclopedias.com.br/tablet/nacional/tristao_maristella.php 06/12/2013 16:30

<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-32/mercado-das-artes/abre-alas-que-la-vem-bolo-de-rola> 06/12/2013 19:20

<http://www.guiaprimeiraclasse.com.br/listaClientes.php?assunto=3445&capitulo=55> 06/12/2013 20:36

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3755 06/12/2013 20:51

<http://www.sothebys.com/en/inside/locations-worldwide/london/overview.html> 08/12/2013 16:55

<http://www.christies.com/about-us/company/overview/> 08/12/2013 16:50

<http://www.conselhos.mg.gov.br/uploads/portal/21/Ata%204%20Reuniao%20Extraordinaria%202008%20CONEP.pdf> 09/12/2013 14:14

<http://www.damienhirst.com/projects/1998/pharmacy-restaurant> 09/12/2013 14:57

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/griffe/38202?q=GRIFFE#38145> 11/12/2013 17:50

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=grife> 11/12/2013 17:56

<http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=GRIFFE> 11/12/2013 18:09

https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espy=2&ie=UTF-8#q=lygia+clark&safe=off&stick=H4sIAAAAAAAAAAG0ovnz8BQMDgwkHsxCnfq6-QZJ51m6WEokpJZWdbkVikjpkJKMKpiqk8_OsijNtUssTK4sjNf4BnN0MEcnxszwLobwZnyv-wkAQqucyFEAAAA 11/12/2013 18:38

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/concretos/02historia_5.php?menu_id=15602 12/12/2013 17:14

http://www.artextexto.com/en/blog/christian_stein_collection_a_history_of_italian_art.html 24/02/2014 16:46

<https://www.ufmg.br/online/imprensa/arquivos/027513.shtml> 13/02/2014 14:48

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=5372 14/02/2014 14:32

<http://www.artists.de/galeria.html> 14/02/2014 15:19

<http://www.tamuseum.org.il/helena-rubinstein-pavilion> 14/02/2014 15:22

<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp> 18/02/2014 16:24

<http://www.youtube.com/watch?v=7Cq2OVD7dvA>

<https://www.artbase1.com/en/About-Art-Base1> 24/02/2014 17:00

<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&sousmenu=7&idArt=319&lieu=1> 24/02/2014 17:06

<http://www.news.va/pt/news/fumaca-branca-eleito-o-novo-papa> 21/02/2014 15:57

<http://www.fortesvilaca.com.br/galeria> 21/02/2014 17:25

<https://www.artbase1.com/en/For-Galleries/Selection-Process> 21/02/2014 18:14

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=25 22/02/2014 09:25

<http://www.louisiana.dk/uk/Menu/The+collection/About+the+collection> 24/02/2014 17:42

<http://www.icfg.org.br/pt/atividades.asp> 17/03/2014 11:02

<http://www.oratorio.com.br/> 19/03/2014 10:38

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm#art66

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm 24/03/2014 12:06

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm 24/03/2014 12:28

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,a-fragilidade-da-atividade-cultural,1098891,0.htm>

VOLUME II - ANEXO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ADRIANO CÉLIO GOMIDE

COLECIONISMO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA NO
BRASIL: UM ESTUDO

VOLUME II

BELO HORIZONTE

2014

OS COLECIONADORES POR ELES MESMOS

No prefácio do catálogo que registra parte da coleção que ela e o marido amalharam durante suas vidas, Dominique de Menil nos fala de dois dos mais importantes aspectos do ato de colecionar: salvar obras e objetos da devastação destruidora do tempo e disponibilizar a coleção para visitação pública.



Figura 48 Domenico Veneziano. *São João no Deserto*, têmpera sobre painel (ca. 1445). Samuel H. Kress Collection - National Gallery of Art, Washington. Imagem do trabalho está em domínio público.
Fonte: <http://uploads1.wikiart.org/images/domenico-veneziano/st-john-in-the-desert.jpg>

Quanto a esse último aspecto, chama a atenção no catálogo o fato de a 3  imagem que aparece no livro ser de uma predela²⁸³ intitulada *St. John in the Desert* (ca. 1445) de autoria de Domenico Veneziano (Figura 48), obra que pertence não   *Menil*

²⁸³ Predela: série de pequenas pinturas situadas na parte inferior de um grande painel, que complementam o assunto representado neste [  comum nos retábulos das grandes igrejas antigas.] (HOUAISS e outros, Dicionário Houaiss versão online s.d.)
<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=predela&x=0&y=0&stype=k> 03/11/2011 14:53

Collection, mas à *Samuel H. Kress Collection* e que está exposta na *National Gallery of Art*, Washington, e que a Sra. de Menil classifica como uma “pequena pintura estranha e miraculosa que, quando em frente a ela a experimenta como totalmente sua”²⁸⁴ (Menil *apud* Beeson, Rennolds e Cohen 1997 p.7). Ela ainda espera que no futuro pessoas desconhecidas possam “possuir” obras que ela adquiriu.

...

No início do século XX nos Estados Unidos a colecionadora Louisine E. Havemeyer (1855-1930) já se queixava da ausência de estudos sobre as atividades dos colecionadores privados. Em citação no livro *Buscadores de Belleza – Historias de los Grandes Coleccionistas de Arte* (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010) ela nos fala em tom de desabafo:

Os museus têm sua própria história, mas que pouco se sabe sobre a formação das coleções privadas! Os guias contam quando se criou o [museu] Hermitage, o que Napoleão fez pelo [museu do] Louvre, como o rei de Espanha permitiu a Madrazo reunir pinturas de palácios e monastérios para criar o núcleo do grande [museu do] Prado. Mas quem sabe daqueles ingleses que, inspirados pelo cultivado Carlos em seu gosto pelo amor à arte, encontraram as obras primas que adornam as galerias de suas casas? Como os Dórias, [os] Demidoffs, [os] Liechtenstein e [os] Wallace fizeram suas coleções, ou como os burgueses da Holanda compraram e amaram suas pequenas jóias? (HAVEMEYER *apud* (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010, p.5)²⁸⁵

A senhora Havemeyer referia-se basicamente a museus europeus em sua queixa, sendo que alguns desses museus no passado recorreram a métodos pouco ortodoxos para adquirirem suas coleções, tais como apropriações de heranças culturais de países sob o domínio da metrópole, ou mesmo a expropriação feita pelo governo

²⁸⁴ (BEESON, RENNOLDS e COHEN 1997, 7)

²⁸⁵ Tradução nossa.

revolucionário russo da coleção de Sergei Shchukin que foi abrigada no Hermitage e já referida anteriormente. Finalizamos com a referência à coleção de Lorde Elgin, e seus famosos “mármore”, adquirida pelo Museu Britânico em 1816 e que nada mais são que as frisas esculpidas do Parthenon e de outras esculturas de edifícios da Acrópole de Atenas. O governo grego desde o século XIX exige a repatriação de todos os mármore retirados por Lorde Elgin entre 1801 e 1812, sem sucesso até o presente momento.

Havemeyer e o casal de Menil juntamente com outros colecionadores da chamada era de ouro do colecionismo²⁸⁶ ajudaram a mudar a cena pública²⁸⁷ da arte norte americana a partir das doações que eles fizeram para os museus. Após sua morte a maior parte da coleção Havemeyer, na qual o que mais se destacava era o conjunto de

²⁸⁶ As autoras do livro *Buscadores de Belleza* situam esta era de ouro entre os anos de 1880 e 1950 aproximadamente. Colecionismo, para elas, é “entendido como busca pessoal, como aventura vital” (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010, p.12). Segundo as autoras, colecionadores apaixonados ainda existem [nos dias de hoje], mas o que predominaria seria um “colecionismo de perfil mais frio e profissional: o qual se pratica a partir de instituições, quais sejam museus ou grandes corporações” (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010, p.12), argumento do qual discordamos veementemente. Falar de coleções cujos colecionadores já faleceram ou que já têm coleções bem amadurecidas, como elas o fazem, tem a vantagem de lidar com entidades do sistema da arte já igualmente estabelecidas. A parte empírica de nossa pesquisa, por outro lado, procura lidar com uma gama de colecionadores brasileiros bem mais ampla, indo desde colecionadores com grande reconhecimento fora do sistema da arte, como, dentre outros, João Carlos de Figueiredo Ferraz que abriu seu próprio espaço expositivo denominado Instituto Figueiredo Ferraz, indo até Neuber Siqueira Espírito Santo, um colecionador particular que abriga toda sua coleção (entre 400 e 500 obras) em seu apartamento e cuja atividade colecionista está restrita ao reconhecimento restrito ao próprio sistema da arte. Mas uma coisa aproxima a todos os colecionadores entrevistados: a paixão com a qual se dedicam ao ato de colecionar. O colecionismo exercido por instituições, este sim, tem que ser mais comedido em função do fato de que os agentes decisores, neste caso, têm que prestar conta aos dirigentes de suas instituições, quais sejam: ao conselho curador, no caso de museus; ou ao conselho de administração no caso de empresas privadas. Já no colecionismo privado, o colecionador é quem decide sozinho o que comprar.

²⁸⁷ Aqui devemos mais uma vez dirimir uma confusão que muitas vezes no Brasil fazemos: “instituição pública” não quer dizer necessariamente “instituição estatal.” O Museu de Arte de São Paulo – MASP – por exemplo, é uma instituição de natureza privada que é aberta ao público (Instituto Brasileiro de Museus 2011, p.329-330). Já o Museu Mineiro, em Belo Horizonte, é uma instituição aberta ao público, só que juridicamente, digamos assim, é de natureza estatal. (Instituto Brasileiro de Museus 2011, p.187-188). Para informações adicionais sobre o MASP, consultar o Decreto no 31.540, de 4 de outubro de 1952 assinado pelo Presidente Getúlio Vargas que “Declara de utilidade pública a Associação ‘Museu de Arte’, com sede na Capital do Estado de São Paulo.”

<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/116579/decreto-31540-52> 19/09/2013 18:23 e o

DECRETO DE 10 DE JUNHO DE 1996 assinado pelo Presidente Fernando Henrique Cardoso.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/Anterior%20a%202000/1996/Dnn4107.htm 19/09/2013 18:32

“pinturas francesas da segunda metade do século XIX, especialmente no terreno do realismo e do impressionismo,” (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010, p.98) foi doada para o *Metropolitan Museum* de Nova Iorque. Essa doação “converteu o *Metropolitan* no segundo museu do mundo nesta parcela da história da arte, somente superado pelo *Musée d’Orsay* em Paris. Não é em vão que a atividade colecionista dos Havemeyer foi considerada como um fator chave na introdução do impressionismo na América.” (WEITZENHOFFER 1986 *apud* (JIMÉNEZ-BLANCO e MACK 2010, 98-99)

As construções de alas que levam seus nomes acabaram por nelas eternizar a história dos colecionadores privados ou de filantropos. Talvez dois dos mais proeminentes exemplos desta história de colecionadores americanos sejam os museus Frick Collection e Guggenheim, ambos em Nova Iorque. Os museus carregam os nomes dos próprios colecionadores, singularizando-os também, e não somente a coleção. O primeiro encontra-se localizado na antiga residência novaiorquina do colecionador Henry Clay Frick. Após sua morte em 1919 a casa passou por reformas e adaptações para que sua magnífica coleção pudesse ser mostrada ao público. O museu foi inaugurado em 1935 e está em funcionamento até a presente data. O museu Guggenheim, construído pelo colecionador Solomon Robert Guggenheim, foi inaugurado em 1959 e não só encontra-se em funcionamento até hoje, como tornou-se uma marca: “Guggenheim”, a qual empresta seu nome e conhecimento na área de museus para filiais em Bilbao, Espanha, (inaugurado em 1997) e em Abu Dabi, capital dos Emirados Árabes Unidos, (com inauguração prevista para 2021). A fundação Solomon R. Guggenheim, de Nova Iorque, desde 1976 também administra a Coleção

Peggy Guggenheim situada em Veneza.²⁸⁸ Na virada do século XXI a cidade do Rio de Janeiro também entrara nos planos expansionistas da Fundação Guggenheim. Planos que acabaram fracassando definitivamente em 2005.²⁸⁹

Retomando a cena do colecionismo no Brasil pudemos verificar que a narrativa sobre os colecionadores brasileiros, em muitos casos, é feita por eles mesmos através de publicações nas quais suas coleções são o foco. Há os livros já citados sobre as coleções Gilberto Chateaubriand, Adolpho Leirner, João Sattamini, Regina e Delcir da Costa, Sérgio Fadel, Raymundo Ottoni de Castro Maya, José e Paulina Nemirovsky, Roberto Marinho, Marcantônio Vilaça – só para mencionar alguns.

E as narrativas não contadas dos diversos colecionadores cujas coleções, após ou mesmo antes de seu desaparecimento, foram dispersas em leilões ou simplesmente vendidas? Ou até mesmo perdidas para o fogo como o que devastou parte da coleção de Jean Boghici em agosto de 2012 no Rio de Janeiro?²⁹⁰

Propomos um maior entendimento sobre o papel dessas figuras do sistema da arte, o porquê e como eles desempenham suas atividades e quais são suas motivações.

Um parêntese...

²⁸⁸ <http://www.guggenheim.org/> 13/09/2013 13:53

²⁸⁹ A autora Jill Martinez em sua dissertação de mestrado *Financing a Global Guggenheim Museum* de 2006 escreve um capítulo intitulado: *Battle in Brazil: Krens versus the People of Rio de Janeiro* onde ela resume todas as etapas do processo. http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04032006-174214/unrestricted/Martinez_thesis.pdf 13/09/2013 14:20

²⁹⁰ Esta não foi a primeira vez que o colecionador perdeu obras para o fogo: no dia 8 de julho de 1978 foram queimadas, no incêndio do MAM do Rio de Janeiro, seis telas de Joaquín Torres-García que eram da sua coleção e estavam emprestadas ao museu para uma retrospectiva do artista. Em declaração ao jornal *The New York Times* Jean Boghici disse que “a única coisa que se pode fazer agora é ficar furioso.” *The New York Times* edição de 9 de julho de 1978 disponível em http://www.ceciliatorres.com/pdf/press_16.pdf 04/04/2014 15:48

O termo “dispersar” indicando a venda de uma coleção de arte em leilão, e referido logo acima, está em desuso, mas ele é digno de nota porque traz implícita a possibilidade de que algum dia, no futuro, a coleção possa sofrer um movimento contrário e ser novamente reunida – o que é pouco provável de ocorrer. Encontramos esse termo em um catálogo de 1949 da “Ernani – Escritório e Salão de Vendas” (1949) no qual aparecem listados “objetos de arte, raridades e preciosidades.”



Figura 49 Catálogo do leilão da Coleção Chermont, Rio de Janeiro, 1949
Fonte: Foto tirada pelo autor do livro (MELLO NETO 1983)

Em novembro daquele ano a casa leiloeira Ernani, do Rio de Janeiro, “dispersou” a Coleção Armando Chermont. Horácio Ernani de Mello Neto (O Mercado de Arte no Brasil 1983, p. XIII) referindo-se a Ernani de Carvalho, o primeiro da dinastia Ernani de leiloeiros, nos diz que ele

atuou no tempo em que os leilões eram realizados dentro das mansões dos grandes colecionadores, dispersando ao correr do martelo tesouros de arte antiga, joias e pratarias, móveis de época e não raras vezes, leiloava a própria residência onde se efetuavam as vendas.

Outra forma de dispersão, essa mais curiosa, foi a que aconteceu em 1930 com a Coleção Havemeyer doada ao *Metropolitan* e cujas obras haviam sido reagrupadas temporariamente para a exposição THE H. O. HAVEMEYER COLLECTION: “ao encerramento da exposição, os mil, novecentos e sessenta e sete objetos [foram] repartidos pelos diferentes departamentos do museu.” (PATIN, et al. 1997, p.25). Em 1993, boa parte de coleção foi novamente reagrupada na exposição SPLENDID LEGACY - *The Havemeyer Collection* no próprio *Metropolitan*.

Fim do parêntese

Delimitação do campo

O campo de nossa pesquisa é o colecionismo de arte privado. Para definir as coleções não utilizaremos a tipologia empregada no *Guia dos Museus Brasileiros* (2011) que usa o termo “artes visuais” como,

coleções de pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, incluindo a produção relacionada à Arte Sacra. Nesta categoria também incluem-se as chamadas Artes Aplicadas, ou seja, as artes que são voltadas para a produção de objetos, tais como porcelana, cristais, prataria, mobiliário, tapeçaria etc. (Instituto Brasileiro de Museus 2011, p.20),

por entendermos que este termo por um lado é bastante limitado pelo fato de não incluir meios já bastante estabelecidos na história da arte contemporânea como a fotografia e o vídeo, só para citar alguns; por outro lado sua definição é bastante elástica ao incluir as chamadas “Artes Aplicadas” o que foge totalmente ao interesse de nossa pesquisa.

O modo escolhido para a pesquisa de campo foi a entrevista feita com colecionadores privados brasileiros, sendo que o primeiro universo pensado foi o local: colecionadores de Belo Horizonte e região metropolitana da capital.

A primeira referência pensada foi o colecionador Bernardo Paz, cuja atuação através do Museu Inhotim, provocou grande impacto no sistema de arte local. A cidade de Brumadinho e, por extensão, de Belo Horizonte, passaram a fazer parte do circuito internacional de arte contemporânea que opera em escala global. Esse impacto foi o primeiro motivador da pesquisa feita e da qual ora apresentamos os resultados.

Esse primeiro universo tinha como um fator facilitador da pesquisa o fato da proximidade geográfica entre os possíveis sujeitos participantes – colecionadores de arte atuando a partir da cidade de Belo Horizonte – e o pesquisador. Havia ainda o fato de nós – pesquisador e orientadora - pertencermos e atuarmos a partir do sistema de arte local, o que facilitou em princípio, a identificação dos possíveis entrevistados. Mas aí começaram as perguntas: quem são os colecionadores de arte brasileiros atuando a partir de outras localidades que ainda estão em atividade e que poderiam contribuir com nossa pesquisa, ampliando seu universo? As respostas começaram a surgir com o início dos levantamentos– primeiramente foram feitos através de publicações em livros, em periódicos e em meios eletrônicos - onde começaram a aparecer os colecionadores cuja atividade tem muita publicidade, tais como o colecionador já mencionado Bernardo Paz, Ângela Gutierrez, Mauro Tunes Júnior, principalmente após eles terem aberto seus próprios museus para abrigarem suas coleções: Inhotim, Museu do Oratório e Museu de Artes e Ofícios e Museu Inimá.

Outra fonte de informações sobre colecionadores foram as casas leiloeiras e as galerias de arte locais que frequentamos regularmente. E finalmente informações obtidas junto a artistas que têm seus trabalhos em coleções privadas e que gentilmente se disponibilizaram a cooperar com a pesquisa.

A pesquisa logo no começo não pretendeu fazer um levantamento exaustivo de todos os colecionadores de arte em atividade no Brasil. Sua dispersão geográfica, de saída já inviabilizaria esta pretensão. Outra dificuldade em relação a vários colecionadores é a pouca ou quase nenhuma publicidade da sua atividade colecionista. É uma atividade eminentemente privada e muitos deles preferem que continue assim. Devido a essas características decidimos não definir de antemão quantos seriam os entrevistados. Quanto a alguns colecionadores, tentamos conseguir uma entrevista até o último instante, mas infelizmente a tentativa se frustrou, como a entrevista com Gilberto Chateaubriand e com Bernardo Paz.²⁹¹

Desde o início da pesquisa decidimos realizar estudos de caso, que se constituem de uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo e idiossincrático de um contexto da vida real. As entrevistas com vários colecionadores logo de início foram pensadas para nos dar uma contextualização do caldo de cultura onde surgem o colecionadores do porte e abrangência de um Bernardo Paz.

Entre tentativas de entrevistas, com sucessos e negativas, chegamos ao número de 10 entrevistados. As transcrições fazem parte do anexo da presente tese. Destes, sete

²⁹¹ Os contatos com Chateaubriand começaram no final do ano de 2011 – em fevereiro de 2012 conversei com ele por telefone e agendamos a entrevista. Quando liguei novamente, seu secretário nos comunicou que ele havia viajado para sua fazenda e oportunamente entraria em contato. O que não ocorreu. Tentamos novamente e chegamos a enviar o roteiro das perguntas para seu secretário no Rio de Janeiro, mas quem nos respondeu por email foi seu amigo Luiz Camilo Osório pedindo que escrevêssemos novamente em abril de 2013. O que fizemos, mas novamente, outra negativa. A partir daí resolvemos terminar nossa pesquisa sem essa entrevista específica, mas não desistimos! Foi somente um recuo tático. O contato para a entrevista com Bernardo Paz se deu de maneira institucional através do curador Jochen Volz, mas sua saída de Inhotim e as mudanças pelas quais passaram o instituto, bem como o fato do colecionador ser constantemente entrevistado, acabaram por inviabilizar a nossa entrevista. Mas não desistimos de no futuro complementar nossa pesquisa com essas entrevistas. .

colecionadores moram em Belo Horizonte ou em sua região metropolitana, dois moram em São Paulo, capital e um de Ribeirão Preto, interior do Estado de São Paulo.²⁹²

O tipo de entrevista pelo qual optamos foi a *semiestruturada*, na qual algumas questões prévias foram preparadas e as demais foram surgindo ao longo das entrevistas. Uma das diferenças mais evidentes que ressalta do conjunto dos entrevistados é o fato de que três deles têm suas coleções (ou parte delas) abrigadas em instituições abertas ao público.

O roteiro das entrevistas se valeu da contribuição de literatura disponível sobre entrevistas com outros colecionadores. Um dos livros – *My Name Is Charles Saatchi and I Am An Artistic – Everything You Need To Know About Art, Ads, Life, God And Other Mysteries – And Weren't Afraid To Ask...* (SAATCHI 2009) – é uma compilação de várias respostas dadas pelo colecionador a perguntas enviadas por vários jornalistas, críticos e pessoas do público que frequentam sua galeria. Outro foi *Seven Days in The Art World* (THORNTON 2009).

Quanto ao papel das entrevistas na pesquisa, o que procuramos investigar foi o motivo que leva uma pessoa a colecionar arte; a maneira como ela opera; a preferência pelos mercados primário ou secundário; a preferência pela compra de obras prontas ou se preferem as encomendas (e o modo como isso funciona); o destino que eles gostariam que suas coleções tivessem no futuro; ou ainda se eles teriam interesse em institucionalizar suas coleções, abrindo museus ou espaços para exibi-las, ou cedendo –

²⁹² O financiamento das despesas de viagens, devido à agilidade necessária para nos encaixarmos nas agendas dos entrevistados, foi feita com recursos próprios. Como exemplo da necessidade de agilidade, mencionamos os entendimentos para a entrevista com o colecionador João Carlos de Figueiredo Ferraz, de Ribeirão Preto. Entre o início dos contatos, e a entrevista propriamente dita, não transcorreram mais do que 25 dias, e isso com um adiamento no meio e o cancelamento de um voo. .

por empréstimo ou doação – as obras para instituições já existente, conforme a atitude de Gilberto Chateaubriand em relação ao MAM do Rio: emprestou sua coleção em regime de comodato.

Todas as entrevistas terminaram com a abertura para que os colecionadores dessem alguma declaração a respeito de assuntos não abordados por nós e que não apareceram em nenhuma pergunta.