

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E
PATRIMÔNIO



**UMA RELAÇÃO ENTRE MUSEU E O MERCADO:
A IMPORTÂNCIA DA VALORAÇÃO ECONÔMICA
NA COLEÇÃO DE ARTE - O CASO DA
PINACOTECA RUBEN BERTA**

Aldryn Brandt Jaeger

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

ALDRYN BRANDT JAEGER

**Uma relação entre museu e mercado:
A importância da valoração econômica na coleção de arte –
O caso da Pinacoteca Ruben Berta**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Jaeger, Aldryn Brandt

Uma relação entre museu e mercado: A importância da valoração econômica na coleção de arte - O caso da Pinacoteca Ruben Berta / Aldryn Brandt Jaeger. -- 2021.

143 f.

Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Museologia. 2. Economia da Cultura. 3. Economia de Museus. 4. Valoração econômica de obra de arte. 5. Avaliação econômica da coleção da Pinacoteca Ruben Berta. I. Carvalho, Ana Maria Albani de, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ALDRYN BRANDT JAEGER

Dissertação com título **uma relação entre museu e o mercado: A importância da valoração econômica na coleção de arte – O caso da Pinacoteca Ruben Berta**, apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: 24 de junho de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Prof. Dr. Giacomino Balbinotto Neto

Profa. Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria

Porto Alegre

2021

RESUMO

A dissertação tem como objetivo a investigação de como o museu de arte impacta a elaboração do processo de valoração econômica da museália. O objeto de estudo desta pesquisa é a avaliação econômica realizada na coleção da Pinacoteca Ruben Berta. Como ponto de partida, a partir de teóricos da Museologia, Arte e Economia, como Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Pierre Bourdieu, Cristina Bruno, Ulpiano T. Meneses, Fraçoise Mairesse, Bruno Frey, buscou-se identificar e refletir sobre as ações de aquisição, deaccessioning e exposição, por meio das quais o museu de arte contribui para a valorização e visibilidade do artista no campo da arte. Em um segundo momento, buscou-se caracterizar o mercado de arte, o qual detém um desenho próprio de operacionalização. Essas particularidades devem-se as obras de arte já nascerem como um bem cultural dotado de valor simbólico. A avaliação econômica é um processo complexo e subjetivo, o qual se constitui a partir de critérios simbólicos da obra de arte que foram investigados, como o prestígio do artista pelos agentes e instâncias do sistema da arte. Por fim, analisou-se os critérios que embasaram a avaliação econômica da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, o qual revelaram o valor administrativo, institucional, do acervo museológico. O tema desta investigação ainda carece de aprofundamento acadêmico com produções de natureza aplicada, pois esse assunto dispõe do potencial de ser uma ferramenta administrativa, a qual contribui para salvaguardar as coleções e valorizar o valor da museália e das instituições culturais.

Palavras-chave: Museologia; Economia da Cultura; Economia de Museus; Valoração econômica de obra de arte; Avaliação econômica da coleção da Pinacoteca Ruben Berta.

ABSTRACT

The dissertation aims to investigate how the art museum impacts the elaboration of the musealia's economic valuation process. The object of study of this research is an economic evaluation carried out in the collection of the Pinacoteca Ruben Berta. As a starting point, from theorists of Museology, Art and economics, such as Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Pierre Bourdieu, Cristina Bruno, Ulpiano T. Meneses, Fraçoise Mairesse, Bruno Frey, we sought to identify and reflect on the actions acquisition, assignment and exhibition, through which the art museum contributes to the valorization and visibility of the artist in the field of art. In a second step, we sought to characterize the art market, which has its own operational design. These particularities are due to works of art that are already born as a cultural asset with symbolic value. Economic evaluation is a complex and subjective process, which is based on symbolic criteria of the work of art that were investigated, such as the artist's prestige by agents and the personalized art system. Finally, the criteria that underpinned the economic evaluation of the Pinacoteca Ruben Berta collection were analyzed, which revealed the administrative, institutional value of the museum collection. The subject of this investigation still lacks academic deepening with productions of an applied nature, as this subject has the potential to be an administrative tool, which contributes to safeguard collections and enhance the value of museums and cultural institutions.

Keywords: Museology; Economic of Culture; Museum Economics; Economic valuation of artwork; Economic evaluation of Pinacoteca Ruben Berta Collection.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Aos meus familiares, a Família Kowalski, a Família Riccardi Guimaães, a Rubens e Márcia Kautzmann, por todo suporte, carinho e por sempre me apoiarem em meus voos!

A minha orientadora profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho pela orientação embasada no respeito, na confiança e no incentivo de gerar novos conhecimentos.

Aos professores do Programa de Pós-graduação de Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo conhecimento adquirido nas aulas.

À secretária Josiane do PPGMUSPA/ UFRGS pelo profissionalismo e disponibilidade em todo suporte burocrático.

Aos meus entrevistados, Nicholas Bublitz e Daniel Chaieb pela confiança em cederem a entrevista e por contribuírem com suas percepções e experiências para o desenvolvimento e realização deste trabalho.

Ao professor Dr. Giácomo Balbinotto Neto pelo conhecimento econômico compartilhado, pelos incansáveis diálogos embasados em profissionalismo e por incentivar-me a buscar novas rotas de voos.

Aos membros da banca examinadora, o Professor Dr. Paulo Gomes, o professor Dr. Giácomo Balbinotto Neto e a professora Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria pelo aceite do convite.

Aos amigos, Aline Zevieski e Tássia Belloli pelo carinho e apoio, pela amizade, confiança, e paciência em ler atentamente as minhas produções.

Aos colegas Dóris Couto e Rafael Teixeira, presentes museológicos, pelo carinho, pela amizade, troca de conhecimentos e incentivo em desenvolver essa temática.

Aos chefes e colegas equipe do Museu do Sport Club Internacional, pelo incentivo em concluir esta qualificação!

Meu muito obrigada!

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Funções do museu de arte no sistema da arte. Fonte: JAEGER, 2021	49
FIGURA 2 – Funções do museu de arte no sistema da arte e o impacto no mercado de arte. Fonte: JAEGER, 2021.....	81
FIGURA 3 – Localização Pinacoteca Ruben Berta. Fonte: Google Mapas	87
FIGURA 4 – Diferentes funções da obra de arte. Fonte: JAEGER, 2021	124

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Obras: por data de produção	97
GRÁFICO 2 – Origem de nascimento dos artistas	101
GRÁFICO 3 – A origem de nascimento dos artistas brasileiros por estado	102

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- ILUSTRAÇÃO 1:** DAVIE, Alan. *Body and Soul for a little black girl lady* – 1964. Aquarela. 55,5 x 76,0 cm.98
- ILUSTRAÇÃO 2:** AFFANDI. *Homem sentado com galo de briga* – 1965. Óleo sobre tela. 125,0 x 98,5 cm.98
- ILUSTRAÇÃO 3:** DI CAVALCANTI. *Mulata* – 1967. Óleo sobre tela. 100,00 x 65,0 cm.99
- ILUSTRAÇÃO 4:** BETTIOL, Zorávia. *Passeio no parque* – 1965. Xilogravura 24/25. 68,0 x 52,5 cm.100
- ILUSTRAÇÃO 5:** PORTINARI, Cândido. Retrato de Rodolfo Jozetti – 1928. Óleo s/tela. 200,00 x 90,5 cm. Fonte: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.110
- ILUSTRAÇÃO 6:** DIEST, Jeronimus Van. *The Rejalma* – 1673. Óleo s/tela. 120,5 x 166,0 cm. Fonte: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.113
- ILUSTRAÇÃO 7:** NÃO IDENTIFICADO. *Moça* – s/ data. Crayon e colagem s/ papel. 33,8 x 52,0 cm. Fonte: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.114

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MACRS	Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
MALBA	Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAR	Museu de Arte do Rio
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
MARGS	Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
FVCB	Fundação Vera Chaves Barcellos
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
AAMACRS	Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do RS
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
PINA	Pinacoteca do Estado de São Paulo
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
CCMQ	Casa de Cultura Mario Quintana
IEAV	Instituto Estadual de Artes Visuais
VARIG	Viação Aérea Rio-Grandense
D.A	Diários Associados

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 COMO O MUSEU DE ARTE ATUA NA PRECIFICAÇÃO DA OBRA DE ARTE	16
2.1 Aquisição de obras de arte	24
2.2 Deaccessioning	32
2.3 Exposição	44
3 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PRECIFICAÇÃO DA OBRA DE ARTE	50
3.1 Mercado da Arte	50
3.2 Como valorar?	58
4 A VALORAÇÃO DA MUSEÁLIA: O CASO DA PINACOTECA RUBEN BERTA	83
4.1 A Pinacoteca Ruben Berta	86
4.2 A coleção	91
4.3 A valoração econômica na Pinacoteca Ruben Berta	103
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	126
APÊNDICE A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO	133
APÊNDICE B – ROTEIRO DA ENTREVISTA	135
APÊNDICE C – ROTEIRO DA ENTREVISTA DO GALERISTA	136
ANEXO 1 – QUADRO 4: Alienação de acervos em diferentes países	137
ANEXO 2 –QUADRO 6: Artigos do DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.	138
ANEXO 3- Quadro 7: Artigos do Código de Ética do ICOM.	140
ANEXO 4 - Foto da Fachada da Pinacoteca Ruben Berta.	141
ANEXO 5 - O modelo Ficha Catalográfica da Pinacoteca Ruben Berta.	142

1 INTRODUÇÃO

A valoração econômica da museália¹ é um processo de precificação da obra de arte, no qual atribui-se valor monetário a ela. Há estudos sobre a atribuição de tipos de valor, incluindo o econômico, ao objeto incorporado à coleção do museu. Em relação a esse tema, há algumas referências, as quais mostram apenas alguns dos fatores que influem na valoração econômica da obra de arte. Entretanto, essas produções não identificam quais os critérios que são empregues para gerar a estimativa de custo da obra e, então, precificar determinada obra de arte ou coleção museológica, tão pouco, a finalidade dessa ação ser utilizada em benefício da gestão da instituição a qual a obra pertence. Outras produções têm como temática o comércio das obras de arte ou o seguro da obra ou coleção do museu. Assim, este trabalho ao considerar o contexto do museu de arte, investigará e identificará quais são os critérios que embasam a construção do preço da obra de arte musealizada². Ao pesquisar a construção do valor econômico dessa, evidencia-se de que forma o museu de arte impacta nesse processo. Em vista disso, tem-se o intuito de contribuir com resultados que promovam as especificidades da caracterização da gestão e da operacionalidade dos museus de arte, as quais diferem de outras tipologias de instituições.

A pesquisa tem como objetivo evidenciar e defender a importância do processo de precificação do acervo dos museus de arte como uma ferramenta administrativa que contribua com o desenvolvimento científico dessas instituições. Portanto, esse trabalho não revelará dados monetários, e, sim, os critérios que embasam a construção do preço da obra de arte musealizada e sua finalidade administrativa. Essa investigação será fundamentada por referências de diferentes áreas do conhecimento, Museologia, Arte e Economia, no intuito de compor o referencial teórico da pesquisa e proporcionar subsídios para a análise do estudo de caso desta investigação. O objeto de estudo desta produção consiste no processo valorativo da coleção da Pinacoteca Ruben Berta. A escolha dessa coleção foi devido a esse acervo museológico ser tombado a nível municipal, pela prefeitura de Porto Alegre, Rio

¹ Neologismo de objeto de museu. Termo proposto por Stránský em 1970 para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p.57).

² A obra que sofreu o processo de musealização, ou seja, tornou-se museália, neologismo para objeto de museu (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Grande do Sul, Brasil, e ter sido valorado para fins administrativos. Este procedimento quando realizado no acervo museológico, caracteriza-se como um instrumento multidisciplinar com abordagem de gestão que envolve aspectos simbólicos e econômicos da museália (MENESES, 2009). Além de gerar dados quantitativos fundamentados em perspectivas subjetivas da obra de arte, os quais serão abordados ao longo deste trabalho.

A obra de arte transita por diversos cenários, nos quais assume diferentes funções, como a de mercadoria, no mercado de arte, e a de patrimônio cultural, no museu de arte. Há ainda a possibilidade dessa obra de arte ser tratada como um ativo financeiro, no qual envolve fundos de investimentos referentes ao mercado financeiro. Assim, o contexto em que a obra de arte se localiza é determinante para a definição do papel que desempenha (KOPYTOFF, 2008). Salienta-se também que essas funções e finalidades podem se modificar ao longo da época em que a obra está situada. Neste trabalho, propõe-se evidenciar que as funções da obra de arte são atribuições, portanto, variáveis de acordo com o contexto social e cultural em que as obras estão localizadas, ora mercado, ora museu. Esses papéis são transitórios, como por exemplo, em determinado período a obra de arte pode ser considerada mercadoria e, em outra situação, é capaz de ser considerada um objeto de culto e vice-versa (CALDAS, 2013). As particularidades do museu e da obra de arte serão consideradas. Essas características, como a obra de arte já nascer com uma aura, repleta de significados (CALDAS, 2013), configuraram-se em um desafio para a produção da Museologia, pois considera-se as diferentes funções que a obra e o museu desempenham no campo da arte.

A metodologia utilizada nesta pesquisa foi realizada no intuito de obter novos conhecimentos a acerca deste tema. Então, utilizou-se um aporte teórico de conceitos. a realização de entrevista semiestruturada. A seleção desse método consistiu no objetivo de obter mais dados sobre esse assunto, pois essa técnica permite que o entrevistado aborde desdobramentos do tema principal. A aplicação desse instrumento foi feita de forma individual e presencial, com dois agentes do mercado da arte, o *marchand* e galerista Nicholas Bublitz, feita em sete de novembro de 2019, e o leiloeiro Daniel Chaieb, realizada em vinte e cinco de outubro de 2019. A opção em entrevistar esses dois agentes deve-se aos diferentes segmentos em que atuam no mercado de arte, um no primário e o outro no secundário, respectivamente. O intuito de utilizar esse acervo consistiu em identificar os critérios que embasaram a

precificação de algumas obras de arte dessa coleção e identificar como o museu se manifesta nesse preço. Em vista disso, os procedimentos necessários para esse estudo constituem-se na pesquisa bibliográfica e na pesquisa documental. A fonte documental significativa é a cópia do relatório com os preços das 125 obras da Pinacoteca Ruben Berta e a entrevista realizada, com o diretor Flávio Krawczyk e o coordenador da ação, o técnico administrativo com formação em Museologia, Luiz Mariano Figueira da Silva, sobre esse processo, que foi publicada no Trabalho de Conclusão de Curso da autora³, os dois catálogos institucionais⁴, os quais contêm a lista das obras que integram a coleção da Pinacoteca. Ademais, considera-se o estudo da própria coleção como fonte de pesquisa.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo, dedica-se a identificação e análise das formas como o museu de arte impacta a construção do preço da obra de arte. Para a realização dessa ação, utiliza-se a produção Françoise Benhamou (2007;2016) e o conceito de sistema da arte definido por Maria Amélia Bulhões (2014) e abordagem de seu funcionamento ser em rede entre seus agentes, perspectiva contemporânea evidenciada por Bruna Fetter (2008; 2014; 2016). Nesse sentido, tem -se como hipótese que o museu impacta a valoração econômica da museália pelas ações de aquisição, *deaccessioning*⁵ e exposição, que serão analisadas. Salienta-se nessa reflexão a influência da natureza da gestão na realização dessas atividades, que pode ser pública, privada ou dependente de doações Bruno Frey (2003 ;2013) e François Mairesse (2013).

No segundo capítulo, aborda-se de forma qualitativa a análise processo de valoração econômica, que resulta na precificação da obra de arte. Esta parte do trabalho é subdividida em dois momentos. No primeiro subcapítulo adentra-se ao sistema da arte no mercado de arte para entender a formação do preço comercial (MOULIN, 2017). Dessa forma, evidencia-se o mercado de arte como um mercado simbólico (CANCLINI apud COELHO, 1997). Qualquer mercado dispõe de um desenho próprio, com as suas regras e convenções (ROTH, 2016), então necessita-

³ JAEGER, Aldryn Brandt. Quanto vale? O valor econômico da museália. 2017. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

⁴ KRAWCZYK, Flávio; PETTINI, Ana Luz. Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta - Acervo artístico da prefeitura de Porto Alegre. Porto Alegre: Pallotti, 2008. p. 203-205.

ABARNO, Anete; KRAWCZYK, Flávio (orgs.). Pinacoteca

⁵ consiste em um ato de remover legalmente um objeto da coleção de um museu e comercializá-la em leilão (ETHCOM, 2019; BENHAMOU, 2016; MAIRESSE, 2013).

se caracterizar o mercado de arte com as suas especificidades, as quais devem-se às particularidades do produto que nele se comercializa, a obra de arte (GRAW, 2008, tradução nossa). No segundo subcapítulo, identifica-se e analisa-se a partir de produções (BUBLITZ, 2018) e dos dados coletados na entrevista os critérios que compõe a valoração econômica da museália.

O terceiro capítulo, dedica-se a análise da precificação das obras que integram a coleção da Pinacoteca Ruben Berta, que é pública e sob a responsabilidade da prefeitura de Porto Alegre. Ademais, o fato de a interpretação dos resultados da precificação do acervo terem sido interpretados e tratados com fins administrativos, foram determinantes para selecionar essa experiência, pois compõe o objetivo desse trabalho em incentivar e visibilizar a importância dessa ferramenta de gestão nas instituições museológicas. Na primeira parte deste capítulo será caracterizada a Pinacoteca Ruben Berta. No segundo subcapítulo apresenta-se um breve estudo sobre o perfil da coleção. Na última seção, evidencia-se o estudo dessa avaliação financeira realizada no acervo museológico de uma instituição pública municipal, na qual destaca-se o museu como colecionador público institucional. Essa característica detém algumas implicações como assegurar a salvaguarda, conservação e a garantia do acesso as musealias. Ações que contribuem, no campo da arte, para a visibilidade, legitimação do artista que produziu essas obras. Assim, tem-se uma relação entre mercado e museu, a qual se manifesta no processo de valorização da obra de arte.

A ferramenta de valoração econômica da museália constitui-se em uma oportunidade de estimular o estudo das obras de arte presente nos acervos dos museus e obter informações com potencial para embasar o aperfeiçoamento das ações da instituição, os quais serão evidenciados nesta pesquisa. Desse modo, esse processo caracteriza-se como uma possibilidade de afirmar e fundamentar, com dados quantitativos e qualitativos, perante os gestores, a importância cultural, artística e econômica das coleções e dos museus e, portanto, valorizar e legitimar o patrimônio museológico. Esta investigação é uma produção da Museologia de natureza aplicada, com método interdisciplinar (RÚSSIO, 2010), o qual oportuniza o diálogo com as Artes Visuais e a Economia. Assim, propõe-se novos resultados, dados, conhecimentos e perspectivas acerca do acervo museológico e as ações dos museus, que desempenham o papel museológico, artístico e econômico.

2 COMO O MUSEU DE ARTE ATUA NA PRECIFICAÇÃO DA OBRA DE ARTE

O objetivo proposto nesse capítulo consiste em investigar e argumentar sobre as três formas que o museu de arte impacta a precificação de seus acervos, a qual é estabelecida no mercado de arte, pelas ações de: aquisição, *deaccessioning*, quando a obra é retirada do acervo do museu e comercializada especificamente via leilão, e a exposição. Neste trabalho, também se propõe que o desenvolvimento dessa compreensão considere a operacionalidade do sistema da arte, o qual desenha esse mercado. Desse modo, apresenta-se, de uma forma ampla, o sistema da arte que atua no âmbito da produção, difusão, circulação, validação e comercialização da obra de arte. Nessa última etapa, refere-se ao mercado de arte (UNESCO, MINC, 2018) e ao consumo de arte pela compra da obra de arte. Nesse contexto, a obra de arte desempenha o papel de mercadoria, logo detém um preço. Com o objetivo de entender a formação desse preço é necessário adentrar a outras plataformas do sistema de arte. Essa proposta é possível, porque o recorte levantado nesta pesquisa considera a difusão do mercado de arte no sistema da arte (UNESCO, MINC, 2018). Além disso, essas particularidades da obra de arte e do museu de arte também são percebidas por alguns economistas, por exemplo, Bruno Frey (2013) e Françoise Benhamou (2007; 2016), e por especialistas da cultura, como François Mairesse (2013).

Os museus de arte, quando comparados às outras tipologias de museus, são repletos de especificidades, devido à coleção que salvuardam. Nesse sentido, há subtipos de museus deste ramo, que dispõem de coleções dedicadas às obras consideradas clássicas, como o Museu do Louvre, na França, e o Museu Nacional de Belas Artes, no Brasil. País este, aliás, em que há os museus dedicados à arte moderna, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e a Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre (objeto de estudo desse trabalho), cuja coleção possui um volume expresso de obras dedicadas ao Modernismo brasileiro em especial. Além disso, há museus dedicados à arte contemporânea, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), entre outros. Em relação ao perfil desses museus é importante frisar a especificidade em relação as suas coleções incluírem obras de determinado movimento artístico da História da Arte, ou de artistas

representantes de diferentes países ou regiões, porém instituição pode ter uma abrangência de ordem local, regional, nacional, global. A Pinacoteca Ruben Berta é uma instituição pública municipal, mas em sua coleção inclui artistas de diferentes países e movimentos, ligados ao Pop Art Britânica, aos Modernistas, dos artistas asiáticos adquiridos na década de 1960. As particularidades dos museus de arte e das características de suas coleções também se referem a sua atuação no campo da arte, a qual, para compreender, é necessário abordar o sistema da arte, que consiste no:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (BULHÕES, 2014 p.15-16).

Entre os indivíduos e instituições que fazem parte desse sistema se caracterizam como agentes, estão os artistas, críticos, *marchands*, leiloeiros, curadores, colecionadores, museus, salões, galerias, conforme os quais se relacionam entre si. Essa afirmação é uma abordagem contemporânea evidenciada pela pesquisadora e autora Bruna Fetter (2016), a qual propôs uma atualização do conceito de Bulhões (2014) criado na década de 1980. Segundo Fetter (2016, p. 45), “o sistema da arte contemporâneo é composto por toda uma rede de agentes, sejam eles pessoas ou instituições, que conjuntamente validam o que é considerado arte em determinado período histórico”. Na instância da comercialização será atribuído o valor econômico por determinados agentes, como o *marchand*, o galerista e leiloeiro, que resultará no preço da obra de arte através de um processo embasado em critérios simbólicos, os quais serão investigados no segundo capítulo.

O sistema da arte detém as suas convenções de funcionamento e operacionalização, como também os seus regimes de valor governam e constituem as formas pelas quais o valor é estabelecido (FETTER, 2014). O valor simbólico compõe o capital simbólico (BORDIEU, 2015) do artista, que busca aumentá-lo para ter mais prestígio, o que se transformará, na precificação em capital econômico, na instância de comercialização da sua produção. Para os agentes e instância do sistema, reconhecer o aumento desse prestígio é necessário, por que são marcas de distinções (BOURDIEU, 2015). Quanto ao campo,

Vale dizer, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das distinções culturalmente pertinentes em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de valor na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes valor propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidos pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas como tais, em função das taxonomias culturais disponíveis em um determinado estágio do campo. (BOURDIEU, 2015 p.109).

A legitimação e, por conseguinte, a valorização do artista e da obra de arte na instância de visibilidade vem também pelos colecionadores. Nesse processo, configuram-se em valores simbólicos que serão mensurados em valor econômico (GRAW, 2015, tradução nossa). É importante ressaltar que essa legitimação é reconhecida pelos demais agentes e instâncias, podendo os colecionadores ser públicos ou privados, institucionalizados ou não. Portanto, nesta pesquisa, o museu de arte será abordado pelo perfil com o qual atua no campo da arte, como um colecionador institucional, o qual pode ser de gestão pública ou privada, ou de parceria público e privada. Nesse sentido, contribui para reconhecer, legitimar e, no caso do museu de arte contemporânea, visibilizar o artista e a obra de arte, por meio de ações (aquisição, *deaccessioning* e exposição) que o valorizam, aumentam o seu valor simbólico, que se manifesta na valoração econômica da sua obra de arte realizada no mercado de arte. Propõe-se evidenciar a obra de arte como um acúmulo de valores, a qual assegura e embasa a sua singularidade quando comparada a demais mercadorias. As particularidades da obra de arte são percebidas por alguns economistas, como Bruno Frey (2001). Nesse sentido, a autora Graw (2015, p. 94, tradução nossa) sugere uma segmentação desse mercado:

Desde um ponto de vista empírico, o mercado de arte é efetivamente um mercado multidimensional, composto por diversos setores: o mercado comercial, que se divide entre um mercado primário de artistas, galerias e colecionadores, além de um mercado secundário de *marchands* e casas de leilões; o mercado do conhecimento, que inclui publicações como este livro, o mercado das instituições, dominado pelos museus e pelas sociedades artísticas, e o mercado de grandes exposições como as bienais, a Manifesta, a Documenta, etc. Cada um destes segmentos desenvolve os seus próprios critérios e tem os seus próprios conjuntos de normas de avaliação.

O mercado primário é pelo qual se intermedia a primeira venda da obra, direto do ateliê do artista ou da galeria para o comprador (THOMPSON apud FETTER,

2016). Nesse mercado, atuam os artistas, as galerias de arte, *marchands* e os colecionadores. O outro segmento é o mercado secundário em que a obra entra nele para revenda (de um colecionador a outro), assim, participam obras que já foram vendidas anteriormente. Essas transações geralmente são feitas pelas casas de leilões e galerias atuantes nesse mercado secundário, mediante atuação de galeristas, de colecionadores e de leiloeiros. A presente pesquisa compreende as instâncias de difusão, validação e comercialização desse sistema, nas quais os agentes, dentre estes críticos e produtores, contribuirão de forma indireta para a comercialização dessas obras. Contudo, antes da aquisição da obra pelo comprador, há a exposição, visibilidade em feiras e bienais, mesmo que não necessariamente da obra que será comercializada, mas podendo ser de outros exemplares do mesmo artista que a produziu. Em vista disso, a característica da obra de arte como um acúmulo de valores assegura e embasa a sua singularidade quando comparada a demais mercadorias.

Ao pesquisar sobre o museu de arte, percebe-se a complexidade dessa tipologia de museu em relação a sua atuação em dois campos, da Museologia, a qual visa assegurar a função social, cultural e educativa dos museus, bem como a preservação do acervo que salvaguarda; e a da Arte, pelo viés do mercado, que o seu papel impacta na construção da precificação da obra de arte. O museu de arte desempenha as suas ações de modo transversal e multidisciplinar, assim, necessita-se da multidisciplinaridade com a Arte e a Economia para compreendê-las no contexto desta tipologia de museu, o qual convive com as dimensões econômicas e simbólicas, inclusive, no seu relacionamento com o mercado da arte. Essas dimensões estão presentes nas obras de arte também. A presente investigação abrange as normas técnicas da Museologia e as especificidades da operacionalização do museu de arte para, dessa forma, as discussões deste trabalho contribuirão e estimularão novos estudos no intuito de se aproximar de uma “Museologia vivenciada e aplicada pelos museus” (BRUNO, 2006 p. 6). As discussões teóricas evidenciaram as particularidades do museu de arte e de seu acervo, portanto sinaliza-se a importância de a Museologia estudar de forma multidisciplinar a relação entre museu de arte e mercado de arte para aperfeiçoar as ações dessa tipologia de museu e coleção. Esse trabalho não tem a pretensão de criar uma fórmula para tal relacionamento, mas incentivar novas pesquisas, como também contribuir com reflexões para que se estabeleçam os limites entre essa relação. É justamente nesta em que se assegura a

autonomia da instituição museológica, que deve dispor o poder decisório em relação às suas ações de aquisição, exposição e *deaccessioning*, as quais serão evidenciadas ao longo deste capítulo. Contudo, em ambos os aspectos, em relação aos papéis e funções há interligações que são difíceis, quase impossíveis de dissociar.

Na Economia, há outro viés em relação a instituição museológica, a óptica de tratar o museu como uma empresa ou organização, ou seja, com insumos que geram produtos e serviços culturais (JOHNSON, 2003). Nesse segmento, em relação ao produto, considera-se a conservação das coleções para as futuras gerações. Há também outros produtos como os multiprodutos, artigos de pesquisa, experiência do visitante, catálogo de exposições (JOHNSON, 2003) e, dessa forma, desmistifica-se o estereótipo de relacionar Economia apenas à comercialização da coleção; identificam-se outras ações dos museus de arte que afetam no mercado. Um dos objetivos dessa pesquisa é ressaltar o caráter científico do museu de arte, em que a pesquisa básica detém o potencial de se tornar pesquisa aplicada e gerar novos conhecimentos, a fim de desenvolver as ações de cunho museológico e administrativo, sugeridas pelos museus ou por proponentes externos. Nessa abordagem, é viável considerar os aspectos em relação à organização e à sustentabilidade econômica da instituição, dentre outras.

O intuito de dialogar com outras ciências não é contrapô-las, nem identificar qual a mais correta, e sim somá-las através das diferentes perspectivas obtidas pela Museologia, Arte e Economia em relação às ações do museu de arte e seus impactos externos, no caso desta pesquisa, no mercado de arte. É importante desmitificar alguns pressupostos da Museologia, principalmente em relação ao mercado de arte, de modo a contribuir com reflexões que fortalecem as instituições museais de arte. Dessa forma, é possível proporcionar elementos para potencializar as ações desenvolvidas pelos museus, entre estas, a necessidade de documentações administrativas e do plano museológico que considerem as especificidades da operacionalização desta tipologia de museu e de seu acervo. Dessas documentações muitas instituições não dispõem, mesmo sendo instituído pelo Estatuto dos Museus, sob a Lei de nº 11.904/2009 (BRASIL, 2013). Salienta-se a importância dos museus disporem em seu quadro de funcionários profissionais com diferentes formações, ou seja, uma equipe multidisciplinar, além de alertarem sobre a responsabilidade e profissionalização do trabalho desenvolvido por eles. Nesse viés, até o gestor contribui para a cultura, no âmbito municipal, estadual e nacional.

No mercado de arte, para existir demanda por determinada obra ou produção de determinado artista, é necessário que existam colecionadores interessados em adquirir determinada produção, ou seja, de forma resumida, o que se caracteriza pela oferta e demanda. Para isto, é essencial o artista ser visibilizado e (re)conhecido, legitimado e visibilizado pelos agentes de instâncias do sistema da arte através da difusão de suas produções, pois consiste em um dos fatores simbólicos que constroem a avaliação econômica da obra de arte. Esse processo considera ainda outros critérios, como os aspectos estéticos, as características materiais. Entre as suas múltiplas funções, o museu de arte impacta no mercado de arte em relação à construção da reputação artística. Em outras palavras, essa instituição museal afeta na valorização e na visibilidade do artista, bem como na sua legitimação, o que impacta, mesmo que de forma indireta, na cotação do artista no mercado da arte, afetando na precificação de seus trabalhos. A avaliação econômica considera critérios estéticos, características materiais e os fatores simbólicos, como a legitimação, o reconhecimento e a visibilidade do artista, que produziu a obra que está sendo precificada, no sistema da arte. Em vista disso, a proposta dessa investigação analisa a definição de mercado de Gob e Douguet (2019), ao afirmarem que o valor de compra, o preço da obra de arte, não contempla a qualidade artística e que nem o valor de bem cultural estão corretos. Contudo, esses autores não consideraram o processo valorativo, no qual o museu de arte afeta e se relaciona com o mercado da arte, mesmo que esses cenários, pelos quais a obra de arte transita, desempenhem funções distintas. Quanto a instrumentos financeiros,

O mercado de arte e de antiguidades é sobretudo um instrumento financeiro; ele pouco tem a ver com arte e patrimônio. Em particular, o valor de mercado de uma obra ou de um objeto não é uma medida da sua qualidade artística ou da sua importância histórica. É um meio pelo qual a oferta – o vendedor – e a demanda – o comprador – ajustam um preço para a transmissão da propriedade do objeto. E esse preço é resultante de vários fatores, conjunturais, intrínsecos e pessoais; a qualidade própria da obra intervém sem dúvida pelo viés da demanda – há muita procura pelo objeto? -, mas esta é sabidamente flutuante e dependente dos modismos. (GOB, DOUGUET, 2019, p.216).

O processo de valoração econômica, envolve, mesmo que de forma indireta, inúmeros agentes do sistema da arte, como o museu (e seu diretor), os críticos de arte, os artistas, os colecionadores, os galeristas (HELGUERA, 2013). Na perspectiva museológica de God e Douguet (2019, p. 216), “O museu intervém no mercado como

comprador, particularmente no campo da arte”. Logo, é necessário considerar as particularidades dessa tipologia de instituição, bem como aprofundar esse papel do museu no mercado da arte, porque há outros meios, além da aquisição de obras de arte, de o museu de arte afetar este mercado, como o *deaccessioning* e a exposição, de acordo com as análises nas subseções deste capítulo. Essas influem de modo indireto e complexo da precificação da obra de arte, mas também reverberam no próprio campo da Arte e da Museologia. Assim, este estudo considera, nas análises, a atuação desse museu no campo da Arte e da Museologia. Essa proposta de perspectiva é embasada na afirmação de Bulhões (2014) ao evidenciar que, para a compreensão das artes visuais, se deve considerar o sistema da arte, que funciona em rede e no qual o museu de arte exerce funções para além da perspectiva museológica de salvaguarda, pesquisa e comunicação do patrimônio cultural de tipologia artística.

O museu de arte é uma instituição social e cultural, a qual se relaciona com o público e com a sociedade em que está inserido e, além disso, o seu relacionamento abrange outros agentes e instituições, as quais serão evidenciadas, através da Museologia e da Arte. Essas instituições, ao serem abordadas pelo seu papel de colecionador (privados ou públicos), também podem ser institucionais, como as fundações⁶ e os bancos, que investem seu capital em obras de arte e possuem a sua própria coleção. Dentre as instituições privadas, a exemplo disso, há Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e o Banco Itaú, em São Paulo, as quais criam os seus centros culturais, institutos ou fundações e, geralmente, não são intitulados de museu. Porém, esses locais também realizam exposições com o seu próprio acervo, além de viabilizarem o acesso para a visita do público. Dessa forma, atribuem uma dimensão pública e educativa à sua coleção, através da oportunidade de acesso e visita àquela. Há também as que sediam exposições, elaboradas e propostas por outras instituições ou de curadorias independentes, como o Itaú Cultural, com acervos de vários museus. Os colecionadores privados permitem que suas coleções, ou parte delas, integrem exposições e as expõem em algum museu ou centro cultural, como a

⁶ Uma fundação é considerada um fundo autônomo, que tem por finalidade uma ação e ou uma operação, definida em seus estatutos. De forma geral, é uma instituição caracterizada como pessoa jurídica composta pela organização de um patrimônio, mas que não tem proprietário, nem titular, nem sócios. É uma entidade de direito privado, constituída por ata dotação patrimonial, inter-vivos e causa-mortis para determinada finalidade econômica não distributiva, segundo novo entendimento internacional sendo fiscalizada pelo Ministério Público (SANTOS, 2014, online).

obra “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, que se encontra no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), pertencente a um empresário e que integra, ainda, exposições em vários museus, inclusive de outros países. No Brasil, a exemplo disso, há registro da mostra intitulada “Tarsila Popular”, proposta no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo, no período de abril a julho de 2019.

Em relação aos colecionadores públicos, também se caracterizam museus e bancos o Banco do Brasil e a Caixa Econômica Federal, pois ambos possuem centros culturais onde sediam exposições prontas⁷, inclusive, de artistas e curadores internacionais. As coleções de colecionadores privados podem vir a ser públicas, após a morte de seu colecionador, ou mesmo ainda em vida, caso ele as doe para uma instituição. Um exemplo dessa afirmação consiste no objeto desta pesquisa: a coleção da Pinacoteca Ruben Berta. Os colecionadores públicos, no caso os museus de arte, independentemente de sua tipologia, dispõem da perspectiva museológica, em que obra de arte musealizada desempenha o papel de testemunho, de patrimônio cultural. No museu, impera a dimensão do simbólico, ou seja, a relação das obras do acervo e com a sociedade em que o museu está inserido, logo, a dimensão econômica adormece, mas não deixa de existir. Tal perspectiva simbólica influenciará na criação do valor econômico das demais obras de arte, bem como dos artistas que a produziram, os quais estão situados no mercado da arte.

Conforme Frey e Meier (2003), “os museus produzem valor monetário pelos outros atores econômicos”. Tanto no mercado da arte quanto para a História da Arte, o museu ainda desempenha outra função: a de consagrar a obra e o artista (BOURDIEU; DARBEL, 1996). Dessa forma, institui-se como uma autoridade que contribui para legitimar e atestar a qualidade artística. Essa função pode ser comparada à metáfora de um carimbo da aura do museu, uma vez que a obra pertence ao acervo institucional ou participou de alguma mostra no museu, recebendo esse carimbo simbólico da instituição, que integrará a sua trajetória, bem como a do artista que a produziu. Os modos de como os museus influem de forma simbólica na

⁷ Denomina-se pronta, a exposição (projeto expográfico e curatorial) elaborada e executada por proponentes externos à instituição.

valoração econômica da obra de arte serão comentadas, de forma mais detalhada, ao longo deste capítulo.

2.1 Aquisição de obras de arte

Um museu de arte, a fim de ampliar e desenvolver a sua coleção, adquire obras para compor o seu acervo. Além disso, essa ação consiste em uma das formas como o museu impacta o preço desses artefatos. Neste capítulo, serão evidenciadas as formas como os museus conseguem adquirir as obras de arte referente a duas opções. A primeira refere-se a qual orçamento, próprio ou dependendo de editais (como o prêmio Artes Plásticas Marcantonio Vilaça). A outra concerne a maneira como ocorre essa ação nas instituições de gestão pública, na privada e nas mistas (público-privada). Coloca-se, por exemplo, que essas ações podem ocorrer através dos editais, das doações de pessoas físicas e jurídicas. Dentre as quais estão as feiras nacionais de arte contemporânea de alcance global que ocorrem no Brasil, *SP-Arte* e a *Art-Rio*, e realizam de forma diferente a dinâmica da doação aos museus. A feira paulista seleciona a instituição para doar a obra de arte, enquanto a carioca doa para o Museu de Arte do Rio (MAR), localizado no Rio de Janeiro, capital. Esta última doação ocorre por meio de uma *wishlist*, que consta as obras de arte que estão no evento e que a instituição museológica deseja obter. Ambas as modalidades serão salientadas ao longo deste segmento da pesquisa. A discussão desta subseção consiste em argumentar como as diferentes formas de aquisição influem no preço. Do ponto de vista da Museologia, essa incorporação é feita através de um processo de aquisição, o qual consiste na forma de como o objeto é adquirido pela instituição. Destaca-se ainda que, para ser incorporado ao acervo, passa por outro processo, o de musealização, no qual se atribui o valor de patrimônio cultural ao objeto. As aquisições podem ser feitas pelas modalidades de coleta, doação, legado, empréstimo, compra, permuta, depósito e transferência (IBRAM, 2016, p. 54). Dentre essas, pelo viés da Arte, há outra forma da obra chegar ao museu, pelo intermédio do comissionamento, a qual:

É a forma mais antiga de patrocínio das artes, praticado pela igreja, pela monarquia, pela aristocracia, pela burguesia e pelo Estado. Trata-se da encomenda de obras para um determinado fim ou local, feita por instituições públicas, privadas ou colecionadores. (UNESCO, MinC, 2018, p.30).

Nesse sentido, nos museus de arte há outro instrumento para adquirir as obras de arte. A aquisição pode ser vista como um processo, no qual se tem o começo pela seleção de uma obra, a identificação e o meio pelos quais essa será adquirida, a decisão de incorporação ao acervo e a musealização. Há diretrizes para orientar a decisão sobre a incorporação dessa peça no acervo museológico da instituição, a qual deve estar definida no Plano Museológico, mais precisamente no Programa de Acervo, que necessita ser alinhado à missão institucional. Na política de aquisição, inclui-se também o descarte como as peças serão descartadas, logo, denomina-se política de aquisição e descarte. Nesse sentido, evidencia-se a particularidade de cada museu de arte, pois um tem o seu plano e as suas definições estabelecidas conforme o seu plano de trabalho e singularidades institucionais. O Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) disponibiliza diretrizes de orientação para a elaboração dessa documentação da gestão museológica (IBRAM, 2016). Caso a obra, ou a coleção seja tombada, há legislações nacionais específicas por tal proteção, por exemplo, o Estatuto dos Museus (Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009), portanto aquelas devem ser consideradas na definição das diretrizes determinadas no plano museológico. A realidade dos museus no Brasil é a carência dessas documentações museológicas institucionais, o que caracteriza a vulnerabilidade do patrimônio e das instituições em relação à elaboração e à continuidade do trabalho a ser desenvolvido de acordo com o interesse das características do museu e de sua coleção, as formas dentre outros aspectos. Essa documentação dispõe de diretrizes para orientar à equipe do museu em relação às formas de aquisição e do conteúdo das obras a serem adquiridas. Desse modo, fundamenta e assegura a esses profissionais o poder decisório em relação ao que adquirir e musealizar.

A modalidade de aquisição por compra implica em alguns fatores administrativos, como o orçamento institucional disponível e dedicado para tal fim. Assim, revela-se uma diferença entre museus brasileiros de natureza pública, privada e mista. No museu privado, os seus subsídios financeiros não provêm do orçamento público (municipal, estadual ou federal), mas sim de patrocinadores, receitas próprias, dentre outras. Dependendo da arrecadação de cada instituição, destina-se parte do orçamento para a compra de novas obras de arte. Os museus públicos, privados e com gestão público-privada, no Brasil, adquirem verba através de projetos (quando há no quadro de funcionários ou profissionais especializados que realizem essa atividade), por leis de incentivos (quando os municípios têm essa lei, municipal,

estadual e federal), emendas parlamentares e editais, como o prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Esta premiação, aliás, na sua edição de 2009, permitiu instituições públicas, como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, e instituições privadas, como a Fundação Vera Chaves Barcellos, a ampliarem os seus acervos.

Os museus de natureza administrativa pública, diante do orçamento irrisório, o qual é destinado aos órgãos que são subsidiados, não dispõe de recursos financeiros para a compra de obras de arte, mesmo a lei conferindo ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e aos órgãos a ele subordinados a preferência de compra. Assim, os museus dessa natureza apresentam uma dependência de editais e de doações para adquirem acervos e ampliarem e atualizarem as suas coleções. Esse contexto revela uma maior autonomia, a de gerar receita própria e captação de recursos financeiros, dos museus privados e dos museus público-privado em relação à compra de acervos dos museus públicos.

Outra forma de adquirir exemplares para um acervo consiste nas instituições museológicas sensibilizarem alguma pessoa jurídica, que compra e doa para a instituição, como o caso de “aquisição pelo MAC USP, por meio do shopping Iguatemi, de peças de Patrícia Osses e Rosangela Rennó, na edição de 2011 da SP-Arte” (OLIVEIRA, 2018, p. 165), ou que também compra mediante editais de incentivo, como os do IBRAM, mas cabe destacar que esses são limitados. Nesse viés, há ainda as aquisições feitas pelo próprio IBRAM e doadas para algum museu, como retratado por Oliveira (2018) sobre compra direta pelo IBRAM do painel “A Primeira Missa”, de Cândido Portinari, no valor de cinco milhões de reais em favor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Há os leilões nos quais os museus podem adquirir peças ou vendê-las, as quais foram doadas a essas instituições museológicas para esse fim. Assim, as obras não foram musealizadas, o que difere da modalidade de descarte do *deaccessioning*. Um exemplo disso é caso do MACRS, através do segundo leilão realizado, em 2020 pela Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do RS (AAMACRS) com obras doadas por galeristas, *marchands*, artistas para essa finalidade. Por meio da comercialização dessas obras, não incorporadas no acervo da instituição, obtiveram-se recursos financeiros para reforma da nova sede do museu. Após o leilão, as que não foram vendidas, foram musealizadas.

No intuito de fortalecer as coleções públicas e privadas é importante destacar e lembrar o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça⁸ que, em seu terceiro edital, em 2009, teve o:

[...] objetivo de incentivar produções artísticas inéditas destinadas ao acervo das instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos. Por exigir ineditismo das obras, diferentemente da edição de 2008, a Funarte passa a fomentar, num só edital, tanto a difusão das artes visuais quanto a produção artística, bem como sua consequente formação de público. (FUNARTE, [s.d]).

Esse prêmio proporcionou um dos raros momentos, se não o único, em que as instituições museológicas federais, estaduais e municipais, inclusive as privadas sem fins lucrativos, tiveram a oportunidade de dispor de autonomia decisória e financeira, logo, detinham um orçamento destinado à compra de obras para fortalecer e valorizar o acervo, por conseguinte, a própria instituição. Assim, sinaliza-se a necessidade de políticas públicas com incentivo também para a aquisição de acervos. Evidencia-se outra particularidade proporcionada por esse prêmio, a autonomia dos profissionais das instituições museológicas no colecionismo, em selecionar o que comprar e entrar em contato com o vendedor para a aquisição para o acervo. Entretanto, além do poder de escolha, é fundamental a instituição deter orçamento destinado à aquisição, além de dispor do poder decisório do que incorporar, ou não, em seu acervo, junto a técnicos e especialistas, mesmo esse acervo tendo sido obtido por meio de doação. Ademais, é imprescindível esse processo ser documentado para fins de registros institucionais.

A forma de aquisição de doação de obras ao museu de arte a determinada instituição pode ser feita por pessoas físicas, após o falecimento do artista, através do legado. Em vida, a pessoa doa em um testamento a(s) obra(s) de arte para algum museu e, depois do falecimento do doador, a obra é entregue ao destinatário. Outra modalidade de doação refere-se ao doador ser uma pessoa jurídica, no caso de empresas e de feiras de arte contemporânea. As feiras são os locais onde as galerias

⁸ O Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para Artes Plásticas foi lançado no dia 20 de abril de 2004 com o propósito de incentivar a arte contemporânea brasileira e a inovação. (CENTRO CULTURAL TCU. Disponível em: <<https://portal.tcu.gov.br/centro-cultural-tcu/marcantonio-vilaca/premio-marcantoniovilaca.htm#:~:text=O%20Pr%C3%AAmio%20CNI%20SESI%20Marcantonio,contempor%C3%A2nea%20brasileira%20e%20a%20inova%C3%A7%C3%A3o.&text=Uma%20das%20principais%20caracter%C3%ADsticas%20do,artistas%20de%20todo%20o%20pa%C3%ADs.>>). Acesso em: 26 ago. 2020.

se reúnem para vender as obras de arte (comércio), mas esse evento também proporciona através de visitas, não apenas a compra, mas também conhecer a produção artística recente, logo, o que os artistas estão produzindo agora (OLIVEIRA, 2018). Ademais, as feiras no sistema da arte também atuam na visibilidade e promoção dos artistas com produções de obras de arte contemporâneas. As feiras detêm diferentes papéis no sistema da arte.

Há feiras de arte contemporâneas em vários países, algumas com abrangência global. Atualmente, um dos grandes expoentes é a feira Art Basel que ocorre em Miami Beach, Estado Unidos, dentre outras. As mais famosas no Brasil são a SP-Arte e a Art-Rio, que se tornaram para os museus brasileiros que colecionam essa tipologia de arte, uma forma de aquisição de acervo seja por meio da compra seja da doação. Nessa ação, a forma de seleção do conteúdo e, principalmente, da exposição para a qual a obra será doada varia, por exemplo:

A Art-Rio, como a SP-Arte, funciona como um espaço de novas assimilações. Em cada edição da feira a instituição [MAR] cria a sua wishlist, o que incentiva colecionadores, galeristas, artistas, empresas a doarem obras para o museu. O modelo difere da feira paulistana, que busca ela mesma “selecionar” as doações”⁹. (OLIVEIRA, 2018, p.167).

O autor Oliveira (2018) ainda aponta que esse relacionamento, com o objetivo de aquisição de acervo, entre o MAR e o mercado (*Art-Rio*) é uma nova perspectiva na história das instituições museológicas de arte brasileiras. Essa relação pode ser vista como uma ferramenta para o MAR, e, também para os demais os museus, que recebem as doações, aumentarem as suas coleções com novas aquisições. Dessa forma, os museus atualizam as suas coleções com produções artísticas atuais, o que assegura a preservação dessa produção artística atual para as futuras gerações. Ademais, as obras dessas doações, conforme Oliveira (2018), pode ser selecionada pelas instituições e, ao serem incorporadas em coleções públicas, o público terá acesso às peças. É importante evidenciar que a dependência do museu a essa modalidade de doações não deve haver, portanto as instituições devem dispor de

⁹ Na edição deste ano de 2019 a SP-Arte informou, através da sua conta no Instagram (@sp_arte), o anúncio que selecionará dentre os seis artistas que fazem parte do setor Performance da feira, a fav - @casatriangulo; Cadu - @galeriavermelho; Cristiano Lenhardt - @fortesdaloiagabriel com Ayla de Oliveira; Jorge Soledar - @portasvilaseca; Jaime Lauriano - @galerialemead; Miriam Noujaim - @galeriajaquelinemartins, , com curadoria de Marcos Gallon, uma delas no valor de R\$ 20 mil e doá-la à Pinacoteca de São Paulo. Para saber mais sobre o programa de doações da SP-Arte <https://www.sp-arte.com/programacao/doacoes/2018/>.

outras formas de aquisição de acervo. Todavia, a modalidade exposta por Oliveira (2018) apresenta também um fortalecimento dos museus, e o próprio museu e o público ganham com isso, porque quando um museu público, recebe essa doação, mesmo quando essas instituições são geridas por uma empresa privada, como o caso do MAR, as coleções são públicas, o que assegura o acesso do público às obras por meio das visitas. Caso fosse um colecionador privado, o público não teria essa garantia.

A aquisição de uma obra por um museu de arte dispõe de um processo decisório de seleção e musealização. A política de aquisição de um museu é fundamental para embasar essas decisões em relação ao que adquirir e de que modo. Mas, essa decisão, no caso, essas aquisições contribuem para legitimar, por conseguinte, a construção do preço das obras de arte. O que o museu adquire e musealiza impacta e se manifesta na valoração econômica de outras obras do mesmo artista que estão situadas no mercado da arte, conforme afirma Benhamou (2007). Esse impacto também ocorre para os proprietários que venderam obras para museus públicos, conforme Pommerehne e Feld (apud FREY, 2003, p. 1717, tradução nossa)¹⁰, em relação às obras vendidas em leilões salientam uma valorização nesses casos,

Com dados de revenda abrangendo o período 1820-1970, os autores são capazes de mostrar que os proprietários de pinturas vendidas a museus públicos ganham uma taxa real premium de retorno (4,1% a.a) em comparação com outras vendas (1,1%).

Em vista disso, torna-se importante os profissionais dos museus estudarem essa perspectiva proposta em rede, ou seja, não apenas a aquisição e suas modalidades, mas a aquisição como forma do museu de arte se relacionar com o mercado da arte. O intuito dessa proposição é estimular reflexões para desenvolver esse relacionamento e assegurar a salvaguarda do museu e dos seus patrimônios. Além de certificar, atestar e proteger a legitimidade e autoridade consagratória da instituição, que desempenham no mercado da arte:

¹⁰ "With resale data covering the period 1820-1970, the authors are able to show that the owners of paintings sold to public museums earn a premium real rate of return (4.1 percent p.a.) compared to other sales (1.1 percent)."

A arte que alcança figurar no acervo de um bom museu, público ou privado, pode ganhar o estatuto que a livrará para sempre de ser traduzida em cifrões. Passa, generosamente, a frequentar a memória do público, a integrar suas ferramentas de percepção. Torna-se patrimônio cultural da humanidade. Continuará, porém, gerando valor: chancela, com sua presença, a qualidade da instituição que a abriga e, assim, atrai patronos e doações de dinheiro e mais obras à instituição. (MORAES, 2014, p.86).

A autoridade em relação à decisão do conteúdo das incorporações no acervo do museu corresponde ao corpo técnico do museu de arte, ou seja, a instituição detém a autonomia e o poder decisório sobre o seu acervo. Isso se estipulou, uma vez que cada museu é único, para que essas particularidades estejam na coleção, ou seja, para que cada coleção institucional seja única e forte e não se tornem cópias uma das outras (TURRELL, 1991). Dessa forma, identifica-se a importância das comissões de acervos para auxiliar no conteúdo das aquisições, logo na combinação da coleção do museu. Tais comissões consistem em um conselho consultivo do diretor do museu para decidir sobre a aquisição de bens culturais e, assim, constituem-se em alguns casos, como um instrumento para assegurar a autonomia do museu de arte. Os membros dessa comissão variam de acordo com cada museu e perfil institucional estabelecido pelo diretor da gestão. Esse conselho geralmente é composto por profissionais especialistas na área e que não estejam vinculados ao mercado da arte, como por exemplo, alguns discentes e cientistas presentes no corpo docente das universidades. Ademais, a coleção é a essência do museu, pois é a que caracteriza o perfil da instituição, além da sua missão dentre outros fatores atrativos, conforme a citação, abaixo:

A coleção é o que dá ao museu sua identidade, estabelece sua missão e sugere seu futuro. A coleção também costuma ser o fator mais importante para atrair a atenção e lealdade tanto de sua equipe profissional quanto de seus principais apoiadores. (JUNIOR, 1991, p.13, tradução nossa).

Em relação à aquisição e à musealização de uma obra de arte no acervo da instituição, caracteriza-se o papel do colecionador dos museus e configura essa coleção institucionalizada em natureza pública, privada ou público-privada. Salienta-se a particularidade simbólica nessa tipologia de museu que salvaguardam o patrimônio cultural, mas, conforme a atuação desse museu no sistema da arte, também legitima essa obra de arte e o artista que a produziu. Assim, a aura do museu de arte é uma espécie de carimbo simbólico e é transmitida a esses acervos e aos

demais exemplares desse artista que estão situados no mercado da arte. Isso resulta em dos modos que o museu de arte se relaciona com o mercado de arte e impacta na construção do preço das suas obras nesse contexto comercial. Em vista disso, a musealização no museu de arte não apenas atribui o status de patrimônio à obra de arte, mas também a aura da instituição a essa obra, que passa a ser considerada um bem cultural.

A subjetividade desse simbolismo é enorme nos museus de arte e abrange algumas questões, por exemplo, a hierarquia dentre os museus de arte. Ao mencionar como essa hierarquização se identifica, é importante salientar a relação desta com o porte (o tamanho) e o prestígio da instituição e o lugar que esta ocupa no circuito das Artes. Esse pode ser no âmbito do circuito local, estadual, nacional ou internacional. Uma obra ao ser adquirida, por exemplo, pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), detém um determinado prestígio, diferente daquela que foi incorporada no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), ou na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina), tendo em vista também que a visibilidade proporcionada pela instituição inserida em um circuito no âmbito nacional e internacional é maior. Desse modo, se a obra for musealizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), essa visibilidade e essa legitimação serão bem maiores, devido ao circuito internacional do MoMA, que adquire, expõe e reverbera nos mercados de arte do mundo. Em vista disso, o impacto desse prestígio consiste também na visibilidade proporcionada pela instituição, assim, quanto maior for o prestígio desta, maior será a visibilidade da obra e, por conseguinte, do artista que a produziu, no sistema da arte. Esse aumento refletirá na construção do valor econômico dessas peças e das demais que estão situadas no mercado da arte, uma vez que se manifestará no preço da obra e na cotação do artista no mercado da arte. Desse modo, o museu de arte também impacta o mercado de arte no sentido da importância de ter “instituições fortes, que produzam conhecimento, organizem exposições e publicações e comprem obras para o próprio acervo” (FIALHO, 2014, p. 57). Do ponto de vista da Museologia, referem-se às ações de pesquisa exposição e aquisição. Nesse sentido, a instituição museológica contribui para “sustentar o mercado de arte a médio/longo prazo” (FIALHO, 2014, p. 57). Ademais, para fortalecer as instituições, não se resume apenas à falta de recursos,

[...] mas sobretudo na falta de políticas de aquisição claras e coerentes dentro das instituições e na carência de políticas públicas conscientes para estimular melhores práticas nos museus e espaços culturais. Isso, aliás, explica o fato de a produção brasileira contemporânea estar muito melhor representada em coleções particulares, no Brasil e no exterior, e em coleções institucionais do que em instituições brasileiras. (FIALHO, 2014, p. 57-58).

Desse modo, evidencia-se a importância e a urgência de políticas públicas para fomentar a aquisição pelos museus, bem como a relevância de cada instituição deter a sua política de aquisição e o seu plano museológico, realizados de acordo com os interesses e características do museu. Essas documentações, carentes nas instituições brasileiras, são fundamentais no esforço para delimitar a relação entre museu e mercado, a qual envolve diversos modos de aquisição que devem constar nessa documentação museológica administrativa. É imprescindível considerar o caráter científico e multidisciplinar do museu de arte para então evidenciar seus diferentes perfis e perspectivas das suas ações museológicas no sistema da arte. Há outra forma do museu se relacionar com o mercado e impactar a valoração econômica da obra de arte, por meio do *deaccessioning*, que será argumentado na próxima subseção.

2.2 Deaccessioning

Nesta subseção será abordada a alienação de acervos museológicos, que é outro modo pelo qual o museu de arte influi na precificação de uma obra de arte e que é considerado como uma forma de descarte do acervo. O *deaccessioning* (ETHCOM, 2019) consiste em um ato de remover legalmente um objeto da coleção de um museu e comercializá-la em leilão (BENHAMOU, 2016; MAIRESSE, 2013). Destaca-se que a receita obtida nesse processo deve ser investida na instituição museal em benefício do próprio acervo, de preferência, através de novas aquisições (ICOM, 2013). Ao tratar dessa questão, sente-se um receio, pois pressupõe-se que a venda de parte dos acervos de museus de arte ocasionará prejuízo ao acervo e à instituição, porque não se descarta apenas uma obra de arte, mas um patrimônio cultural. Todavia, essa ação também detém benefícios, como a possibilidade de novas aquisições. Ao longo deste segmento do presente trabalho, propõem-se argumentações com aspectos positivos e negativos dessa ação de descarte com análises embasadas na justificativa de possibilidade de obter recursos financeiros devido aos orçamentos irrisórios dos

museus e, principalmente, na legislação brasileira e de outros países, as quais legalizam ou não esse descarte.

Ao abordar esse tema não se tem a intenção de estimular a adesão a essa prática pelos museus, mas sim incentivar as reflexões sobre a temática, com o propósito de impulsionar as discussões, principalmente, dentre os profissionais das áreas das Artes, Museologia e Economia e demais profissionais dos museus. Dessa forma, podem-se estabelecer legislações adequadas para orientar e normatizar essa ação de forma legal ou de proibição, como no caso das coleções públicas no Brasil. No Brasil, em relação aos museus privados há ausência dessas leis, o que resulta em uma dissociação de informações e na falta de parâmetros, normatizações e orientações de especialistas. Logo, isso dificulta também para a instituição determinar qual obra será comercializada, como esse processo será realizado e há necessidade de transparência nessa ação, situação que contribui e acentua a vulnerabilidade do patrimônio museológico. Um exemplo disso foi o caso da obra intitulada Nº 16, de Jackson Pollock, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), no qual houve contradições entre os próprios órgãos do governo federal, como o Ministério da Cultura e o IBRAM. Nessa modalidade de descarte, o interessante é que o perfil de colecionador institucional do museu será o de protagonista. Desse modo, quando essa obra voltar ao mercado de arte, o museu será a referência de procedência dela, a qual pertence a uma coleção. No caso de um museu público, portanto, a obra integrou uma coleção pública institucional, e esse percurso contribuiu para a construção de valor econômico desta obra de arte.

É importante destacar que esse processo parte de obras selecionadas a partir de um estudo da coleção, mediante o qual se identifica as obras com menor valor simbólico no acervo museológico institucional. Tem-se um ponto chave para análise que consiste nessa seleção e na subjetividade que permeia essa decisão. Como mensurar esse valor simbólico dentre as obras? Por quais parâmetros, analisam-se os aspectos estéticos? Essa determinação não varia de acordo com o período em que está sendo realizada? Então, todos esses questionamentos são necessários e evidenciam a importância de uma equipe multidisciplinar para defini- los. Nesse sentido, o conteúdo selecionado não deve proporcionar grandes perdas de valor simbólico, artístico, à coleção e nem descaracterizar a identidade do museu. Com essa perspectiva, por exemplo, não se cogitaria em se desfazer da obra de Chan Dai

Chien, para a Pinacoteca Ruben Berta, nem da pintura *Independência ou Morte*, conhecida como Grito do Ipiranga, de Pedro Américo, para o Museu Paulista (ou Museu do Ipiranga) da Universidade de São Paulo (USP), nem, no âmbito internacional, da Mona Lisa, para o Louvre, pois nesses exemplos de obras são de grande valor simbólico para tais instituições e coleções. Essas são protagonistas do acervo institucional e, em alguns casos, da própria instituição, como por exemplo, a Mona Lisa para o Louvre, em que a obra remete ao museu e o museu à obra, associação é feita pelo público. Nessa relação, a obra torna-se a marca do museu, logo viram sinônimo um do outro. Assim, evidencia-se que antes de realizar ou até mesmo optar por essa prática, a instituição necessita pesquisar as obras de seu acervo, como também da coleção a qual essas obras integram.

Na perspectiva museológica, em relação ao valor de uma obra na coleção pelo viés da conservação, há o estudo de José Luiz Pedersoli (2014, apud Belo 2017). Nessa mensuração se valora o acervo institucional com objetivo de identificar os bens culturais mais valiosos para a coleção. Segundo Belo (2017), a intenção da produção de José Luiz Pedersoli (2014 apud BELO, 2017) tem como finalidade uma hierarquia de valor dentre os acervos que integram a coleção, e não a venda, o valor econômico de mercado desses. Essa:

A valoração de coleções museológicas surge como uma resposta às inúmeras ameaças aos acervos museológicos, delimitadas por processos graduais de deterioração física, química e biológica, passando por eventos súbitos e catastróficos. Nesse horizonte de múltiplos acontecimentos relacionados à coleção, algumas questões são levantadas, naturalmente, diante das ameaças e da falta de recursos que permeiam o cotidiano de muitas instituições museais. Entre as perguntas, podemos citar: “O que fazer primeiro? Quais as prioridades do acervo? Em caso de uma situação-problema, o que faríamos primeiro, salvaríamos tudo? E tem como ‘salvar’ tudo? A valoração introduz um critério mais eficaz para “instruir e subsidiar esses processos decisórios”. [3] (BELO, 2017, n.p).

O primeiro passo dessa ação é o conhecimento do conteúdo do acervo institucional por parte da instituição, logo é necessário um estudo da coleção como um todo também pelo viés da Arte e da Economia. Ao realizar esse procedimento, identificam-se as obras de menor valor simbólico para instituição. Assim, configura-se como uma oportunidade dos profissionais e até mesmo do gestor conhecer o acervo institucional. Contudo, na perspectiva de José Luiz Pedersoli (apud BELO, 2017), a

valoração proposta por esse autor não consiste na avaliação econômica, na precificação de mercado, logo os dados desse valor são incorporados no gerenciamento de risco da instituição, na intenção de realizar medidas de preservação e salvaguarda pelo viés da documentação museológica. Em vista disso, a intenção do estudo de José Luiz Pedersoli (apud BELO, 2017) difere da valoração econômica ao não considerar o valor comercial das obras. Entretanto, propõe-se a perspectiva de que ambos os instrumentos propõem a salvaguarda da coleção, no sentido de impulsionar a documentação museológica. A metodologia apresentada por Belo (2017) também é diferente da utilizada para compor a valoração econômica proposta nos primeiros capítulos iniciais desta investigação.

A fração de valor de um acervo museológico, de acordo com Pedersoli [3], pode ser caracterizada pelo valor total do acervo que é distribuído entre os diversos componentes que o compõem, tendo em vista as diferenças de valor e importância entre os bens que integram os acervos. (BELO, 2017, n.p).

O valor da coleção, proposto por José Luiz Pedersoli (apud BELO, 2017), para ser realizado necessita-se do estudo do acervo museológico. Assim, esse procedimento pode ser utilizado como um estímulo para conhecer e identificar as museálias e valorizá-las. A metodologia evidenciada por Belo (2017, n.p) evidencia que:

Para quantificar as diferentes categorias de valor e estimar a fração total do acervo, usa-se uma etapa de análise quantitativa, através da articulação de valores que serão interligados, tais como: avaliação da importância relativa de itens ou grupos; tipologia de valor (histórico, religioso, científico etc.); ou outros atributos, como raridade, que somados colaboram para a realização de estimativas, considerando o valor total do acervo igual a 100%.

A ação de pesquisa do acervo museológico, proposta com o viés da conservação e a valoração econômica, caracteriza-se como uma lacuna existente, nas instituições museológicas. Todavia, essa ação é de extrema importância inclusive, para a própria gestão do museu, pois fundamenta e orienta as atividades, tanto museológicas, quanto administrativas da instituição que envolve a pesquisa, comunicação e salvaguarda. Essas documentações detêm o potencial de fundamentar outras ações do museu, não apenas a elaboração do gerenciamento de

risco do museu. Um exemplo disso é o *deaccessioning*, que tem despertado o interesse de instituições de outros países, conforme Benhamou (2017). Esse aumento por parte de instituições contribuiu para o ETHCOM (2019) lançar o documento intitulado como *Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums* (Diretrizes sobre o *Deaccessioning* do Conselho Internacional de Museus), dedicado a conceituar essa ação e orientar de forma ética a elaboração e realização desse procedimento, que, de acordo com a legislação em que o museu está situado, pode ser realizada ou não.

Essas ações estão despertando interesse de instituições em outros países como, por exemplo, a Holanda, onde alguns museus manifestaram interesse em realizar um inventário completo de suas coleções e definir quais são as de menor valor para o museu e comercializá-las no mercado de arte. (BENHAMOU apud JAEGER, 2017, p.24).

A autora BENHAMOU (2017) salienta que essa ação é comum em instituições localizadas em países como Estados Unidos, Inglaterra e Holanda. Nos museus brasileiros, esse tema ainda se configura como uma lacuna, algo que gera desconfiança no meio acadêmico e dentre os profissionais da área museológica e artística. Assim, esse assunto também se constitui como um tabu. Nesse sentido, a falta de transparência do mercado da arte em relação ao preço, à própria relação entre mercado da arte e museu de arte, ainda é delicada e necessita de estudos a fim de desmistificar alguns falsos estereótipos, que são estabelecidos devido aos distintos papéis do museu de arte e do mercado de arte. O próprio preço das transações é difícil de estudar, porque há receio entre os profissionais, os quais muitas vezes o restringem apenas à venda de obras. Desse modo, essa pesquisa contribui para estudos científicos sobre esse tema, além de proporcionar informações bem como propor reflexões técnicas, com embasamento teórico e científico, que detenham elementos do ponto de vista operacional e que preservem o museu e o seu acervo.

Nesse processo *deaccessioning*, a obra de arte desempenha outra função distinta, uma vez que deixa de ser musealizada e de desempenhar a sua função de testemunho, bem como o seu valor de patrimônio. Ao ingressar no mercado de arte passa a exercer o papel de produto cultural expresso pelo seu valor comercial, mas permanece sendo um bem cultural, logo bem simbólico (BORDIEU, 2015), porque ela é criada e produzida em um sistema simbólico. Esse sistema da arte é constituído por

relações entre os agentes e instâncias que atuam nesse campo, dotado de significados e valores. As obras, ao serem descartadas da instituição através, terão em sua trajetória a procedência de terem integrado coleção institucional pública ou privada. Essa informação consiste, metaforicamente, em um carimbo que confere a obra uma maior simbologia de prestígio, visibilidade e reconhecimento dessa obra, os quais são acumuláveis, pelos agentes do sistema da arte, dentre esses o museu. Todos esses elementos simbólicos contribuem como critérios para a construção do valor econômico da obra, que se manifestam em seu preço. A dimensão econômica e a simbólica são indissociáveis, então, o comprador adquire a obra de arte, a qual, independente do contexto em que se encontra, sempre terá valores culturais, como o artístico, além de econômico e financeiro.

Outro modo importante em abordar esse assunto é o *deaccessioning* ser utilizado como alternativa em comercializar as obras dos acervos dos museus de arte, consistindo na necessidade de recursos financeiros devido ao restrito orçamento dos museus privados e públicos, quando a legislação permite. A possibilidade de alienação por parte dos museus, segundo Mairesse (2013), foi um dos acontecimentos particulares que marcaram o dever dos museus. Esse acontecimento consistiu em uma oportunidade de obtenção de recursos financeiros para os museus, os quais dependem de orçamentos, muitas vezes, irrisórios para funcionarem. Nesse sentido, evidencia-se um dos maiores, se não o maior, problema do museu a partir das análises dos resultados obtidos em um questionário realizado, com diversas instituições brasileiras, pelo IBRAM (2014, p.115):

Percebemos, pelo resultado, que o maior problema do museu é orçamentário e financeiro, fato que corrobora a percepção de que o museu trabalha no limite de suas obrigações, a ponto de comprometer a preservação de seu acervo e os investimentos no aprimoramento de pessoal.

Ao se referir aos museus públicos, “a exiguidade das disponibilidades financeiras públicas contrai ainda mais o espaço de manobra dos museus, limitado, geralmente, aos encargos de sua operacionalização” (IBRAM, 2014, p. 118). Assim, ressalta-se o custo das atividades realizadas pelos museus, como materiais, serviços com prestadores externos, a folha de pagamento dos funcionários, que no museu público fica a cargo dos órgãos governamentais. Nos privados, há também o custo da folha de pagamento dos profissionais e há também as despesas ligadas à estrutura

física da instituição. Por conseguinte, essa realidade dificulta as ações museológicas, como a aquisição, conservação, pesquisa e salvaguarda também do acervo, o qual consiste no:

grande patrimônio dos museus, embora não apareçam em balanços patrimoniais com sua devida importância. Mais do que isso, expressam a missão de preservação da cultura, atribuída aos museus, representando um valor quase inestimável. (IBRAM, 2014, p.23).

Nessa perspectiva, o Código de Ética do Conselho Internacional de Museus (ICOM, 2013) sugere que a receita gerada por esse comércio seja reinvestida em benefício do próprio acervo, assim destinada à aquisição de novas obras com a finalidade de valorização da coleção institucional. Em vista disso, ressalta-se o papel de colecionador do museu, o qual necessita dispor de um orçamento destinado à aquisição de obras de arte. Em 2020, o mundo enfrentou a pandemia ocasionada pelo covid-19, a qual teve efeitos e impactos negativos nos sistemas de saúde, na economia, entre outros. Os impactos econômicos afetaram negativamente diversos estabelecimentos, como os museus, que, devido à falta de turistas e visitantes, pelas restrições de saúde necessárias para combate ao vírus, tiveram um déficit financeiro, em fim de receita própria e doações, o que resultou em redução do número de funcionários. Em decorrência disso, as instituições museológicas se reinventaram de diversas formas, como realizando as suas ações nas mídias sociais, além da sua forma de gerar receitas. O *deaccessioning* também sofreu esse impacto como uma oportunidade de obter renda para custear as demandas da instituição nos Estados Unidos. Os museus americanos já realizam essa ação, mas com o objetivo de financiar novas aquisições, em decorrência da pandemia, foi autorizado o uso da receita alcançada para outras finalidades, como a criação de um fundo de reserva institucional, por parte de cada museu.

Há um verdadeiro paradoxo que tem sido exposto muitas vezes pelos economistas interessados na cultura: as coleções dos museus são de uma riqueza imensurável, enquanto as suas despesas de funcionamento ou de aquisição, comparado com esse capital colossal, os situa como organizações bastante mal dotadas. (MAIRESSE, 2013 p. 32, tradução nossa).

Ao estudar esse tema é importante continuar a fundamentar e a discutir com base em algumas legislações, as quais diferem quando comparadas com outros países. Assim, inicia-se pelas orientações do ETHCOM (2019) nos países em que a alienação não é proibida, ou seja, essa prática, uma vez que considerar que o objeto está sendo vendido como parte do esforço para renovar e melhorar a coleção. Ademais, essa ação deve estar de acordo com os objetivos da coleção aprovada pelo grupo de pessoas governantes do museu. Um dos pontos a considerar antes de decidir sobre a alienação, conforme ETHCOM (2019), é o status, a situação legal do objeto para realizar o *deaccessioning* dentro dos princípios legais e éticos. Há países em que a venda de coleções ou de alguns itens dos acervos dos museus é proibida. Ademais, conforme Frey (2003 p. 441, tradução nossa)¹¹

Em muitos países, os governos impõem restrições legais à venda. Muitos ou a maioria dos museus na Europa são proibidos de realizar o de-accessioning. O governo tem um incentivo de restringir a diretoria do museu para manter a sua dependência.

A legislação em relação ao *deaccessioning* apresenta modificações de acordo com o país, conforme o (ANEXO 1). Segundo Benhamou (2016), nos Estados Unidos, a alienação das obras de arte é possível, mas como meio apenas para financiar outras aquisições (até o ano de 2020), já no Reino Unido também é viável essa ação, com algumas exceções. Dentre essas, por exemplo, a Galeria Nacional de Londres (2020, tradução nossa) não tem autorização para realização desse procedimento. Contudo, no Reino Unido, mesmo sendo viável a alienação de obras, há discussões e opiniões diversas entre as instituições, sendo assim, evidencia-se a importância da existência e da revisão e atualização da documentação administrativa da gestão museológica. Esa, aliás, inclui na elaboração cada setor, como a gestão de acervos, inclusive, para rever a permanência ou não dessa ação.

Nesse sentido, segundo Mairesse (2013, p. 52, tradução nossa), a gestão de acervo compreende as doações, aquisições e as vendas das obras. Nesta, devem constar as ações do museu e as orientações sobre a operacionalidade da instituição. Em vista disso, conforme Benhamou (2016, p. 98), O National Maritime Museum

¹¹ In many countries, governments impose legal constraints to selling. Many, or even most, public museums in Europe are prohibited from de-accessing. The government has an incentive to restrict the museum directorate in order to maintain its dependence. (FREY, 2003 p. 441).

escolheu oferecer obras menores a outros museus marítimos; caso nenhum museu se interessar, a obra então é vendida”. Outro exemplo de política de alienação refere-se ao MoMA, o qual, segundo Benhamou (2016), escolheu renunciar às vendas de obras de artistas vivos, com receio de diminuir o risco de vender uma obra que possa valorizar depois e o tempo reduzir, mas não elimina esse risco. Essa ação prática gera algumas divergências de opiniões dentre os profissionais expertises, mesmo nos países em que a realiza. Isso porque:

Vender quadros, mesmo para o aprimoramento do acervo, não é uma tendência internacional. Ela é bastante criticada, dentro e fora dos Estados Unidos. Obras que pertencem a um museu fazem parte de sua história. Assinalam interesses, tendências, gostos de momentos diferentes. Isso é o que faz um museu vivo. (COLI, 2018, n.p).

Benhamou (2016) expõe em sua obra, uma questão que suscitou polêmicas, como quando a comuna de Bury, perto de Manchester, vendeu, em 2006, um quadro de L.S. Lowry a fim de cobrir parcialmente o déficit orçamentário da coletividade. Em junho de 2010, o Royal Cornwall Museum, em Truro, cede dois quadros vitorianos importantes¹². A Museum Association (associação de museus, tradução nossa), que agrupa todos os museus britânicos e os profissionais que ali trabalham, havia dado um parecer positivo para efetuar a venda a fim de assegurar a estabilidade financeira em longo prazo das coleções do museu. Contudo, o montante obtido através dessa transação foi investido em um fundo que apenas a soma resultante dos juros gerados poderia ser utilizada em benefício da instituição. Em artigo extremamente crítico, o historiador da arte “Didier Rykner observa que o museu “decapita” assim sua coleção vitoriana e que a venda se torna ainda mais chocante porque os quadros haviam sido doados ao museu no início do século XX” (BENHAMOU, 2016 p. 98). Nesse aspecto, destaca-se a aquisição, o conteúdo das obras, como testemunho material da memória institucional do museu, do seu perfil.

Considerando esse caso, citado por Benhamou (2016), salienta-se a importância de ter organização e parâmetros para orientar essa atividade. Em uma primeira análise, percebe-se a existência de uma Associação de Museus, que, ao

¹² (A sereia, de Herbert James Draper, vendido em Londres por 937.250 libras, e Escravidão, de Ernest Normand, avaliado entre 2 e 3 milhões de libras, mas que não chegou a alcançar seu preço de reserva).

avaliar e emitir um parecer, detém conhecimento da transação. O segundo aspecto, refere-se ao fato de que essa alienação tem início, meio e fim, que se referem ao estudo de qual obra será alienada e os pareceres dos órgãos responsáveis, a transação e o destino do dinheiro, que será aplicado; e rendimentos a partir dos juros reinvestidos e em qual setor, para qual atividade. Dessa forma, há a elaboração do plano da ação, portanto o planejamento, de como será realizada, para qual finalidade e como será empregue o dinheiro obtido. Em vista disso, torna-se uma ação técnica, planejada, que deve ser fiscalizada. Assim, evidencia-se a importância de ter esses parâmetros para a realização da ação, inseridos na documentação da gestão do museu e na legislação do Estado, do país e, principalmente, dispor de uma fiscalização pelos órgãos responsáveis, que é imprescindível para a realização do *deaccessioning*. No Brasil, em relação ao primeiro caso da venda de uma obra de arte por um museu, a comercialização da obra Nº 16 de Jackson Pollock Pollock pelo MAM Rio¹³, tinha o objetivo similar ao das obras de arte vitoriana do *Royal Cornwall Museum Truro*, ou seja, a criação de um fundo que gere rendimentos para a instituição, os quais ajudarão a instituição por pelo menos três décadas (GUEDES, 2018).

Em relação a esse episódio, um grupo de pessoas na tentativa de inviabilizar essa venda, acionou o IPHAN, porém como a obra não era tombada esse órgão não pode interferir. O IBRAM se posicionou desfavorável a essa ação da venda, contudo o Ministério da Cultura foi a favor, desse modo impulsionou a realização dessa ação. Dentre os profissionais da cultura, há profissionais contrários, como Jorge Coli, professor de História da Arte da Unicamp, que em seu artigo publicado na Revista Drops escreveu sobre essa atitude do MAM-RJ e evidenciou pontos importantes para refletir acerca dessa prática. Como por exemplo, a intenção dessa atitude seria com o objetivo de pagar dívidas de má gestão anteriores. Essa situação é muito delicada, porque envolve as carências dos museus, tais como a falta de recursos financeiros suficientes, a qual literalmente engessa a instituição e inviabiliza muitas ações. Os orçamentos destinados aos museus são irrisórios, principalmente em relação aos públicos no Brasil. Dessa forma, tem-se a necessidade de buscar outras formas para desenvolver o trabalho, as ações do museu as quais dependem de somas de dinheiro. Todavia, a venda das coleções ou de obras do acervo museológico proporciona uma

¹³ Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/o-ultimo-pollack/>. Acesso em: 27 out. 2020.

outra questão importante, essa ação nos museus públicos seria extraorçamentária, contudo, é mais propensa a desvios, uma vez que escaparia dos órgãos responsáveis por fiscalizar a instituição, os quais no Brasil fiscalizam mediante a denúncia, como por exemplo mediante ao Ministério Público. Em relação aos museus públicos federais (FREY, 2013) nem seria interessante a venda, pois a receita provavelmente iria para a União, logo a instituição corre um grande risco de ficar sem a obra de arte e sem o dinheiro. A perspectiva proposta pelo autor (FREY, 2013) no Brasil retrata-se na seguinte lei em relação aos museus públicos,

[...] o artigo 56 da Lei Federal nº 4.320/1964, o recolhimento de todas as receitas públicas faz-se em estrita observância ao princípio de unidade de tesouraria (caixa único), seja em que nível for – federal, estadual ou municipal – vedada qualquer fragmentação para a criação de caixas especiais. (IBRAM, 2014, p.118).

Nessa análise, considera-se a atual situação de falta de incentivo por parte dos governos através da carência de políticas públicas para valorizar, manter e aperfeiçoar tanto as ações das instituições quanto o seu acervo. Nesses momentos, os diretores dos museus situam-se em uma situação complicada sobre como proceder, desenvolver as atividades. Entretanto, enfatiza-se a importância desse diretor(a) ser selecionado e indicado para o cargo de acordo com a sua qualificação técnica. Além do mérito de compreender sobre as particularidades do museu de arte e da dimensão econômica da instituição e de seu acervo. Tendo em vista o enorme desafio que eles enfrentam em relação ao orçamento destinado às instituições museais, acrescido às de gestão pública. Essa realidade se agrava ainda mais quando se distancia do eixo Rio-São Paulo-Minas, por exemplo, o Rio Grande do Sul, nos quais os Museus de Arte do Estado dentre esses o MARGS e o MACRS muito se apoiam em suas Associação de Amigos com seus sócios para conseguir fundos para desenvolver o seu trabalho técnico. Assim, aparece um outro agente que o museu se relaciona para conseguir as aquisições, os colecionadores inclusive os institucionais, como empresas. Contudo, não há como o museu ficar dependente desses. Dentre as dificuldades abordadas neste trabalho e outras existentes, há museus como o MAM Rio, que realizou a prática *deaccessioning*, sendo uma ação inédita no contexto museológico brasileiro.

O professor e colunista Jorge Coli (2018) aborda uma outra questão importante, a relação entre a coleção e o museu. O conteúdo da coleção é que define o perfil institucional, inclusive do ponto de vista da Museologia. A coleção institucional é o testemunho, o registro material da trajetória do museu, além de expressar características da sociedade de determinado período ao longo do tempo e, precisa ser salvaguardada. Ademais, o descarte por venda das obras e de parte delas a separar, ou seja, a coleção consiste em inúmeras obras diferentes que compõe uma informação. Um exemplo disso tanto da coleção ser um registro da história da instituição como inúmeras obras comporem uma coleção, consiste no objeto de estudo desta pesquisa, a coleção da Pinacoteca Ruben Berta, que em sua formação detém obras de artistas com origem de nascimento de diferentes países, tais como Brasil, China Inglaterra e esse arranjo da coleção testemunha o perfil de seus constituintes, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, e, um contexto do cenário Brasileiro, a década de 1960.

No Brasil é incomum os museus privados realizarem o *deaccessioning*, mesmo tendo a ausência de legislação que legalize ou não essa ação. Contudo, para os museus com acervo tombado a nível municipal, estadual e federal, essa ação é inviabilizada pelo art. 11 do Decreto Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, que apenas transmite a transferência dos bens tombados dentre essas instâncias. Propõe-se o quadro do anexo 2, que dispõe de artigos da legislação brasileira em relação a essa ação. Conforme algumas orientações de Junior (1991), esse processo pode promover o fortalecimento da coleção do museu, mas é necessário deter a opinião também de especialistas da Arte, da Museologia, da cultura, para emitirem pareceres técnicos sobre o conteúdo desse processo, o que será vendido e adquirido, uma vez que envolve a coleção do museu. Nesse aspecto, esse autor:

[...] pensa que *deaccessioning* funciona melhor onde você tem uma forte experiência e é melhor quando você atualiza em uma determinada escola, como o Museu de Arte Moderna fez com sucesso recentemente com a compra de seu Van Gogh, ou onde você aprimora [a coleção] com a obra do mesmo artista. (JUNIOR, 1991, p.14, tradução nossa).

Em relação a essa modalidade de alienação de acervos museológicos, destaca-se o Código de Ética do ICOM (2013), com algumas orientações aos profissionais envolvidos nessa ação. As orientações de postura não consistem em

apenas em relação à metodologia a ser utilizada e como registrá-la, mas também se refere ao destino da receita obtida por essa comercialização. Essas sugestões (ANEXO 3) são no intuito de orientar posturas éticas para caso o museu pratique essa atividade, porque devem ter estabelecidos procedimentos com o registro desse processo, bem como o investimento da receita obtida. Há museus de arte que praticam essa ação, pois há um mercado instituído onde há compradores, os quais têm interesse em adquirir obras, dessa forma, existe a lei de funcionamento básico de qualquer mercado, a oferta e a procura. A obra, ao ser retirada da coleção do museu, através da alienação, leva consigo essa procedência expressa em sua trajetória e o prestígio de ter pertencido a uma coleção museológica. Ambos impactam o mercado de arte, ao se manifestarem na valoração econômica e contribuírem para aumentar o preço dessa obra no mercado, portanto essas passam a integrar o histórico da obra que ela pertenceu a uma coleção pública, de um museu. Aqui há dimensão econômica, inclusive, pelo museu, porque tal situação envolve a possibilidade de o museu gerar receita própria, ou seja, fonte de renda e obter subsídios para a realização de suas ações, bem como para a sua manutenção.

As perspectivas dessa ação envolvem dois perfis dos no museu de arte, o de colecionador institucional e a função de salvaguardar essa coleção para as futuras gerações, o segundo consiste na visão museológica. Assim, têm-se fundamentos em relação a ambas as opiniões, favoráveis, como a de Junior (1991), e não favoráveis, como a de Coli (2018), ao *deaccessioning*, portanto, salienta-se a importância de os profissionais da área dialogarem, conversarem sobre esse tema, inclusive, sobre o destino da receita obtida nesse processo. Evidencia-se a importância de criar uma associação de museus privados no Brasil, pois há carência de orientações e legislações voltadas para as instituições ou em relação à viabilidade, normatização e destino da receita obtida na prática, ou ainda que impeça essa ação. Essa ausência de legislação, seja vender ou não, contribui para a vulnerabilidade do patrimônio brasileiro, tanto o público, quanto o privado.

2.3 Exposição

O museu de arte afeta a precificação da obra de arte por meio de um terceiro modo, ao visibilizar o seu trabalho para o público pela exposição de obras de arte. Este capítulo tem por objetivo comentar as formas como a exposição - e suas formas de divulgação, como a edição de catálogos, por exemplo - impacta o valor simbólico e, por sua vez, também pode afetar o valor econômico atribuído a uma obra. Algumas particularidades das exposições realizadas nos museus de arte serão salientadas, como as distintas funções que desempenham pela abordagem da Museologia, com um papel social, cultural e educativo e, da Arte, com a perspectiva de acesso ao público à experiência com a obra de arte. Além disso, em relação ao sistema da arte, esse ato expositivo apresenta impactos na construção de valor econômico da obra de arte e, por conseguinte, do artista que a produziu. Outra característica comum a essa tipologia de instituição museológica consiste na exposição poder ser proposta pelos profissionais da própria instituição ou por proponente externos, os quais selecionam obras de arte musealizadas, ou não, para compor os projetos expositivos. Contudo, mesmo para as obras de arte não sendo museália, ao serem expostas no museu, também se tornam mais valorizadas perante as que não foram exibidas nessa instituição.

A exposição pela ótica da Museologia consiste em uma ferramenta de comunicação do museu, visando a experiência do público com o objeto exposto, que está cumprindo o seu papel social (CURY, 2005). Ademais, é por meio da exibição que a instituição museológica se afirma para a sociedade, conforme afirma Cury (2005). O museu de arte está dentre as instituições culturais que assegura a democratização da cultura através do acesso a essa, segundo a concepção da sociologia da arte através da exposição, que complementa a visão Museológica da exposição. Fleury (2009) propõe a socialização da cultura nas instituições culturais, as quais asseguram esse acesso, por exemplo, a experiência com a arte a diversos públicos, por meio da exposição. Neste trabalho, esse tema não será abordado, mas é importante evidenciar que esse acesso e o consumo da cultura nos museus de arte não é realizado de forma igualitária pelos diversos públicos, ou seja, há diferenças entre as hierarquias sociais, expressas pelo capital social e cultural que cada visitante dispõe (BOURDIEU, DARBEL, 1996). Todavia, mesmo nesse contexto, o museu de natureza pública, diferente dos privados, assegura de forma jurídica o acesso a seu acervo por meio das exposições. Além disso, a função educativa do museu detém o potencial de educar pela arte e formar novos públicos.

No museu de arte, a exposição detém outra função, a de agregar valor simbólico ao artista que tem a sua obra de arte exposta em um museu, independente de ela pertencer ao acervo ou não. Dessa forma, a instituição museológica também contribui para elevar o capital simbólico do artista ao promover a ele e a sua produção visibilidade, por conseguinte valorização diante dos agentes do sistema da arte. As obras que integram uma exposição em um museu de arte podem ser pertencentes ao acervo institucional desse próprio museu ou de outros, no caso das emprestadas. A seleção detém o critério de escolha pelo seu significado, segundo um argumento curatorial e expográfico. A exposição no museu de arte detém outra modalidade, como quando a equipe proponente é de fora da instituição, assim a instituição apenas sedia a exposição. Essa possibilidade de exposição pode ocorrer de diferentes formas, ou através de projetos expositivos feitos por artistas, curadores, pesquisadores/especialistas, ou também por pessoas jurídicas e físicas. Contudo, o poder decisório do que será exposto e quais exposições serão sediadas no museu devem ser decididas pela equipe da instituição, a qual pode dispor de um conselho consultivo, uma comissão de exposição para contribuir em assegurar o perfil do museu. O ideal é cada instituição ter essas decisões estabelecidas na política de exposição do plano museológico.

As exposições movimentam a circulação de obras entre diferentes instituições, em alguns casos de diversos países, como por exemplo, o quadro Retrato de José Rossetti, de Cândido Portinari, da Pinacoteca Ruben Berta, que foi emprestado para a organização de uma exposição, a *Queermuseu*, realizada no antigo Santander Cultural¹⁴, sediado em Porto Alegre, e proposta por um proponente externo à instituição. Outro exemplo dessa ação foi a exposição sediada no MASP, intitulada Tarsila Popular, que continha obras de outros museus, como a pintura Operários, que pertence ao acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa exposição também integrou obras pertencentes a colecionadores privados, o que evidencia outra forma de mesclar obras, as quais depois do período expositivos retornam para eles. Quanto às obras disponíveis em exposições nas instituições museológicas, elas são consideradas semióforos, contudo essa condição torna-se temporária para aquelas que não são musealizadas. Na exposição, as obras têm o propósito de integrar o discurso expositivo e curatorial, uma vez que o contexto em que a obra de arte se

¹⁴ Atualmente, denominado de Farol Santander.

encontra é determinante em relação ao papel que desempenham (KOPYTOFF, 2008). Ao se utilizar o termo temporário, refere-se que, ao retornarem para o seu contexto procedente, as obras emprestadas voltam a desenvolver seus diferentes papéis, conforme esse cenário, que pode ser a galeria de arte. Essa aferição, mesmo que efêmera, é viável de ser atribuída a uma obra de arte devido a sua dimensão simbólica, a qual será enfatizada no museu, porque no espaço museológico impera o valor simbólico cultural, ou seja, de significados.

Em relação também ao conteúdo das exposições realizadas no museu, há outra forma de se relacionar com o mercado, reservado aos museus de grande porte e de exposições com enorme visibilidade. As obras expostas, bem como a temática da exposição, podem aludir ao mercado com temas esquecidos por esse, situação que acontece através de obras de seu acervo ou de outras instituições, as quais preservam diversas técnicas que consistem em exemplares de diversos períodos da História da Arte brasileira, e até do mundo. Assim, o museu, pelas suas exposições com diversas temáticas e, principalmente, pelas obras que compõe essa, oportuniza visitar a história da arte, ao mesmo passo que aludiu ao mercado, como no caso de uma exposição que ocorreu no Museu de Orsay. Segundo Jaeger (2017 p.24),

Benhamou (2007, p. 27) “relata sobre a redescoberta do talento dos artistas apelidados de *pompier*¹⁵, que se tornou possível devido ao Museu de Orsay (Paris, França)”. A redescoberta ocorre quando o museu adquire peças de determinado artistas ou grupos que não estavam sendo comercializados naquele momento, ou as expõe.

Em vista disso, ressalta-se um ponto importante referente ao conteúdo da exposição, mais precisamente em relação às obras, das quais artistas farão parte dessa ação. A abordagem evidencia a exposição como uma arena de conflitos, ou seja, pertinente à divergência de interesses entre os membros da equipe proponente envolvida na elaboração e na seleção de conteúdo da exposição, os quais são provenientes do mercado e do museu. Tal ação é viável em ter desentendimentos, pois envolve interesses dos galeristas, *marchands*, em expor seus exemplares e de obras da sua coleção, além de ter os trabalhos de seus artistas em exposições nos museus. Isso, principalmente, nos museus de grande porte, devido à visibilidade que

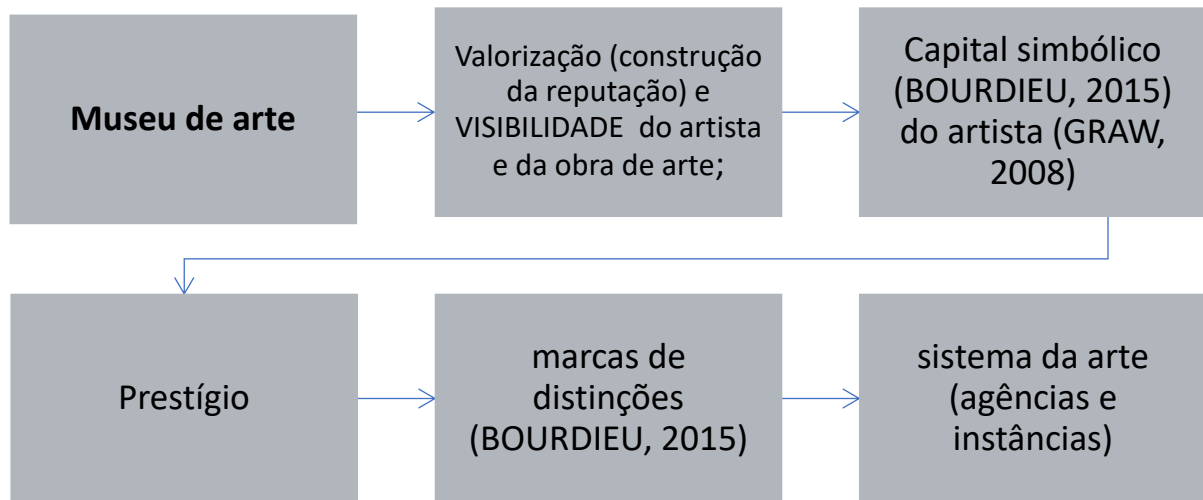
¹⁵ Autores de pintura convencional, de feitio acadêmico (BENHAMOU, 2007, p. 27, N. do T.).

proporcionam, uma vez que esses estão inseridos nos circuitos de arte no âmbito nacional e internacional. Desse modo, o museu contribui com o seu prestígio, quando os próprios colecionadores privados emprestam as suas obras para comporem exposições. Estas, aliás, participam desse prestígio do museu e da sua autenticidade, enquanto obra de arte legitimada, as quais, ambas, contribuem para a obra se tornar mais valiosas, ou seja, aumentar o seu valor (FREY, 2003).

A exposição também impacta o mercado da arte por meio da publicação de catálogos, vista como uma ferramenta de comunicação do museu, igualmente, como as políticas educativas e a exposição (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Nessa publicação, as fotos e informações das obras e dos artistas que aparecem contribuem para valorizar ambos. O catálogo favorece a visibilidade da obra e do artista, além da equipe de profissionais responsáveis pela curadoria e expografia, por um maior número de pessoas. Ademais, o catálogo constitui-se em uma oportunidade de fonte de receita para a própria instituição ou para a instituição e a equipe proponente da exposição, caso ela seja de uma organização externa, porque é um instrumento que detém o potencial de ser comercializado e arrecadar fundos para ambas. Logo, essa publicação é em uma fonte de receita para a instituição, assim como outros produtos produzidos com a reprodução da imagem das obras exibidas na exposição, por exemplo, lápis, marca página, dentre outros.

A análise do museu de arte realizada nesta seção, com abordagem multidisciplinar da Museologia, Arte e Economia, revelou especificidades dessa tipologia de instituição museológica e da obra de arte. Como os diferentes papéis do museu de arte, como a sua função social e cultural de pesquisa, salvaguarda e comunicação da coleção. Quanto ao sistema da arte, nas instâncias de validação e comercialização, com a sua atuação de colecionador institucional, pode ser de gestão de natureza pública, privada ou mista, e as suas implicações jurídicas em relação ao comportamento, e podem assegurar a visitação pública do acervo e viabilidade ou a impossibilidade de realizar algumas ações, como o descarte por meio do modo discutido nesta subseção. Além das três ações dessa instituição, aquisição, *deaccessioning* e a exposição, que consistem em modos por meio dos quais o museu de arte afeta a precificação da obra de arte, contribui de forma simbólica para a valorização e legitimação do artista no sistema da arte. Esse valor simbólico se manifestará em critérios que embasam a formação e a valorização da obra de arte. Tais aspectos serão analisados no próximo capítulo.

FIGURA 1 – Funções do museu de arte no sistema da arte.



Fonte: JAEGER, 2021

Em suma (FIGURA 1), o museu de arte desempenha outras funções no sistema da arte, como a de um colecionador institucional, que consagra a obra de arte e, no mercado, de comprador, além da função museológica. E o museu, através das suas ações de aquisição, *deaccessioning*, e exposição tende a contribuir para a valorização e visibilidade do artista e da obra de arte. Ao quais vão compor o capital simbólico desse artista, que será manifestado em prestígio mensurados em marcas e distinções reconhecidas e legitimadas pelos agentes do mercado da arte.

3 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PRECIFICAÇÃO DA OBRA DE ARTE

Um mercado pode ser analisado pela comercialização, ao se tratar da venda da obra e as possibilidades de como o consumidor pode adquiri-la, por exemplo. Na abordagem deste trabalho, considera-se o desenho do mercado de arte, as regras e convenções a fim de evidenciar o subjetivo e complexo processo de construção da valoração econômica da obra de arte, a qual resulta em sua precificação. Esse procedimento é embasado em critérios, que são necessários serem estabelecidos e definidos. Em vista disso, este capítulo será dedicado à investigação para identificar quais são esses fatores que fundamentam a mensuração da obra de arte em termos monetários, ou seja, por quais fatores o preço de arte é construído? Necessita-se adentrar ao cenário do mercado de arte no qual a obra é precificada e tratada como mercadoria, logo um produto repleto de especificidades que será comercializado através de diferentes segmentos, galerias e leilões, as quais há finalidades distintas no sistema da arte.

Dessa forma, para desenvolver a pesquisa torna-se necessário a utilização de produções teóricas da Arte e da Economia no intuito de entender e caracterizar essa tipologia de mercado de arte, que também detém características comuns a outros mercados, ao mesmo tempo que é repleto de singularidades, as quais se manifestam e determinam a sua operacionalidade. Este capítulo está dividido em duas seções a primeira aborda o mercado de arte com o objetivo de caracterizá-lo e salientar as suas especificidades de operação e do produto que nele é comercializado, o que o diferencia de outros mercados. Em outro momento, dedica-se a identificação e análise dos fatores compõe o preço da obra de arte, o capital simbólico (BOURDIEU, 2015) do artista, dentre os quais o museu de arte participa. A intensão desse segmento da pesquisa é evidenciar a participação do museu de arte e de outros agentes e instâncias do sistema da arte e as relações entre eles que sustentam de forma subjetiva o preço da obra de arte.

3.1 Mercado da Arte

No mercado de arte, as obras desse ramo são consideradas como um produto. Esse mercado é legalizado, o qual é “mais seguro e fácil de regular do que o mercado ilegal” (ROTH, 2016, p.236). Em relação à obra de arte como mercadoria, bem de consumo, a autora Graw (2015, tradução nossa) refere-se a essa como pertencente a uma classe especial de mercadoria, devido a sua singularidade, a qual a distingue, quando comparada a outros tipos de produtos. Além da obra de arte dispor da aura de objeto único e status especial de durabilidade e o seu caráter de unicidade. Nesse sentido, segundo Graw (2015, p. 39, tradução nossa) “seu valor não se esgota como em um produto de consumo, e não diminui com o tempo”. Contudo, a obra de arte, ao longo do tempo, pode perder valor comercial, e, conseqüentemente, ter preço mais baixo, ou oscilações de preços em diferentes temporalidades. Assim, o que assegura esse potencial de valorização são os agentes e as instâncias do sistema da arte, tais como o crítico de arte, o galerista, o leiloeiro, o curador, o museu e a lei do mercado, a de oferta e procura por determinada obra e artista. Dessa forma, salienta-se que a obra de arte como mercadoria, ou como significado são construções principalmente realizadas pelas diferentes categorias de produtores que destinam seus produtos a diferentes públicos, como o galerista, museu e os demais.

A obra de arte detém dimensões econômicas e simbólicas (MENESES, 2009). Ademais, em ambas as dimensões, o simbólico da obra está presente, pois a precificação das peças não traduz o seu real simbolismo, mas se funda a partir de critérios que são embasados nesses aspectos simbólicos. Desse modo, esses artefatos artesanais, quando estão situados no mercado de arte, desempenham o papel de produto, mas não deixam de ser considerados produtos culturais. Assim, os três valores (artístico, social/cultural e comercial) coexistem nessas obras, independentemente de serem musealizadas, ou não. Ao enfatizar um desses valores de um artefato artesanal, os demais valores continuarão a existir, em todos os contextos pelo qual essa obra transita, por exemplo, o museu e o mercado. Essa abordagem da condição efêmera de funções e de que estas são acumuláveis serão extremamente necessárias para compreender a obra de arte como possível de dispor de diferentes dimensões e trabalhar a construção e os elementos que compõem a valoração econômica do bem cultural nos diferentes contextos e espaços. Uma vez que, segundo PVT; LLP (2017), o valor comercial da obra de arte envolve nessa construção os critérios da obra de arte e do artista que a produziu, portanto, salienta-se a complexidade presente na composição deste valor. Essa multiplicidade de

valores já mencionados, além do prestígio, da educação e do legado, fomentam a relevância e caracterizam as singularidades da obra de arte, enquanto mercadoria, de acordo com alguns economistas, como afirma Frey (2013).

Bruna Fetter (2016), ao tratar de mercado de arte fala em valores, não apenas em relação ao Sistema da Arte, mas também em relação à Economia, ao comporem a construção do preço da obra. Esses consideram as especificidades da obra de arte que são determinantes para delinear o desenho do mercado de arte e as suas regras e convenções de funcionamento e são os responsáveis por sua definir a operacionalidade desta tipologia de mercado (ROTH, 2016). Cabe salientar que para se ter fluxo e desenho do mercado de arte compreendido, esse sistema não pode ser explicado pelas teorias econômicas (GINSBURGH, 2003, p.40), nem pelo preço das obras. Ao tratar desse tema em uma produção da Museologia é comum suscitar o sentimento de estranhamento às leitoras e aos leitores, porque é incomum abordar esse assunto dentre os profissionais da área da Museologia e do patrimônio no Brasil e na academia. Os pesquisadores brasileiros que tratam desse tema são Ana Letícia Fialho (2014), Bruna Fetter (2008; 2014; 2016), Felipe Caldas (2013) e Maria Amélia Bulhões (2014). A temática de museu e mercado em outros países, como Estados Unidos e Inglaterra é mais comum devido à abordagem desse assunto com a sustentabilidade econômica dos museus. Em vista disso, salienta-se a necessidade de discorrer sobre esse tema a fim de desconstruir esse sentimento de aversão relativo a esse contexto, que é ponderado, por algumas pessoas, em relação a certas transações comerciais, conforme afirma o economista Roth (2016).

Assim, neste trabalho identifica-se essa sensação em relação à comercialização da obra de arte, pois esse sentimento se traduz na preocupação de objetificação da obra de arte (ROTH, 2016), em reduzi-la a um simples produto e, por conseguinte, fazê-lo pertencer a uma classe de objetos impessoais. Assim, reforça-se que a comercialização detém o risco de o produto perder o seu valor moral, no caso simbólico, cultural (ROTH, 2016). Contudo, nessa perspectiva comercial, tem-se a objetificação da proposição artística, sua precificação, além do vínculo entre construção de valor econômico e simbólico (UNESCO, MINC, 2018.). Este último, aliás, é o qual caracteriza a obra de arte como um bem cultural, considerando que a diferencia de outros objetos comuns, como caneta, imóveis. Nesse contexto, a obra de arte desempenha o papel de mercadoria, de objeto de consumo, mas não perde o seu moral, nem é reduzida simplesmente à objetificação, uma vez que ao comparar

com outros objetos, esses artefatos continuam tendo o valor cultural e artístico. Tendo em vista que esses valores simbólicos compõem o preço da obra de arte, esclarece-se que serão evidenciados no próximo subcapítulo. Em relação ao preço define-se:

Em sentido amplo, o conceito expressa a relação de troca de um bem por outro. Em sentido mais usual e restrito, representa a proporção de dinheiro que se dá em troca de determinada mercadoria, constituindo, portanto, a expressão monetária do valor de um bem ou serviço. (SANDRONI, 1999, p.487-488).

Ao desempenhar essa função, evidencia-se a pintura como obra de arte, a qual pode ser considerada um bem que pode ser consumido (apreciado, contemplado), mas em diferentes contextos, nos quais detém implicações de papéis distintos. Estes podem ser de caráter de bem público (inserida na coleção museus, centros culturais etc.), de bem privado (coleccionadores de arte) ou ainda de bem financeiro ou especulativo (com valorização de capital de risco etc.), conforme salienta Pinho (1989). Desse modo, há um protagonismo de valor, o qual define a função que a obra desempenha em determinada situação, ou seja, de acordo com o contexto em que está situada. No mercado como produto e, no museu, como patrimônio. Assim, distingue-se a obra de arte como um objeto, um produto cultural, patrimônio, repleto de subjetividades, pois não há anulações de valores, mas sim protagonismos de valores em determinados contextos e estudos. Nesta análise será considerado e, conseqüentemente, protagonizado o valor comercial, pois se tem como contexto, mesmo que hipotético, a comercialização das obras. Nesse sentido é necessário mensurá-la em termo monetário, ou seja, precificá-la. Nessa lógica, conforme Graw (2015, tradução nossa), em relação a essa particularidade da obra de arte, refere-se às oscilações de valores:

Se as mercadorias comuns oscilam entre “objeto de consumo” e mercadorias, a arte tanto como mercadoria se divide entre um valor simbólico que supostamente não tem um preço e um valor de mercadoria expressado em seu preço. E como temos visto, no exemplo de Courbet, como valor simbólico e o valor de mercado se influenciam mutuamente. (GRAW, 2008, p.178, tradução nossa).

Desta maneira, esses valores de cunho simbólico estão presentes no preço, portanto, jamais deixam de existir e se influenciam, devido a sua coexistência na

aferição à obra de arte, desde a sua existência. Conforme Moraes (2014, p. 85), “o valor artístico e o valor financeiro andam sempre de mãos dadas. Por vezes, parecem que brigam. Mas não.”. Sendo assim, a valoração econômica também se refere à valorização da obra de arte e do artista que a produziu, de legitimação e credibilidade, por diversos agentes do sistema da arte, dentre os quais se incluem os museus de arte. Assim, conforme Graw (2015, p. 47, tradução nossa), “na obra de arte coincidem duas realidades: o imensurável (através do valor simbólico) e o preço (através do valor de mercado)”. Ademais, um influi e se manifesta no outro. No caso do valor econômico, há a sua contribuição em legitimar o valor simbólico. A autora Graw (2015) contradiz Bourdieu (apud GRAW, 2015, p. 47, tradução nossa), ao colocar que “Ao contrário da afirmação de Bourdieu de que existe uma relativa independência entre ambos, a relação entre o valor de mercado e o valor simbólico é de fato uma relação de atração e repulsão”. Em consequência, esses valores constituem-se na essência da obra de arte, ou seja, asseguram a sua sobrevivência com diferentes perspectivas proporcionadas por diversas ciências, como Museologia, Arte e Economia, e em diferentes contextos, como os museus, a coleção privada e os fundos de investimentos financeiros. Diante disso, esses entendimentos em relação à obra de arte viabilizam a sua precificação, uma vez que fundamentam os elementos do processo da valoração econômica.

[...] no duplo sentido, estético e financeiro do termo, efetua-se pela articulação do campo artístico e do mercado. O preço ratifica, com efeito, um trabalho não econômico de credibilização no plano estético, um trabalho de homologação do valor realizado pelos especialistas, isto é, pelos críticos, historiadores de arte contemporânea, conservadores de museu, administradores da arte e curadores. (MOULIN, 2007, p.26).

Essa precificação configura-se em resultado de uma construção embasada em valores simbólicos. Assim, o mercado de arte detém especificidades em sua lógica de precificação, as quais são subjetivas em relação ao valor, pois envolve aspectos simbólicos da obra de arte e do artista que a produziu. Conforme Bourdieu (apud CALDAS, 2013, p. 107), “a única acumulação legítima no campo da arte é a de capital simbólico, “prestígio”, pois é o responsável por um objeto adquirir valor econômico”. Nesse sentido, salienta-se a construção também de valor simbólico, os quais, nos procedimentos da valoração econômica, resultarão em critérios que embasam o preço da obra. Em relação à valoração econômica, o capital simbólico da obra de arte se

transformará em capital econômico, conforme evidenciado por Coubert (apud GRAW, 2015) e por Bordieu (apud GRAW, 2015). A autora Fialho (2014, p. 56) evidencia que “é o capital simbólico acumulado pelos artistas que sustenta e alavanca o preço no mercado”, ou seja, esse capital resultará em acúmulo de prestígio, o qual será mensurado em índices monetários. Já Pinho (1989) salienta, em relação à pintura, que ao valorizá-la como símbolo de prestígio e poder é possível levá-la a casos de supervalorização. Esse prestígio, ainda, detém o potencial de se manifestar no preço da obra e atingir quantias astronômicas. Na avaliação econômica da obra de arte, a partir do prestígio, o capital simbólico do artista que produziu essa obra (no sistema da arte) é mensurado a partir de critérios que resultarão na sua precificação.

Assim, o preço representa a soma, a quantia que será despendida para pagar e adquirir a posse, ou seja, assegurar a propriedade legal da obra ao comprador. Apesar disso, a atribuição desse preço necessita de um processo em que se estabeleçam os elementos para fundamentar essa ação. Tal atividade consiste na valoração econômica da obra de arte que resulta em sua precificação. Ademais, esse preço, segundo Graw (2015, p.45, tradução nossa), “é tão instável porque só representa a forma atrás da qual se esconde o problema do valor”. Desse modo, o mercado de arte necessita de estudo para identificar essas especificidades relacionadas ao seu funcionamento, ao consenso de valores etc. Em vista disso, é importante frisar que “todos os mercados revelam os valores, desejos e crenças das pessoas” (ROTH, 2016, p.22). Por conseguinte, em relação à obra de arte, há uma coexistência entre valores artístico, cultural e comercial (PVT, LLP, 2017) que são criados e estabelecidos pelo “sistema de reações ativados pelos desejos humanos” (ALPERS apud MORAES, 2014, p. 85). Dessa forma, é através desse desejo que os mercados começam pelo desejo (ROTH, 2016), pela aspiração de adquirir, deter a posse de algo. Portanto, o mercado é onde esse desejo viabiliza e impulsiona as transações comerciais. Essa vontade pode ter inúmeras motivações e finalidades, por exemplo, a inserção da obra de arte em coleções particulares e públicas ou como investimento, a qual também consiste em um fator de legitimação. As definições dessas são de acordo com o comprador. Assim, segundo Roth (2016, p.15), “um ambiente de mercado ajuda a dar forma a esses desejos e a satisfazê-los, unindo compradores e vendedores.”. Em vista disso, propõe-se tratar o preço como o resultado de um processo que envolve diferentes atores e instâncias desse sistema.

Artistas, galeristas, colecionadores, críticos, curadores, produtores, investidores: cada um em seu papel (muitas vezes ocupando mais de um simultaneamente), eles foram agentes da perpetuação da crença no valor da arte, da obra de arte. (FETTER, 2008, p.121).

No intuito de entender as normas, convenções, como também as especificidades que regem e operacionalizam o sistema da arte, em que atuam os produtores desses valores simbólicos e econômicos, consideram-se as pesquisas de alguns teóricos como Bourdieu (2015), Graw (2015), Bulhões (2014) e Fetter (2008), as quais evidenciam essa estrutura como orgânica, pois sofrem influências econômicas, políticas e sociais externas. É importante salientar que um dos valores que são estabelecidos nesse sistema por atores e instâncias refere-se ao valor artístico da obra de arte, o qual permeia a sua dimensão perante a Arte. Em relação a esse valor, Bulhões (2014, p. 18) afirma:

O que cria a magia e o valor “artístico” dos objetos é a trama de todos os agentes que participam dele e sua crença nas tradições e na estrutura já estabelecida. Os valores se estabelecem nesta rede de relações e nela se constrói também o próprio conceito de “arte”, uma vez que o valor da obra e o valor da própria arte estão intimamente ligados.

Assim, a obra de arte detém dimensão social, política e econômica (PINHO, 1989). A compreensão disso é importante para entender a pluralidade de valores e de discursos que são atribuídos e consagrados a um objeto de estudo (BOURDIEU, 2012). Em vista disso, essa reflexão é imprescindível para tratar a gênese desse preço, que se funda em critérios simbólicos a partir das relações entre os críticos, leiloeiros, museus, galerias, *marchands*, Bienais, feiras, publicações, residências, artistas, como também a formação desses profissionais, os quais se relacionam entre si, pois o sistema de arte funciona em rede, assim destacam-se os agentes e instâncias que atuam na estrutura do sistema de arte (BOURDIEU, 2012). Essa estrutura, conforme Fetter (2008 p. 59) “consiste na principal forma de relacionamento e contato dentro do sistema da arte”. Ademais, ainda segundo Fetter (2008, p. 60), apresenta-se uma configuração “estruturada em nível hierárquico e interconectado entre os atores”.

Dessa forma, ao tratar o preço da obra de arte, há manifestada nele uma série de articulações desses diferentes profissionais técnicos e qualificados que atuam como agentes e em instâncias, os quais cada um desses detém o seu próprio capital simbólico (BOURDIEU, 2015). Portanto, esse sistema consiste em um sistema

simbólico, no qual detém estruturas, as quais os agentes e as instâncias, através dessas relações de comunicação, acumulam poder simbólico e fundamentam as características sociais, políticas e econômicas da obra de arte. Esta, nesse sistema, resulta em poder simbólico subordinado, o qual é legitimado e exprime e se manifesta na obra de arte, e em seu valor nas relações sociais, de força e poder (BOURDIEU, 2012), entre os agentes do sistema da arte. Assim, a obra de arte resulta de diferentes acordos entre diferentes perspectivas sobre essa.

Nesse sentido, há um consenso de critérios de valores, os quais serão identificados no desenvolvimento deste capítulo. Esses fatores são subjetivos e considerados no processo de avaliação econômica da obra de arte, e são de natureza simbólica. Logo, se tem o mercado de arte relacionado ao mercado simbólico, o qual:

Designa tanto o conjunto de operações de compra e de obras de cultura e de arte, especificamente (realizadas em galerias, livrarias, bilheterias de cinema, bancas de jornais, lojas de discos), como o universo global por onde circulam, são produzidas e consumidas as obras de arte de cultura e arte – neste caso, também instituições como os museus integram esse mercado. O termo “simbólico” nesta expressão substitui as tradicionais fórmulas “obra de cultura” e “obra de arte” e significa ao mesmo tempo que estas são valorizadas não apenas em termos monetários, imediatamente, mas também segundo outros valores de difícil ou impossível quantificação (mas é certo que, na sociedade, nada é “inestimável” ou “incalculável”: tudo pode receber um preço, quase tudo pode ser comprado, quase tudo pode ser vendido...). (CANCLINI apud COELHO, 1997, p.251).

O autor Bourdieu (2015) ainda evidencia que, a partir dessa mesma lógica, a obra de arte é considerada como mercadoria e aparição, os produtores de bens simbólicos destinados ao mercado, ou seja, a arte é vista como mercadoria. Dessa forma, Bourdieu (2015) afirma uma favorável dissociação da teoria da arte pura, entre arte como mercadoria e arte como significação. Esse sistema é composto por algumas dinâmicas que abrangem desde a formação dos agentes, como por exemplo, a do artista, até as finalidades da comercialização da obra de arte, que consistem em coleção privada, coleção pública ou de investimentos (obra de arte como ativo financeiro). Ao percorrer esses segmentos, a obra de arte perpassa por diferentes cenários, os quais desempenham papéis diversos, que se fundam em suas dimensões simbólicas e econômicas. Mas, o que prevalece para este segmento do trabalho é o de produto e mercadoria, que não excluem o seu simbolismo construído e legitimado por esse sistema.

O sistema da arte caracteriza-se segundo a estrutura em relação aos sistemas de produção de bens simbólicos, ou seja, a partir das “relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2015, p.99). Ademais, as ações desse sistema são regidas por três dimensões: a simbólica, a econômica e a política, as quais também estão presentes na obra de arte (PINHO, 1989). Esse simbolismo está presente no mercado da arte, o qual é um mercado de bens simbólicos, pois o produto que nele é comercializado é um bem simbólico. Nessa dimensão simbólica, a obra e o artista, já dispõem de um capital simbólico, ou seja, de prestígio, mas é nessa abordagem que esses são validados e legitimados (UNESCO, MINC, 2018), através dos agentes e instâncias que atuam no sistema da arte. São eles: o grande público da arte e os jornalistas, críticos e curadores, pesquisadores, editores de livros, colecionadores públicos e privados, os quais se inserem os museus, os professores que atuam nas universidades e centros de formação dos artistas, leiloeiro, galerista e *marchand*, por exemplos. Assim, através do papel que desempenham esses produtores se contribui para criar e legitimar a obra de arte e o artista, além de atribuir o valor simbólico, como o cultural e o social, e fundamentar o valor econômico, como será abordado no próximo subcapítulo.

3.2 Como valorar?

O princípio do mercado de arte é o mesmo da bolsa de valores, pois a estratégia consiste em comprar a obra quando está em baixa, com preço pequeno e vender na alta, quando o artista atinge uma cotação maior (PINHO, 1989). Logo, entre a realização dessas duas ações é necessário um período, não somente para a bolsa de valores, mas também para a obra de arte. Em vista disso, para a obra e o artista que a produziu obterem essa valorização que se manifesta no preço de comercialização é necessário entender os fatores que envolvem a precificação da obra para então compreender como valorizá-la. Nessa perspectiva, a obra de arte, além de ser um produto, desempenha a função de ativo financeiro. Os critérios de valor envolvidos no processo de precificação de uma obra de arte detêm enorme potencial para serem objetos de estudos de pesquisas acadêmicas, tanto teóricas, quanto empíricas. A falta de informações sobre a avaliação econômica da obra de arte configura-se como uma lacuna existente na produção científica brasileira. Assim, nesta seção pretende-se averiguar e identificar quais são esses elementos e como eles são definidos. Afinal,

quais os fatores que embasam a precificação de uma obra de arte? Segundo Pinho (1989, p. 95),

Teoricamente, o preço de uma pintura resulta do encontro no mercado das forças da oferta e da procura. Mas, na prática, o problema é complexo devido à ação dos fatores endógenos e exógenos sobre os atores desse mercado, ou seja, o artista-produtor, o comprador (privado ou público), o intermediário (*marchand*, leiloeiro), o expert e o crítico de arte.

Essa ação inclui diferentes atores e instituições do sistema da arte, as quais serão destacadas nesta parte do trabalho. Dentre essas, identifica-se o papel do museu de arte neste procedimento. Assim, neste primeiro momento, ao iniciar a caracterização da avaliação econômica serão propostos alguns esclarecimentos. Nesse sentido, salienta-se, novamente, que a precificação de uma obra de arte constitui-se em uma atribuição de um índice de valor de mercado a essa, sendo assim, esse dado não consiste no valor real da obra de arte (valores simbólicos), pois esse é imensurável (GRAW, 2015, tradução nossa). Dessa forma, esse índice corresponde e expressa o valor comercial das obras de arte. Assim, na precificação, segundo Moulin (2017), reina a incerteza sobre o valor das obras, pois é um processo embasado em subjetividades, as quais são determinadas e consideradas a partir do sujeito que está avaliando.

Portanto, o sujeito que avalia e precifica a obra de arte é o responsável por definir o peso e a influência de cada critério considerado nesse processo avaliativo. Contudo, todo sujeito, agente, tem um lugar de fala, um contexto, o qual influi nas decisões, uma vez que esse pré-estabelece intenções. Nessa perspectiva, caracteriza-se e salienta-se uma importante questão em relação a quem realiza a valoração econômica, o seu objetivo com o resultado dessa precificação. Ademais, é importante salientar que, mesmo tendo obras com o mesmo artista, cada uma delas “constitui um objeto de apreciação estética e de estimativa econômica única” (PINHO, 1989, p. 65). Por conseguinte, cada obra exige uma avaliação econômica personalizada, que considere as suas particularidades.

A intenção de precificar consiste no motivo que a avaliação será realizada, a qual difere de acordo com o agente que a realizará. Essa motivação compreende a peça-chave na avaliação econômica de uma obra de arte, porque esse é um dos elementos que influenciará a construção e a definição do embasamento do valor

econômico, como também o peso de cada critério, além de como a obra será comercializada, por meio de vendas diretas ou leilões. Assim, propõe-se abordar em diferentes momentos do texto a caracterização e a intenção de cada profissional em relação ao valor comercial da obra de arte, entretanto, reitera-se que o presente trabalho está inserido na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, ou seja, em um circuito de arte municipal, o qual será abordado no quarto capítulo. Identificou-se as particularidades da avaliação econômica realizada por dois profissionais, o *marchand* e galerista e, o leiloeiro, os quais detêm atuação em diferentes mercados (primário e secundário) e no sistema da arte, além de critérios que se repetiram ao responderem os questionamentos sobre os fatores que embasam a precificação. Destaca-se que:

Não existe fórmula para a definição do preço quando o artista entra no mercado pela primeira vez, embora alguns critérios sejam comumente apontados pelas galerias: considera-se o currículo do artista (reconhecimento institucional e da crítica, prêmios, publicações) e comparam-se preços com precursores e linguagens semelhantes em outras galerias. Uma vez que os artistas já estão no mercado, os resultados de vendas precedentes também passam a compor essa equação, assim como a demanda e a espiral de reconhecimento acima referida. Tais critérios apontam para uma dupla regulação, de um lado do próprio mercado e de outro das demais instâncias do sistema. (FIALHO, 2014, p.57).

Os critérios que embasam a precificação, conforme Fialho (2014), são o capital simbólico do artista no sistema da arte, o seu prestígio, como o seu currículo, premiações que ganhou e exposição que participou, por exemplo. Assim, esses fatores apresentam regulações, o que se denomina de dupla, pelo mercado e pelas demais instâncias e agentes do sistema da arte (FIALHO, 2014). A continuidade do trabalho dedica-se, primeiramente, à caracterização dos agentes desse processo valorativo, os quais estão envolvidos diretamente com a comercialização das obras de arte. Acrescenta-se a esse estudo o segmento de mercado que cada um desses agentes, o galerista e o leiloeiro, atua. Em outro momento, o texto será dedicado também à análise dos critérios que fundamentam a precificação da obra de arte, os quais Fialho (2014) apresentou alguns desses elementos. Contudo, as entrevistas não serão publicadas na íntegra, e essa informação foi esclarecida aos entrevistados antes do início da entrevista. Logo, essa metodologia permitiu ao entrevistado relaxar e discorrer mais sobre o assunto abordado. Sendo assim, na elaboração do texto desses tópicos, considerou-se a interpretação do conteúdo das entrevistas pela autora desta investigação. Essa proposta viabilizou a utilização de reflexões a partir de

leituras de produções da área da Museologia, Arte e Economia, selecionadas pela autora desta pesquisa. Ademais, tal proposição desse método possibilitou o desenvolvimento do tema embasado por diferentes métodos, o teórico e empírico, mediante as experiências dos agentes e à produção de conhecimentos sobre mercado da arte, a partir de autores de diferentes áreas do conhecimento.

Essa proposta tem a intenção de proporcionar reflexões a partir da análise de diferentes pontos de vista sobre a avaliação econômica. Ao ser estudada com métodos transversais e multidisciplinares, envolve diferentes perspectivas, teóricas e empíricas, sobre seus critérios, os quais permeiam a dimensão simbólica presente na obra de arte e se manifestam no valor econômico. Evidencia-se a necessidade de diferentes profissionais acadêmicos (cientistas), do mercado da arte e dos museus, para compreender, identificar, refletir e analisar sobre as complexas particularidades dessa tipologia de mercado e do produto que nele é comercializado. Neste segmento do texto, propõem-se elementos para entender o procedimento da avaliação econômica, logo para tal proposição é necessário compreender a obra de arte. No intuito dessa compreensão ser total, necessita-se considerar as condições de produção da obra de arte (PINHO, 1989). Um exemplo disso consiste no artista e produtor da obra, como também o destino dessa obra, entre outros, os quais serão evidenciados ao longo do trabalho.

Os critérios da avaliação econômica da obra de arte são subjetivos. Ademais, evidencia-se que, dentre esses, há o papel que o museu de arte em grande parte desempenha, o qual se manifestará na valoração da obra de arte, mesmo que ela esteja em uma galeria, ou seja, inserida no mercado de arte e não em um acervo museológico. Com o propósito de aprofundar os estudos e identificar os fatores que constituem o preço das obras de arte, além das entrevistas com o galerista e com o leiloeiro, utilizaram-se as referências, como a obra intitulada *Como investir em arte no Brasil*, de Bublitz, de 2018, e de sites como o Bolsa de Arte que apresentam os critérios que embasam a precificação da obra de arte. Além de outra referência que evidencia os fatores simbólicos que constituem o valor comercial da obra de arte, como as suas dimensões e a técnica utilizada, outros referentes ao artista que a produziu, como a exposições que participou, constituem-se no prestígio e legitimação do artista pelos agentes e instâncias do sistema. Consideram-se também as condições (estado de conservação), documentação e a oferta e procura, manifestado por PVT e LLP (2017). Esses fatores que embasam a precificação da obra de arte são

adotados como convenções no sistema da arte, contudo são passíveis de sofrerem modificações de acordo com cada avaliação econômica, uma vez que o avaliador é quem decide sobre o peso da influência de cada critério.

Neste segmento será abordado o papel do *marchand*/galerista em relação à comercialização da obra de arte. Essa abordagem é necessária, pois influi na precificação daquela, além de contribuir na busca de contextualizar o lugar de fala desse ator no mercado da arte, bem como para entender o papel que a galeria desempenha nesse cenário. Dessa forma, inicia-se pela definição do galerista.

“[...] galerista precisa então atuar e saber como lidar neste mundo de “um mercado, duas lógicas”²⁵, se por um lado o galerista precisa se comportar como todo gerente comercial, atraindo consumidores, aumentando as vendas, pedindo empréstimos, negociando preços com compradores e fornecedores e por fim buscar lucro ao fim do período fiscal. O outro lado é o papel de instituição cultural, os guardiões do mundo da arte, selecionando artistas, promovê-los e inovando com novas tendências. (MARTINS, 2016, p.17).

O galerista/*marchand* é o responsável por comprar as obras diretamente do artista, portanto direto “das mãos” do artista. Esse agente geralmente atua no mercado primário, o qual é “formado por galeristas que representam o artista em atividade e se ocupam de obras que estão sendo comercializadas pela primeira vez” (FIALHO, 2014, p. 37). Assim, o galerista pode desempenhar algumas atribuições, tais como a de comercialização das obras de arte, a qual tem a possibilidade de ser adquirida com finalidade de investimento financeiro, pois esse agente também realiza consulta para as vendas com essa intenção. Ademais, a outra função desempenhada por esse agente consiste na consultoria da carreira do artista, caso o represente. Dessa forma, esse profissional orienta e incentiva o artista acerca dos rumos de sua trajetória, inclusive, em relação a sua produção, como conteúdo, tamanho e o volume de sua produção, no intuito de regular a sua cotação no mercado (STALLABRASS, 2006). Na intenção de caracterizar e entender o trabalho do *marchand* e do galerista, com as abordagens propostas anteriormente, além da visão desse profissional sobre a valoração econômica, entrevistou-se o *marchand* e galerista Nicholas Bublitz¹⁶.

¹⁶ possui diploma universitário Associate of Arts Degree, título de término de dois anos de estudo superior da Black Hills State University. Há mais de 30 anos fundou a empresa Bureau d'Art Comércio de Obras de Arte Ltda., com nome fantasia de Bublitz Galeria de Arte. Ao longo de sua trajetória o marchand se reinventou diversas vezes, e, assim, já vendeu fotografia e design e migrou para uma linha mais clássica, onde encontra-se hoje, com vendas em arte mais tradicional e com foco em investimentos (BUBLITZ, 2018).

Dessa forma, o autor BUBLITZ (2018) salienta o potencial de investimento que a obra de arte possui. Assim, o seu público abrange os colecionadores, os quais podem ser públicos ou privados. O galerista e *marchand* Bublitz (2018) também realiza assessoria para a compra de obras de arte, o que o motivou a dedicar-se e incentivar o mercado brasileiro de arte. Evidencia-se que, no mercado de arte, a obra, enquanto mercadoria, também consiste em um ativo financeiro, o qual fornece um fluxo monetário, ou seja, no qual se espera um retorno monetário em certo período (NETO, notas de aula). Ademais, segundo Pinho (1989), essa consideração da arte como investimento ocorreu no século XX (vinte), através da compreensão dos comerciantes de que a pintura representa um campo de investimento com retorno financeiro significativo, pois suscetíveis de valorização. Dessa forma, ainda segundo PINHO (1989, p. 43) “as pinturas têm cotação, são investimento de capital e passam a constituir objeto de especulação sistemática”. Portanto, podem desvalorizar ou valorizar financeiramente.

As galerias apresentam particularidades em relação à linguagem, por exemplo, se os artistas que atuam são jovens emergentes, o circuito em que atuam, abrangência local, regional, nacional ou internacional. Mas, nesse trabalho é importante evidenciar o papel da galeria na composição do preço da obra de arte. Destaca-se a dualidade de funções deste local, porque, além de ter como principal função o comércio das obras, essa contribui para a formação do público em artes visuais, de acordo com o segmento de atuação de cada um desses estabelecimentos, que pode ser, por exemplo, arte moderna, arte contemporânea, entre outras (BUBLITZ, 2018). Outro papel que a galeria desempenha é o de selecionar e lançar os artistas no mercado da arte, por isso sempre busca uma linguagem inovadora do artista. Segundo Bublitz (2018, p. 145), “a galeria de arte seleciona e faz um estudo criterioso de artistas e obras de arte que devem valorizar no mercado; este é o seu principal papel”. Desse modo, é acentuada a dupla função desempenhada pelas galerias,

Assim, as galerias acabam desempenhando uma dupla função: econômica e cultural, pois não só comercializam as obras mas também documentam, promovem, mostram, circulam, preservam e fomentam a produção contemporânea. (FIALHO, 2014, p.54).

Há outro agente que atua no comércio da obra de arte. Esse consiste no leiloeiro¹⁷, outro agente do mercado da arte, que também realiza a avaliação econômica da obra artística e a comercializa, mas em outro espaço, nos leilões. Esse agente compõe o mercado secundário, “onde atuam escritórios de arte, galerias, casas de leilão, cujo foco é a revenda de obras já anteriormente comercializadas” (FIALHO, 2014, p. 37). Nesse segmento do mercado de arte, ocorrem as transações das obras de arte que já foram vendidas em outro momento. Nesse contexto, a finalidade desse comércio consiste através de suas dinâmicas de vendas, em tentar conseguir atingir grandes quantias monetárias. No intuito de investigar e analisar sobre esse profissional e o universo dos leilões, utilizou-se bibliografias de diversos autores e os dados obtidos por meio da entrevista, feita pessoalmente, com o leiloeiro gaúcho Daniel Chaieb, o qual também realiza leilões beneficentes, inclusive, para museus, e participou da comissão que integrou o projeto para reclassificação da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil. A seguir, a redação sobre essa abordagem destina-se a caracterizar o profissional leiloeiro e o seu trabalho, bem como a casa de leilão:

Comprar ou vender obras de arte em leilões é uma excelente opção, tendo em vista que o leilão retrata melhor, que qualquer outro meio, o valor real de uma obra de arte no seu espaço e no tempo, onde a beleza da peça surge como elemento de valorização e diferenciação, ao contrário de uma venda em galeria de arte, onde as obras seguem, em geral, a tabela do artista. (BUBLITZ, 2018, p.151).

O leiloeiro estabelece a precificação inicial da obra de arte, com base em critérios simbólicos do artista e da cotação deste no mercado. Assim, em um leilão, a obra inicia com um preço e, com a disputa aumentando entre os interessados, conseqüentemente, proporcionará que esse preço aumente cada vez mais, até que chegue a apenas um interessado em condições de aquisição. Dessa forma, as transações financeiras podem chegar a quantias monetárias elevadas. Nesse sentido, destaca-se outro fator que influencia a construção de valor do artista, assim como a sua precificação, que é a lei básica de mercado: a oferta e a procura. Assim, a presença desse critério evidencia as especificidades dessa comercialização que difere das que são efetuadas nas galerias. O preço alto da transação, pela qual a obra foi

¹⁷ “Captam, avaliam, oficializam, divulgam, administram e organizam leilões de bens móveis e imóveis, novos ou usados e semoventes. Emitem pareceres técnicos e comerciais sobre os bens a serem leiloados ou comercializados”. (MTE, 2010, p. 627).

comercializada, influenciará positivamente o artista e a sua trajetória, de diferentes formas, as quais serão tratadas. Segundo Figuerut (2016, p. 233),

Esses valores monetários baseiam-se em critérios culturais e simbólicos e se apoiam num amplo espectro de questões que vão desde a idade e a reputação do artista, a técnica, o tamanho da obra, até a filiação do artista, a origem da obra e seus colecionadores precedentes. Assim, a responsabilidade do leiloeiro é enorme, pois ele atesta esses fatores ao comercializar a peça.

As transações realizadas pelos leilões proporcionam valor simbólico, que se manifesta no econômico também, porque essa comercialização estabelece a cotação do artista no mercado de arte em determinada temporalidade. Assim, essa cota será utilizada para embasar as futuras avaliações de outras obras desses artistas, as quais podem estar situadas em coleções, como as de museus. Por conseguinte, influi também no preço dos exemplares desses artistas que estão à venda nas galerias, visto que o leilão consiste em um meio de “medir” a demanda, logo a procura por obras e artistas. Dessa forma, nesse processo de valoração, os efeitos dos valores simbólicos influem sobre os trabalhos do artista de forma a valorizá-los. Uma obra comercializada em leilão reverbera no valor dos artistas, portanto em seus demais trabalhos, os quais podem estar situados no mercado da arte ou espalhados em coleções institucionais, ou não, de natureza pública ou privada, galerias. Dessa forma, contribui para aumentar o preço da museália. Nessa perspectiva, tais preços detêm o potencial de criar significado simbólico na obra de arte e, claro, para o artista. Em relação ao valor, Pinho (1989, p. 60) salienta que:

São, entretanto, os leilões de arte o local onde o valor econômico, o valor/signo e valor simbólico se transfundem: o dinheiro, observa Baudrillard, aí é trocado pelo signo puro, que é o quadro. “O ato decisivo é o de uma dupla redução simultânea, a do valor de troca (dinheiro) e a do valor simbólico (o quadro como obra), e da sua transmutação em valor/do signo (o quadro assinado, cotado, valor suntuário e objeto raro), através do gasto e da competição agonística”.

Graw (2015, tradução nossa) destaca importantes questões aos agentes envolvidos em atestar a importância simbólica da obra de arte, os críticos de arte e os historiadores da arte, os quais atuam no sistema da arte. Todavia, junto com esses atores, as altas cotações das transações comerciais também consistem em aferir o significado da obra de arte. Os dados de algumas dessas transações compõem um

banco de dados que são divulgados por plataformas on-line, dentre as quais há algumas que são de consulta gratuita e outras que cobram assinatura para consultar esse preço. Dessas, há também outras que revelam apenas algumas transações, como Artprice¹⁸ e Artnet¹⁹. Assim, configura-se como um negócio com rentabilidade. Nesse processo valorativo, atenta-se para os critérios técnicos, como tamanho da obra, no caso material, e para outros imateriais, por exemplo, a raridade da obra, a questão do volume de produção, pois quanto mais rara for a obra (menor oferta), maior será o seu valor, atestado pela procura e pela disputa em obtê-la. Contudo, há casas de leilões, algumas de renome e atuação internacional, como a Sotheby's, que em seu site divulga o valor das obras que estão à venda.

Várias plataformas online oferecem entre os serviços informações sobre o mercado de arte e propõem indicadores e parâmetros para uma avaliação supostamente objetiva de preços e valores de obras e artistas, assim como ferramentas para monitorar a posição de diferentes países no mercado internacional. Artnet e Artprice são importantes bancos de dados desse gênero, permitindo a pesquisa da evolução dos preços de milhares de artistas, sobretudo a partir de resultados de vendas das principais casas de leilões. (FIALHO, 2014, p. 46).

Em relação à avaliação econômica da obra de arte, o leiloeiro não tem a preocupação de manter um preço para o artista, diferente do galerista que representa um artista. A atenção do leiloeiro refere-se aos preços, ou seja, que esses sejam atrativos para quem está comprando. É importante esclarecer que:

As casas de leilão têm um papel muito distinto dos demais agentes do mercado. Pela sua natureza, tratam de oferecer ao mercado aquilo que os compradores desejam comprar pelo melhor preço. Possuem conhecimento e autoridade para avaliar e garantir a autenticidade de obras. (FINGUERUT, 2016, p.233).

Nos leilões, as coleções podem ser desmembradas, porque as obras são vendidas separadamente. É comum alguns herdeiros venderem as coleções de seus familiares em leilões, e os itens que as integram serem adquiridos por diferentes colecionadores, os quais podem ser institucionais, no caso empresas e museus, uma vez que detenham orçamentos disponíveis para esse fim. Um exemplo disso foi a constituição da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, na qual as obras foram adquiridas

¹⁸ <https://www.artprice.com/>. Acesso em 02 maio 2021.

¹⁹ <http://www.artnet.com/>. Acesso em 02 maio 2021.

em diferentes leilões, detendo diferentes procedências. Dessa forma, essas poderiam estar inseridas e, assim, formar outras coleções, as quais foram desmembradas, pois as obras foram adquiridas separadamente. Contudo, ao se apossar das obras e reuni-las, ou seja, depois de juntas, combinadas entre si, formaram essa coleção institucional, que caracteriza o perfil dessa instituição.

No Brasil, as casas de leilão têm como clientes os colecionadores individuais, já que são raríssimas as instituições detentoras de acervos, museus públicos ou privados que têm fundos ou políticas de aquisição de obras de arte. Basicamente, as instituições movimentam as suas coleções a partir de doações de colecionadores privados ou corporativos, ou ainda, quando públicos, a partir de apreensões judiciais, como foi o caso recente das obras apreendidas e doadas ao Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro pela Receita Federal. (FINGUERUT, 2016, p.234).

Na avaliação da obra de arte, há outro critério que influi no preço, o lugar onde a obra de arte será comercializada, ou seja, mercado primário ou mercado secundário. Além disso, Pinho (1989) acrescenta o período em que esta oferta é disponibilizada como um dos fatores que refletem no preço da obra de arte, bem como quem detém o interesse para comprar. Ademais, nessa questão também intervém em qual cidade a obra está sendo comercializada. Assim, tem-se a oferta e a procura e evidencia-se a existência de estratégias de ofertas e demandas, como e qual obra vender e onde realizar essa comercialização, além de para quem. Essas proposições serão analisadas a seguir. Segundo Sagot-Duvauroux (2003), os preços se modificam ao longo do tempo, bem como de acordo com o lugar, inclusive, em que galeria ou leilão a obra está sendo comercializada. Ademais, o autor SAGOT- DUVAUROUX (2003) salienta que o preço também depende da data da venda, além do local em que está sendo vendido. Sagot-Duvauroux (2003) destaca o artista e as propriedades da obra de arte como os principais fatores no preço da obra de arte. Nesse sentido, como já foi trabalhado quando se referiu ao critério de quem é o artista, evidencia-se a trajetória e a reputação do artista. Já:

O preço da obra também varia com o lugar. Os preços nas galerias de arte nem sempre correspondem aos dos leilões. Os últimos variam, dependendo da casa de leilões e do país em que a venda é realizada. (SAGOT-DUVAUROUX, 2003, p.60, tradução nossa).

Em vista disso, outro fator a considerar referente ao leilão é o país em que essa transação será feita, critério que evidencia a diferença de qualidade entre as casas de leilões²⁰, além da oferta e demanda em diferentes mercados de arte, os quais manifestam interesses culturais e sociais de onde estão situados. A própria coleção da Pinacoteca Ruben Berta, detém obras que foram adquiridas em diferentes galerias e casas de leilões, situadas em diferentes mercados de diversos países, além do Brasil. Essas compras provenientes de diferentes cidades e países viabilizam diferentes percursos percorridos pelas obras de arte ao longo do tempo, bem como a desterritorialização que algumas dessas obras passaram desde que foram produzidas. Salienta-se que:

Dentro do mundo dos leilões, existem diferenças sistemáticas entre os mercados internacionais. De la Barre et al. (1994) demonstram, assim, que os preços buscados pelo mesmo tipo de obra (antigos mestres ou outros pintores) são mais altos em Nova York do que em Londres, e em Londres do que em Paris. Pesando e Shum (1996) vão além e mostram que o mesmo item alcança preços bem diferentes dependendo da casa de leilões que o vende, mesmo que a venda ocorra na mesma cidade ao mesmo tempo. (SAGOT-DUVAUROUX, 2003, p.61).

Há, ainda, outro importante critério que embasa o preço da obra, o qual se refere ao Artista que produziu a obra que está sendo precificada, e que, segundo Bublitz (2018), dispõe de cotações no mercado. Por conseguinte, considera-se o currículo dele “[...] a trajetória do artista, como a sua bibliografia (livros, catálogos, artigos, exposições, entre outros), como a da sua obra também” (BUBLITZ, 2018, p. 182). Nessa abordagem, a Bolsa de Arte identifica como um critério denominado de “bibliografia”, mas referente às obras de arte citadas e/ou reproduzidos em livros ou catálogos” (BOLSA DE ARTE, s/d). Salienta-se que uma importante análise em relação à obra e ao artista consiste em examinar se a obra valorada “é típica do artista e se foi pintada no período de maior demanda de sua carreira” (RUSH apud PINHO, 1989 p. 96), pois há fases da trajetória do artista que detém maior valor se comparada às demais e, conseqüentemente, contribui para elevar o preço. Assim, demanda-se um estudo da trajetória do artista, as suas fases para a precificação de seu trabalho.

²⁰ Sendo as mais tradicionais e inseridas no circuito internacional, a Sotheby's (<https://www.sothebys.com/en/>) e a Christie's (<https://www.christies.com/>).

Um dos modelos para os artistas iniciarem²¹ no sistema da arte é pelo trabalho do galerista, em que também pode apontar os rumos de sua carreira, uma vez que a galeria fornece o suporte para desenvolvê-la e fornece os meios financeiros e de divulgação que o artista precisa (BUBLITZ, 2018). Ao considerar o artista como critério no processo de precificação da obra de arte e realizar um estudo minucioso sobre a trajetória do artista em que a obra está sendo valorada, este deve ser feito por especialistas. Contudo, nesse percurso há a consultoria de galeristas que orientam os artistas na sua carreira, no intuito de valorizá-lo. Em relação aos galeristas, dentre estes há aqueles que se tornam famosos pelos artistas que já representaram e artistas que ficam famosos pelo trabalho dos galeristas, em outras palavras também se torna uma espécie de “marca”. Um exemplo dessa afirmação é Larry Gagosian, que já representou artistas falecidos, como Picasso, e alguns ainda vivos e famosos, como Jeff Koons e Damien Hirst (FINGUERUT, 2016) e, ainda, detém estratégias para valorizar o artista que ele representa, bem como o seu trabalho.

[...] A história do valor de mercado de uma obra de arte pode estar relacionada com a relevância simbólica atribuída a um artista em algum momento do passado, na medida em que o valor simbólico uma vez obtido se estende a futuros trabalhos transformando-se em créditos a longo prazo. (GRAW, 2015, p. 77, tradução nossa).

É importante frisar que o galerista que realiza esse trabalho se beneficia desse preço alto. Nesse sentido, ele detém o interesse de mantê-lo ou aumentá-lo. Esse benefício não é apenas financeiro, mas também consiste em prestígio, pois muitos outros artistas vão querer trabalhar com esse profissional, além do fato de que o artista ser representado por tal galerista já lhe confere um valor simbólico de prestígio, que refletirá na cotação deste artista. Assim, promoverá a visibilidade do artista no sistema da arte. Dentre essas táticas adotadas por Gagosian (FINGUERUT, 2016), há métodos não só em relação à visibilidade simbólica através dos museus, mas também ao preço das transações desse artista no leilão.

Desse modo, esse o profissional que ajudará o artista a construir a sua trajetória para ele ser (re)conhecido, premiado, pelos agentes e instâncias do sistema da arte. Conforme Fetter (2008, p.49), “A definição das obras e da reputação dos artistas se

²¹ A iniciação do artista no sistema da arte ocorre por outras modalidades, como pelo sistema de salões de e premiações; sistema de exposições (binais, exposições em museus); pelo âmbito acadêmico.

efetua na articulação do campo artístico e do mercado”. Assim, por detrás da cotação do artista no mercado há uma série de profissionais, redes de relacionamentos, instâncias e atores que legitimam e consagram o valor desse profissional no sistema da arte. Dentre esses, destaca-se também o profissional crítico de arte²², que atua em diferentes veículos de circulação, como jornais, revistas especializadas, impressas e on-line, catálogos. Através desses meios de atuação, alcançam públicos diferentes de acordo com cada veículo. O artista necessita fazer o seu currículo, ou seja, o percurso da sua trajetória que é resultado de um trabalho assíduo de um conjunto de profissionais críticos, curadores. Segundo PVT, LLP (2017), a carreira do artista envolve tempo e valorização, portanto consiste em um processo. Neste há etapas a serem percorridas, como a produção do artista, o conteúdo de suas produções, logo a linguagem e a marca dele, além da visibilidade e reconhecimento no sistema da arte. Ademais, essas etapas agregam valor ao artista e ao seu trabalho, pois se referem à inovação do trabalho do artista, bem como à resposta do mercado de arte, por conseguinte se o trabalho despertou o interesse por parte de compradores. Nos momentos da trajetória do artista, o valor da obra de arte é considerado a sua perspectiva intrínseca, ou seja, será analisada pelos agentes e instâncias consagratórias a qualidade do trabalho do artista, a representação que o artista utilizou na obra, por exemplo, a anatomia em obras figurativas, a coloração. Além de fatores ligados à personalidade do artista, como a sua criatividade, experiência, sensibilidade, a sua linguagem.

Ademais há outros critérios referentes à obra de arte, como o conceito utilizado na produção dela, e a assinatura do artista (aqui refere-se ao estilo, a marca do artista no sistema da arte, inclusive no próprio mercado de arte). Esse processo de descoberta do artista é acelerado com o impulso da promoção do artista com orientação de galeristas, como também com a aquisição de exemplares desse artista em coleções de prestígio (PVT, LLP 2017). Desse modo, a “inclusão [de uma obra] em acervo de um museu público ou coleção particular de prestígio é o patamar que

²² Desenvolvem a escrita, trabalho intelectual e subjetivo, tanto no conteúdo, como na forma de organizá-lo e desenvolvê-lo. Trabalham geralmente como autônomos, podendo exercer outras atividades de forma concomitante à escrita. São encontrados em várias atividades econômicas, entre elas, no ensino e nas atividades culturais e recreativas. Costumam trabalhar sozinhos - exceção feita aos autores roteiristas que trabalham em equipes interdisciplinares, em geral, em horários irregulares. Os processos de concepção e criação são partes importantes do seu trabalho, assim como as habilidades de organização, pesquisa, observação e reflexão. (MTE, 2010, p. 389).

mais turbina a cotação da assinatura do artista” (MORAES, 2014, p. 87). Assim, atesta-se o impacto na carreira do artista ao museu adquirir uma obra, pois reverbera na carreira dele e nas suas demais produções. A intensidade desse dependerá do prestígio do museu que adquiriu essa obra.

O reconhecimento do valor do artista pelo sistema das artes depende também do capital simbólico de todas as instâncias envolvidas na validação: da reputação das instituições onde o artista expõe, dos curadores com quem trabalha, dos críticos e dos veículos que publicam a seu respeito, dos prêmios e residências de que participa, dos colecionadores que nele investem e das galerias que o representam. (FIALHO, 2014 p.56).

Em relação à trajetória do artista, ocorre um aumento significativo no preço de seus trabalhos, quando ele começa a ter exemplares comercializados em leilões. Nesse mercado, é necessário dispor de tempo e estratégias para legitimar o seu trabalho e assim alcançar uma cotação alta, bem como estudo, formação e visibilidade, dentre outros, os quais serão identificados neste subcapítulo. É imprescindível salientar que cada carreira é única e os preços são efêmeros, ou seja, a cotação do artista pode sofrer alterações, como valorizar ou desvalorizar, bem como as fases da carreira dele. Esta necessita de uma maturidade do artista, que deve ser conhecido pelo público, logo legitimados pelos agentes e instituições do mercado da arte, as quais participam e contribuem para a construção de valor do artista, bem como para a visibilidade dele.

Assim, os profissionais responsáveis por determinar que o artista tem valor são os players, os quais Graw (2015, tradução nossa) denominou de autoridades consagratórias do mercado da arte, que representam a autoridade simbólica e são representadas pela crítica de arte, a história da arte e o museu de arte. Nesse sentido, há também o papel dos críticos de arte em que proporcionam legitimidade ao artista, pois contribuem para criar o valor simbólico dele (GRAW, 2015, tradução nossa). Desse modo, há a contribuição da crítica na valorização do artista ou de determinada produção, que por sua vez influenciará na valoração. Há também os curadores que realizam as exposições e contribuem para visibilizar os artistas, quando são de renome nacional e internacional, como por exemplo, o Moacir do Anjos²³. Esses

²³ pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Foi curador do pavilhão brasileiro (Artur Barrio) na 54ª Bienal de Veneza (2011) e curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010). Foi curador das mostras Cães sem Plumas (2014), no MAMAM, A Queda do Céu (2015), no Paço das Artes, São Paulo,

podem ser da equipe do museu que está realizando a exposição ou de fora da instituição.

Outro critério da precificação da obra de arte refere-se à assinatura do artista constar na obra. Esse tópico envolve duas perspectivas, a primeira refere-se à assinatura ser tratada como um dos elementos que contribuem para atestar a autenticidade da obra. Em relação à autenticidade,

Todos esses trabalhos destacam o foco na assinatura na avaliação do preço do trabalho de arte. A autenticidade desempenha um papel importante no preço. Em caso de dúvida quanto à origem da obra, inevitavelmente cairá o valor. Certificados de pintores, nomes de antigos proprietários e bibliografias são elementos que contribuem para aumentar o preço. É por isso que as casas de leilão usam termos muito precisos para descrever as obras à venda. (SAGOT-DUVAUROX, 2003, p.58, tradução nossa).

Há o trabalho do perito²⁴ e das empresas privadas que o detém em seu quadro de funcionários. Estes profissionais realizam perícias para identificar elementos que mais se aproximem da certificação dessa autenticidade. Desse modo, esses não se baseiam apenas pela documentação das obras de arte, mas também através de estudos de uma identificação técnica da obra de arte, como por exemplo, a análise de sua materialidade. Nesse viés, esses elementos também podem ser proporcionados pelos estudos de peritagem (MONCADA, 2006), a qual envolve técnicas e o uso de aparelhos e análises químicas, examinando-se a trama da tela, a composição da tinta utilizada pelos artistas, dentre outras. Há também peritos grafotécnicos, os quais são especialistas na análise da assinatura do artista e realizam a peritagem a partir da análise da assinatura contida na obra.

Em relação à autenticidade da obra de arte, quando a comercializa como uma obra verdadeira, significa que o artista que a assinou a produziu. Esse certificado nas coleções museológicas deve ser questionado, porque o estudo para comprovar a autenticidade, no caso reunir elementos (documental e análises científicas) que se aproximem dessa certificação de autenticidade nos museus brasileiros, é

Emergência (2017), no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, Quem não luta tá morto. Arte democracia utopia (2018), no Museu de Arte do Rio, Raça, classe e distribuição de corpos (2018) e Educação pela pedra (2019), as duas últimas na Fundação Joaquim Nabuco, além de várias outras (b_arco, online) - <https://barco.art.br/people/moacir/>. Acesso em 02 maio de 2021.

²⁴ Um profissional que alia reconhecidos e inegáveis conhecimentos científicos (teóricos) sobre uma determinada matéria a uma larga experiência adquirida pela prática de lidar com tais matérias, sendo essas duas realidades reconhecidas pela comunidade. (MONCADA, 2006, p. 42-13). No Brasil, essa profissão ainda carece de legislação para reconhecer esse profissional, bem como a sua formação, e o serviço que realiza.

praticamente inexistente ou posto em dúvida por profissionais de outros países. Um exemplo dessa situação refere-se ao caso da obra *Natureza-Morta*, de Vincent Van Gogh, pertencente ao Museu e Arte Assis Chateaubriand (MASP) que sinalizou positivamente o empréstimo da obra para compor uma exposição do Museu do Van Gogh, na Holanda, porém os profissionais dessa instituição consideraram que a obra é falsa²⁵, ou seja, não é de autoria deste artista. Contudo, os profissionais brasileiros, como historiadores da arte, atestam que a obra é verdadeira. Assim, evidencia-se mais uma questão sobre a vulnerabilidade do nosso patrimônio, tendo em vista que no Brasil a autenticidade quando é feita, geralmente, é realizada a partir de documentos da obra e das instituições, o que em muitos casos é algo satisfatório, mas tendo uma identificação e investigação técnica que considere elementos a partir da materialidade, como análises químicas, e imaterialidade da obra, viabiliza uma maior precisão nos laudos²⁶.

Outro importante aspecto refere-se à representação dessa assinatura. Nesse sentido, o capital simbólico de legitimação e visibilidade do artista, no sistema da arte, se baseia na trajetória e na marca desse artista que se manifesta nessa assinatura. Dessa forma, esse capital se expande para a obra de arte, conforme a discussão e análise proposta no critério anterior. Assim, salienta-se que a valoração econômica é realizada do artista para obra, portanto, em tese, a assinatura é um elemento fundamental para comprovar a autoria da obra. Essas duas perspectivas em relação à assinatura do artista são consideradas na precificação da obra de arte, assim como outros critérios. Há, ainda, outro parâmetro apresentado pelo autor (BUBLITZ, 2018), que consiste na técnica de produção da obra de óleo e acrílico sobre tela ou madeira, a mais valorizada, depois, seguindo uma hierarquia, há as técnicas aquarela, guache e têmpera sobre cartão e/ou papel. Contudo, a mais cotada no mercado é a pintura. Ademais, podem ter o mesmo valor de mercado a escultura, fotografia e outras técnicas (BUBLITZ, 2018).

Em vista disso, há uma hierarquia de valor em relação à obra de arte, conforme BUBLITZ (2018) afirma, em que do maior ao menor propõe-se: pintura, desenho e gravuras e escultura, fotografia e outras técnicas. Há de se evidenciar também que:

²⁵ <https://piaui.folha.uol.com.br/ascensao-e-queda-de-um-ex-van-gogh/>. Acesso em 05 set. 2021.

²⁶ Ao citar esse caso sobre as controvérsias de autenticidade foi na intenção de evidenciar que há lacunas existentes e promover reflexão, pois a questão do museu enquanto deter acervos autênticos, no intuito de atestar a veracidade é uma delas. Ao longo deste trabalho esse tema da autenticidade não será aprofundado, tendo em vista que detém potencial para uma dissertação.

[...] um desenho é mais barato que um guache, que por sua vez é mais barato que óleo, ou uma pintura acrílica, e um trabalho em papel é mais barato do que um trabalho em madeira ou tela. (SAGOT-DUVAUROUX, 2003, p.58-59, tradução nossa).

O fato de SAGOT-DUVAUROUX (2003) e BUBLITZ (2018) colocarem que a pintura é mais valorizada do que as demais técnicas consiste no capital simbólico perante à história da arte que essa técnica adquiriu. Isso porque a pintura está presente desde os povos primitivos que já pintavam ou talhavam em paredes ou em rochas (GOMBRICH, 2019). Dessa forma, essa técnica perpassou diversos períodos da história da arte, com usos de diferentes materiais, expressando diferentes conteúdos, linguagens, significados e integrou diversos movimentos mais significativos da história da arte, salões de belas artes, modernismo e expressionismo, entre outros. Assim, destaca-se a pintura como um documento da história da arte, também com um papel social e cultural, porque, além de receber diferentes significados em sua época, resgata a sociedade em que foi produzida. Logo, em outras temporalidades a essas mesmas pinturas são atribuídos outros significados com diferentes perspectivas.

O nome do artista que produziu a obra sempre prepondera, assim sobressai em relação à técnica da obra de arte. Um exemplo concreto é um desenho de Picasso valer mais monetariamente do que uma pintura produzida por um artista com menos prestígio no sistema da arte. Então, essa obra tem uma cotação maior devido à legitimidade de Picasso, reconhecida pelos agentes do campo da arte e manifestada na construção do seu preço comercial. Assim, um artista busca ampliar o seu capital simbólico e ter suas distinções culturais no sistema da arte, para ampliar a sua valorização, legitimação e, por decorrência, o preço de suas obras.

O quarto critério apresentado por Bublitz (2008) consiste na origem que se refere à procedência da obra. Este fator também é destacado no site Bolsa de Arte, denominado de A origem da obra. Assim, salienta-se a importância do estudo da obra de arte e da coleção, que consideram a trajetória, o passo da obra, ou seja, as coleções às quais essa obra já integrou. Em relação à origem da obra que se encontra à venda, aquelas que já pertenceram a uma coleção de referência, particular ou pública, já estiveram expostas em exposições relevantes, como as de massa, voltadas

para mercados globais (KOENIS; SÁ-EARP, 2016), as de Bienais, e de museus de grandes referências terão valor significativamente maior (BUBLITZ, 2018). Logo, a trajetória da obra, exposições das quais essa participou e coleções, as quais já integrou, contribuem para elevar o seu valor, conseqüentemente, o seu preço.

Outro critério apresentado por BUBLITZ (2018) e evidenciado por PVT, LLP (2017) e pela Bolsa da arte, consiste no estado de conservação das obras. Esse critério refere-se às características materiais da obra de arte, logo se verifica se há a integralidade de seu estado original. Nesse sentido, evidencia-se a importância da preservação para retardar ao máximo a degradação da cor, da tela e, enfim, dos aspectos materiais da obra. Dessa forma, salienta-se a importância dos parâmetros de conservação para manter a obra próxima às características de sua integralidade original, conforme:

A Carta de Burra define a conservação como “a manutenção no estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual ele se degrada”, focando-se não apenas no objeto, mas também levando em consideração o macroambiente. O entorno, que até então estava dissociado do bem e apenas era levado em consideração se este representasse um risco à ambiência do mesmo, passa a ter a mesma importância que o bem. (IBRAM, 2020, p.11).

Esse cuidado é realizado nos museus de forma preventiva, portanto com os cuidados de higienização, embalagem e acondicionamento das obras musealizadas para que essas se mantenham em seu estado original, ao passo que se desacelera o seu processo de degradação. Esta é ocasionada por diversos agentes de degradação, os quais, segundo o IBRAM (2020), correspondem às forças físicas, aos fatores ambientais, fatores químicos, fatores biológicos e fatores humanos. Dentre estes, ainda, destaca-se o manuseio incorreto, exposição à incidência de luz (ao lux incorreto), temperatura e umidade impróprios, além dos agentes biológicos, tais como fungos, cupins, traças, entre outros.

No museu, a intenção de conservar não se constitui em relação ao preço da obra, mas ao seu valor histórico, de testemunho, o qual é atribuído à peça. Esse valor, segundo RIEGL (apud JAEGER, 2017), quando atribuído ao patrimônio, no caso deste trabalho, refere-se à obra de arte, pois se tem a intenção de conservá-la e preservá-la com a finalidade de manter as características físicas de seu estado original. Assim,

tem-se o objetivo de evitar a necessidade de realizar intervenções, as quais, quando necessárias, devem ser efetuadas pelo profissional restaurador. As obras que não possuem restaurações tendem a ter o seu valor elevado, o que se manifestará no preço, portanto este aumentará também. Contudo, no momento da negociação da obra, caso ela já tenha sido restaurada, é possível que seja considerada na avaliação econômica daquela apenas o que nela se apresenta de seu estado original (BUBLITZ, 2018). Portanto, define-se a restauração como:

De acordo com o artigo 9º da referida Carta, “a restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos”. (CARTA DE VENEZA apud IBRAM, 2020, p.10).

Em vista das ponderações em relação ao estado de conservação das obras de arte, um critério que influi na precificação dela e contribui para justificar outro fator que também embasa esse preço é a procedência da obra ser uma coleção institucionalizada. Desse modo, a obra a qual estava musealizada, em outro momento de sua biografia (KOPYTOFF, 2008), tem o seu preço mais elevado, em relação a que não pertenceu a coleções museológicas. Isso ocorre, em teoria, devido também ao museu assegurar um ótimo estado de conservação da obra de arte ao visar a preservação dessa para as futuras gerações. Isso porque essa ação consiste em uma das funções dessa instituição.

A originalidade da obra refere-se ao conteúdo da produção do artista, o qual deve se inovador, ou seja, da cultura visual da obra de arte. Assim, se considera as demais produções do artista como parâmetro, no caso o conteúdo dessas, principalmente, em relação à qualidade do trabalho da obra que está sendo valorada em comparação às demais pinturas do artista (PINHO, 1989). Nesse sentido, o galerista Ernest Beyeler (apud FINGUERUT, 2016) destaca como principal critério a qualidade da obra de arte, a qual é a que sustenta o preço, principalmente, se for uma alta quantia. Essa qualidade refere-se ao conteúdo da obra, a estética. Portanto, considera-se também o tema da obra, como também outras características dessa, como as suas dimensões (PINHO, 1989).

Beyeler (1921-2010) foi um dos criadores da Feira de Arte, a Art Basel, na Suíça, e, em 1971, iniciou o seu trabalho como galerista e foi responsável pela comercialização das obras de Paul Klee e Giacometti. Ademais, era amigo de Picasso e diversos outros artistas (FINGUERUT, 2016), o que evidencia o reconhecimento desse galerista com essa rede de contatos e trânsitos entre artistas renomados. A definição de preço e peso de cada critério será decidida pelo agente que realiza a valoração, contudo destaca-se a subjetividade desse processo. Ademais há outra questão que influencia no valor econômico, o gosto do galerista.

[...] antes de tudo, eu sinto o fascínio. Meus olhos, minha mente e todo o meu corpo são tomados pela experiência. Eu sempre acreditei num tipo de instinto que vem se apurando ao longo dos anos porque eu vi e analisei tantas obras, observando as suas harmonias e cores... Uma obra evoca em mim uma resposta, e eu me identifico com ela. Para mim, os dois principais critérios são a originalidade e a frescura da obra. Entretanto, um quadro passa pelo teste do tempo se ele evolui como você. O tempo é o melhor juiz. A frescura da obra não envelhece. É orientada para o futuro. (Beyeler apud FINGUERUT, 2016, p.230).

Há outras estratégias utilizadas pelos galeristas com o propósito de agregar valor à obra e ao artista. Dentre essas, há algumas que poderiam ser aplicadas às obras comercializadas no mercado primário, por exemplo, a moldura da obra. Além de outras que se referem ao mercado secundário, como a espetacularização da imagem, conforme Herkenhoff (2016). Em relação a esse último exemplo, os museus e as exposições blockbuster aplicam de forma efetiva essas estratégias, uma vez que a partir da imagem das obras de arte comercializam produtos em suas lojas. Dessa maneira, há outras táticas conforme a seguir:

[...] o aumento de valor do produto através de mecanismos extraestéticos: (a) as escolhas estratégicas de moldura e de passe-partout têm alguns objetivos de valorização da obra de arte, como no caso das molduras que exageram no aumento da "área visível" e física do objeto de arte; (b) a espetacularização da imagem, especialmente da fotografia, como das cópias fotográficas, caixas e outros estojos de acrílico; (c) leiloaria; (d) o cubo branco; (e) a iluminação; (f) os argumentos de autoridade. (HERKENHOFF, 2016, p. 19).

Além disso, essa estratégia da obra, ao integrar exposições, catálogos e até mesmo relatório de coleções, constrói o seu currículo, o que se denomina de pedigree da obra, o qual considera-se um fator de determinação de preços (PINHO, 1989). No

site de uma das casas de leilões de maior prestígio no país, a Bolsa de Arte, há outros critérios de precificação, tais como o valor histórico e o modismo (BOLSA DE ARTE, s/d), o estilo que está em alta demanda, o qual varia de acordo com o tempo. Segundo Pinho (1989), levou-se cinquenta anos para que os impressionistas atingissem preços elevados, bem como trinta e poucos anos para os cubistas. Em vista disso, esse modismo relaciona-se à procura de produções desses movimentos pelo mercado da arte.

VALOR HISTÓRICO: A participação de uma determinada obra em movimentos artísticos ou exposições importantes. MODISMO: existem épocas onde alguns temas e artistas são mais procurados pelo mercado, sem um motivo específico. (BOLSA DE ARTE, s/d).

Em relação à comercialização de arte, há outro tipo de local onde as galerias comercializam arte: as Feiras de Arte. No Brasil, há duas muito importantes, a SP-Arte, criada em 2005, que ocorre em São Paulo, e a Art-Rio, criada em 2011, no Rio de Janeiro. No caso das feiras citadas, no cenário artístico nacional e internacional, participam artistas com origens de nascimento no Brasil e em outros países.

As feiras de arte contribuem para o sucesso da cadeia produtiva do mercado da arte e têm também um forte papel de polo estimulador, apoiando exposições, destacando novas galerias e a formação de jovens artistas. São espaços que estão na moda, onde mais e mais se comercializa obras de arte no mundo atualmente! (BUBLITZ, 2018, p.155).

A SP-Arte concentra galerias nacionais que movimentam uma quantidade significativa de transações. Segundo Bublitz (2018), em 2012 as negociações totalizaram quase 50 milhões de reais e, em 2013, quase 100 milhões de reais. A Art-Rio, conforme Bublitz (2018, p. 157), tem a participação de representantes de vinte países, sendo considerado um evento único no qual se pode ver, em um mesmo espaço, obras de grandes mestres e de trabalhos de novos artistas. Além disso, ambas as feiras propõem uma internacionalização dos artistas brasileiros, mesmo que em número limitado (KORNIS, SÁ-EARP, 2016), contribuindo para estimular a valorização do artista e da produção artística brasileira. Um exemplo disso é o artista José Leonilson, que dispõe de obras à venda na edição deste ano (2020) da SP-Arte e detém obras em coleções de museus como o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, a Tate Modern de Londres e o Centro Pompidou, em Paris, conforme

informações que constam no site da SP-Arte, 2020, comercializado pela Galeria Steiner.

Em vista disso, tanto nas feiras, quanto nas galerias, as obras detêm essa dupla finalidade, a oportunidade de venda e do público conhecer a produção dos artistas nacionais e internacionais. Entretanto, a comercialização, ou seja, o valor econômico da obra prevalece nesses cenários, o que definirá a intenção da elaboração do processo valorativo pelo *marchand/galerista*.

Em relação às feiras, estas também consistem em mercados densos, ou seja, nos quais os clientes têm mais alternativas (ROTH, 2016), assim como os leilões. Dessa forma, assegura mais o sucesso desse mercado, pois, conforme Roth (2016), um mercado bem-sucedido prioriza a tarefa de reunir, concentrar, muitos participantes que queiram fazer o negócio, para que possam procurar as melhores transações, o que torna um mercado denso. Nessa perspectiva aplicada às feiras e aos leilões, se reúnem os galeristas e os leiloeiros com os produtos, respectivamente, além dos interessados que queiram adquirir as obras de arte. Assim, quanto mais galerias participarem das feiras e a quantidade de produtos oferecidos em leilões, mais pessoas vão a esses espaços, logo a chance de realizar as transações aumenta. Ademais, essa oportunidade de adensamento proporciona não só a concentração de pessoas, mas também o maior alcance a um público diversificado, pois, tendo bastante alternativa de mercadoria, desperta interesses de diversos públicos. Nesse sentido, há a versão on-line da SP-Arte realizada no ano de 2020.

Assim, salienta-se outro aspecto que contribui para intensificar a subjetividade desse processo, que se refere às relações que envolvem a construção desse valor comercial da obra de arte e à finalidade dessa precificação, que ainda são permeadas por tensões e tabus. Ao passo que são necessárias para contribuir para legitimar o valor simbólico da obra de arte e dos cenários pelos quais essas transitam, afirma-se a importância de estudos com essa temática, a fim de aperfeiçoar as metodologias e visibilizar a importância da existência dessa ação, principalmente, nos museus de arte. Evidencia-se a necessidade de profissionais especializados nessas instituições não apenas para valorizar esses acervos, mas especialmente para salvaguardá-los, pesquisá-los e comunicá-los. No intuito de finalizar este capítulo, propõe-se o quadro abaixo (QUADRO 1) que foi realizado com o objetivo de visibilizar de forma objetiva e em tópicos os critérios pesquisados, identificados e analisados nesta parte da

dissertação para a construção do valor comercial e sublinhado está o papel do museu de arte nesse.

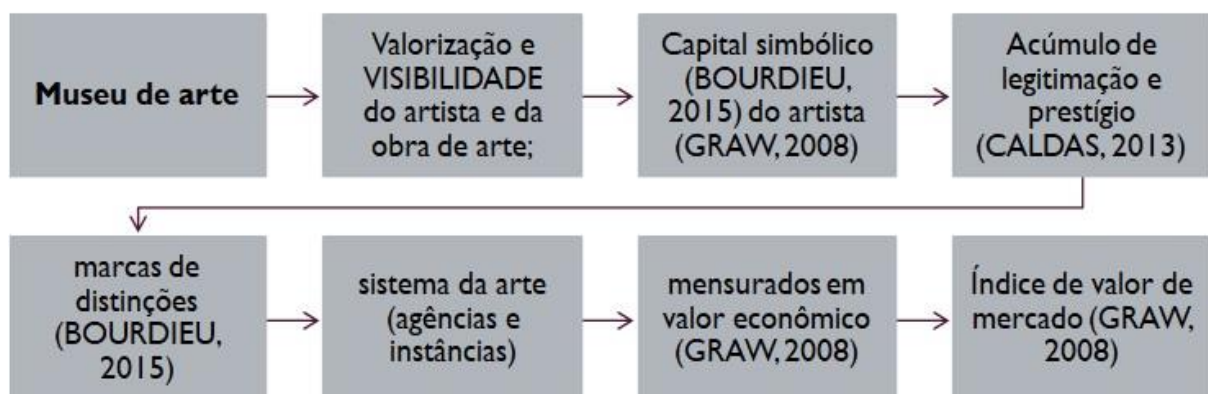
Avaliação Econômica	
1ª INTENÇÃO DA VALORAÇÃO (Profissional que está valorando e a intenção da precificação)	- Venda por leilão: país e casa de leilão
	- Venda em galeria: que atue com mercado secundário.
	- Fins administrativos no museu.
2º ARTISTA	- Data e local de Nascimento.
	- Formação.
	- Número de exposições individuais e coletivas.
	- Curadores/críticos comentaram sobre o (a) artista.
	- Coleções privadas e institucionais (públicas ou privadas) que possuem obras do artista (do mesmo período ou outros).
	- Cotação no mercado.
3º OBRA	- Dimensões.
	- Técnica de produção/materiais.
	- Estado de conservação (se já foi restaurada).
	- Assinatura.
	História da obra (participação em leilões, coleções, exposições, catálogos e publicações).
	Fase do artista em que foi produzida.
4º OFERTA E DEMANDA	Mercado de arte - Oferta: quantidade de obras do mesmo artista e do mesmo período, técnica

	disponíveis; Demanda: quantidade de compradores disponíveis para aquisição.
--	---

QUADRO 1 – Critérios de precificação da obra de arte

Os critérios de precificação da obra de arte são embasados nas marcas de distinções que constituem o prestígio do artista no sistema da arte. O valor monetário da obra de arte é sustentado por valores simbólicos dela, que alguns economistas reconhecem. Assim, a precificação da obra de arte é sustentada e fundamentada de forma indireta e subjetiva pelos agentes e instância desse sistema, no qual o museu de arte impacta através da visibilidade do artista. As particularidades da tipologia de mercado da arte são devido ao produto que nele se comercializa, o qual é um bem simbólico e o desenho desse mercado, assim como as suas regras e convenções são estabelecidas pelo sistema da arte. Identificou-se que o preço da obra de arte consiste em um índice de valor de mercado e o real valor da obra é imensurável (GRAW, 2015, tradução nossa). Esse assunto será tratado no próximo capítulo ao investigar os critérios que embasaram a valoração econômica, institucionalizada, realizada no acervo da Pinacoteca Ruben Berta, e seus desdobramentos administrativos.

FIGURA 2 – Funções do museu de arte no sistema da arte e o impacto no mercado de arte.



Fonte: JAEGER, 2021.

Conforme a (FIGURA 2), o mercado de arte detém um desenho, regras e convenções próprias, as quais são definidas pelo sistema da arte. E, determina como

será a comercialização dessas obras, por galerias, mercado primário e por leilões e algumas galerias no mercado secundário. Além disso, há uma diferença entre a intenção de valoração realizada pela galeria e pelo leiloeiro (oferta e a demanda, um mercado denso em que se concentra as obras e os compradores, método pelo qual se pode atingir somas astronômicas).

Ao estudar a construção do processo de valoração econômica identifica-se que esse prestígio consiste em acúmulo de legitimação e reconhecidas e legitimadas pelos agentes do mercado da arte, e no mercado de arte são mensurados em valor econômico com critérios simbólicos, os quais são os fatores que embasam o índice de valor de mercado da obra de arte.

4 A VALORAÇÃO DA MUSEÁLIA: O CASO DA PINACOTECA RUBEN BERTA

O museu de arte configura-se na complexa heterogeneidade de dispor de duas dimensões, a econômica e a simbólica, as quais também estão presentes na tipologia de acervo em que salvaguarda. Em vista disso, ao abordar as ações do museu com diferentes perspectivas, que envolvem essas dimensões, necessitam-se de diversas ciências, como a Museologia, a Arte e a Economia, as quais viabilizam essa proposição. Nesse sentido, neste capítulo, pretende-se pesquisar e identificar quais os fatores, de acordo com os evidenciados e analisados no capítulo anterior, que fundamentaram o processo de valoração econômica realizado em acervo museológico de um museu de arte, com o viés multidisciplinar, em que se considera a abordagem simbólica (cultural e social) e a econômica da obra de arte musealizada, por conseguinte enquanto patrimônio. Dessa forma, para realizar esses estudos utilizar-se-á o caso que compõe esta investigação, o processo de precificação do acervo da Pinacoteca Ruben Berta, localizada em Porto Alegre, Brasil. Nessa análise, aborda-se a caracterização da gestão dessa instituição que é pública municipal, e o acervo que a compõe, que é tombado a nível municipal. Sendo assim, a natureza dessa gestão será considerada nas análises propostas, pois influi nas ações do museu.

A valoração econômica da obra de arte musealizada deve envolver uma equipe multidisciplinar, na qual incluem-se os próprios profissionais especialistas que integram o quadro de funcionários dos museus, que dispõe de diferentes áreas de formação, como a História da Arte, as Artes Visuais e a Museologia. Essa ação, quando ocorre no espaço institucionalizado, no caso, o museu, também é viável de ter como intenção de tratar o resultado desse processo como dados administrativos. Estes, quando inseridos no balanço patrimonial do museu, expressam o valor patrimonial das obras, ou seja, como bens institucionais, de uma empresa, como outro exemplo, os funcionários. Deste modo, o acervo museológico contribui com a geração de dados institucionais. Assim, se evidencia mais uma característica do museu de arte, mas comum a todas as tipologias de instituições: o aspecto de empresa. Portanto, o acervo pertencente ao museu desempenha o papel museológico e institucional.

Ademais, ao comporem o valor patrimonial administrativo e organizacional, esses elementos contribuem para valorizar, economicamente e financeiramente, e, portanto, legitimar o valor simbólico de todo o patrimônio institucional do museu, conseqüentemente, também o da própria instituição. Deste modo, o preço da coleção contribui para valorizar o museu e os demais patrimônios da instituição. Além disso, esses dados são viáveis de gerar desdobramentos, os quais também podem ser em formas de ações que contribuam para salvaguardar o patrimônio museológico e institucional. Portanto, o seu objetivo inicial não é a finalidade de comercialização do acervo. Assim, a avaliação proposta dispõe da intenção de seus dados serem utilizados internamente, ou seja, como embasamento para fundamentar a definição de decisões, além da construção e do aperfeiçoamento de atividades e ações desenvolvidas pelo próprio museu. Nesse sentido, a ação se caracteriza por ser um instrumento de uso interno da instituição, por conseguinte, uma ferramenta de cunho administrativa.

A precificação consiste no valor comercial da obra, porém, a utilização dos dados obtidos nessa ação realizada pelo museu de arte é que difere das efetuadas em outros contextos e locais, por exemplo, em galerias. Em vista disso, no mercado o preço é tratado como a soma de venda ou a soma inicial para a venda das obras, porém, no museu integrará a documentação administrativa, logo da gestão do museu. Assim, a avaliação econômica realizada pelo museu apresenta diferenças em relação à efetuada no mercado de arte, não apenas pela finalidade, mas também pela interpretação quantitativa e qualitativa expressa através dos resultados desse processo. A realização dessa atividade, com essa finalidade, em acervos de museus públicos é viabilizada através da legislação do Estatuto dos Museus (LEI Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009)

Art. 16 (estatuto de museus) refere-se aos museus públicos. É vedada a participação direta ou indireta de pessoal técnico dos museus públicos em atividades ligadas à comercialização de bens culturais.

Parágrafo único. Atividades de avaliação para fins comerciais serão permitidas aos funcionários em serviço nos museus, nos casos de uso interno, de interesse científico, ou a pedido de órgão do poder público, mediante procedimento administrativo cabível. (BRASIL, 2013, p. 31, grifo nosso).

A precificação do acervo museológico também é de interesse científico, pois a valoração econômica necessita do estudo da coleção em que a obra de arte está inserida, além do estudo da obra de arte, tanto de sua trajetória, quanto do conteúdo obtido a partir do estudo de sua materialidade e imaterialidade. Assim, essa ferramenta torna-se um instrumento, no qual impulsiona a realização de outras ações, como a pesquisa e a documentação museológica. A avaliação econômica, comumente, quando ocorre em museus, também detém a finalidade de seguro, a qual consiste no caso de a obra sofrer algum dano físico, como roubo, furto, ou algum outro acidente, e garante a quem tenha a posse desta o ressarcimento financeiro, logo se entende e pressupõe-se a intenção de reposição, mesmo que hipotética. Todavia, essa reposição é manifestada na quantia determinada e expressa na apólice.

Em vista disso, a aquisição de outro exemplar, no caso de outra obra de arte, não será a mesma obra, porque cada uma é única. Portanto, evidencia-se uma peculiaridade da obra de arte, a unicidade. Essa característica reverbera em todos os contextos pelos quais a obra transita, bem como nos quais é envolvida. Assim, o seguro da obra de arte difere-se de um seguro de automóvel ou de outros bens, em relação como será feita a reposição por outro exemplar. Tal característica a difere de outros bens móveis porque, caso sejam roubados, quanto à quantia do seguro, existe a possibilidade de aquisição de outro exemplar do mesmo modelo e com as mesmas características.

Desse modo, o preço da obra, consiste em um índice de valor de mercado (GRAW, 2015, tradução nossa), mas evidencia-se a possibilidade deste se desdobrar em um recurso para legitimar o valor simbólico da obra de arte perante os gestores dos museus, no intuito de alertar e destacar sobre a responsabilidade de preservação desses patrimônios que são, na realidade, de valor inestimável (GRAW, 2015, tradução nossa). Ao estudar essa valoração econômica em acervos museológicos, necessita-se utilizar da multidisciplinaridade para entender e compreender esses papéis econômicos e museológicos que a obra de arte e o museu de arte apresentam. No viés da Museologia, o museu de arte detém as funções de pesquisa, salvaguarda e comunicação da coleção, a qual é composta por diversos patrimônios/testemunhos.

Nesses espaços, as obras de arte são protagonizadas pelo papel de memória que desempenham, ou seja, social e cultural. Pelo viés da Arte, há também a intenção de preservação das obras, devido serem produtos de diferentes períodos e movimentos da história da arte. Essas proporcionam diferentes perspectivas em

relação ao próprio estudo das obras e da coleção museológica, os quais contribuem para também delinear o perfil da instituição. Essas características são consideradas pela Economia, a qual viabiliza valores como prestígio, legado em relação à mensuração das obras de arte, além de viabilizar a abordagem sobre a sustentabilidade econômica do museu. Nesse sentido, a estruturação deste capítulo será dividida em alguns subcapítulos dedicados a apresentar ao leitor não simplesmente a valoração econômica em si, mas também a coleção e a Pinacoteca Ruben Berta. Assim, propõe-se o processo valorativo como um instrumento administrativo de fomento à pesquisa museológica do acervo, da coleção e da própria instituição.

4.1 A Pinacoteca Ruben Berta

Nesta seção apresenta-se o histórico e a caracterização da Pinacoteca Ruben Berta (ANEXO 4), a partir do estudo do arranjo da sua coleção. Assim, tem-se a finalidade de salientar as especificidades não apenas do acervo de arte, mas desta coleção, em especial, em comparação com outras de mesma tipologia. Dessa forma, salienta-se a importância da pesquisa pelos profissionais dos museus, pois tanto a coleção quanto a instituição detêm potencial de gerar novos conhecimentos através da pesquisa aplicada. Ao iniciar este segmento do trabalho com essa abordagem optou-se por começar pela caracterização institucional da Pinacoteca Ruben Berta. Em vista disso, é importante contextualizá-la na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

A sua sede (FIGURA 3) situa-se no Centro Histórico da cidade, na Rua Duque de Caxias, próximo ao Palácio Piratini, Assembleia Legislativa, ou seja, próxima ao centro do poder do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Essa área é privilegiada, porque compõe a centralização do circuito artístico de museus públicos do Estado e da Prefeitura da Cidade, respectivamente, o MARGS, a Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), onde também se localiza o Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV), o MACRS²⁷ e a Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli. Ademais, essa região central dispõe de outros aparatos culturais e turísticos, o que proporciona a

²⁷ O MAC terá uma nova sede, localizada no 4º Distrito de Porto Alegre com a intenção de descentralizar o circuito das artes e revitalizar essa zona da cidade.

diversidade de públicos visitantes, turistas, moradores do bairro e da cidade, além dos grupos escolares e universitários.

FIGURA 3 – Localização Pinacoteca Ruben Berta.



Fonte: Google Maps.

O presente estudo tem como premissa apresentar os resultados dos estudos da história da coleção da Pinacoteca, mas também analisá-la, de forma que leve o leitor a refletir sobre a abordagem proposta de que a coleção museológica é uma fonte de pesquisa, além de deter caráter científico. Desse modo, obtêm-se diferentes informações a partir dela, as quais também consistem em elementos que contribuem para a elaboração do seu preço. Esses resultados são interpretados e tratados como dados da coleção do museu e não apenas de uma obra do acervo, por exemplo, as informações sobre as características do colecionador e dos envolvidos no processo de sua constituição da coleção, bem como do perfil da instituição que incorporou tal acervo. Em vista disso, em uma coleção é possível realizar a pesquisa básica e apresentar elementos para fundamentar uma pesquisa aplicada, como o valor econômico atribuído ao acervo de museus de arte. Assim, enfatiza-se a função de pesquisa nos museus de arte, as quais contribuem com o desenvolvimento de estudos e geram novos conhecimentos, como serão propostos neste trabalho.

Contudo, em um primeiro momento, necessita-se da investigação dessa coleção, pertencente a um colecionador, no caso deste estudo, de natureza pública. Portanto, essa característica proporciona algumas inferências à instituição, como por

exemplo, em relação ao orçamento institucional ser dependente de subsídios públicos (FREY; MEIER, 2003); além de impor implicações ao comportamento dos profissionais de gestão e os demais do corpo técnico do museu, principalmente, aos gastos e formas de receitas. Além disso, as ações dessa instituição são subsidiadas pelas leis municipais. Dessa forma, por tratar-se de um museu já se evidencia a demanda social que de natureza pública serão protagonistas.

Uma das características do museu privado em comparação ao museu público refere-se ao orçamento institucional, pois no privado haverá uma das maiores preocupações do gestor para garantir a sobrevivência da instituição, ou seja, a continuidade das suas ações. Ademais, “os museus privados confiam no mercado quando gerenciam a sua coleção” (FREY; MEIER, 2003, p. 19), o que adquirir, se for realizar o *deaccessioning* e quais obras vender. Em vista disso, os dados das transações do mercado embasam essas decisões. Dessa forma, evidencia-se o porquê de utilizar o índice de valor de mercado (GRAW, 2015, tradução nossa) para precificar o acervo museológico, uma vez que se cria uma comercialização hipotética para viabilizar a valoração desse acervo. Por conseguinte, o aspecto do uso desta ferramenta consiste também como um instrumento de gestão, nesse sentido, viabiliza-se a utilização desses dados para a realização do seguro, dado que se aplica a uma ferramenta de cunho administrativo. Porém, esse instrumento não exclui a dimensão simbólica, logo ao viés museológico do patrimônio, porque ambos coexistem, assim sendo, nesse contexto, apenas um será o protagonista, no caso a abordagem da obra de arte como um bem patrimonial da instituição. Contudo, a função do patrimônio institucional nesse processo, bem como a interpretação de seus resultados serão de cunho administrativo do museu. Todavia, esse gerenciamento das coleções expressam os valores culturais de seu tempo, logo é viável serem modificadas,

As coleções de arte são tomadas como sintomas de seu tempo, da intenção de seus proprietários, construções e expressões de visões de mundo, auxiliando a formar a cultura visual e material de um determinado grupo social de um certo tempo. Por outro lado, elas igualmente contribuem para a construção de sentido do mundo, atuando na valorização de alguns objetos, manufaturas e artistas, na elaboração da reputação de uma peça, nas qualidades artísticas atribuídas aos objetos, agindo de modo protagonista na consagração da arte no meio social e na formação do mercado de arte, mesmo que o objeto absorvido pela coleção, esteja fora do circuito econômico. (POMIAN apud MALTA, NETO, CAVALCANTI, OLIVEIRA, COUTO 2016, p. 7).

Entretanto, nesta análise trata-se a coleção de arte da Pinacoteca Ruben Berta com a perspectiva histórica, relacionada à memória, além de uma contribuição para a consagração do artista e da obra. Neste museu público, tem-se a abordagem dos valores científicos, artísticos e históricos da obra de arte, evidenciados por FREY e MEIER (2003). Em vista disso, a obra de arte, mesmo como museália, convive em si com essas duas naturezas, a simbólica e a econômica (MENESES, 2009). Uma refere-se à memória, ao social, ao valor artístico da obra e do artista, e a outra ao valor comercial, ao mercado da arte. No processo valorativo, esses aspectos estão envolvidos e são obtidos através do estudo da obra de arte. Segundo a citação acima, as obras de arte são fontes de cultura material e visual. Assim, no museu tal estudo é evidenciado, pois essas desempenham a função de patrimônio e são tratadas como tal. Todavia a natureza das coleções que elas estão inseridas influi no seu gerenciamento e na organização da instituição, porque em um museu privado há uma maior preocupação em atrair o visitante do que em um museu público, no qual a maior atenção consiste em assegurar a musealidade dessas obras. Essas diferenças estão presentes, inclusive, em ferramentas administrativas, como a precificação do acervo museológico. Nesse sentido, não apenas no processo, mas na utilização da ferramenta e dos seus resultados. Dessa forma, evidencia-se a inovação do objeto de pesquisa desta investigação ao abordar uma instituição pública municipal, que avaliou financeiramente o seu acervo no intuito de gerar dados administrativos, por conseguinte, tal atividade caracteriza-se como uma experiência incomum no Brasil.

A Pinacoteca Ruben Berta dispõe de um quadro de funcionários com formação nas áreas de Artes, Museologia e História, o que se configura em uma importante característica para a instituição, pois há funcionários públicos com aptidão técnica para desenvolver as ações da instituição, principalmente, em relação a considerar as particularidades dos museus de arte. O diretor da Pinacoteca, Flávio Krawczyk, o qual é técnico em cultura do município, tem formação em História e mestrado em Artes Visuais, Teoria e Crítica. Há outro técnico em cultura, o Pedro Rubens Vargas, o qual possui graduação em História e Administração, além de ser pós-graduado em Museologia. Ainda, há o profissional Luiz Mariano Figueira da Silva, museólogo do acervo artístico da prefeitura, que também atuava nesta instituição como técnico administrativo da prefeitura, porém, integrava a equipe desta. Esse profissional,

inclusive, possui graduação em Museologia²⁸, e consiste em um dos profissionais essenciais para integrar o quadro funcionário dos museus, conforme:

a lei de número 11.904/09 (BRASIL, 2013), que institui o Estatuto dos Museus, que é o responsável pelo laudo técnico dos objetos, e da lei de número 7.287/84 (BRASIL, 2013) por sua proteção e documentação (JAEGER, 2017, p. 21).

A Pinacoteca Ruben Berta consiste em uma instituição pública municipal²⁹. Em relação a sua gestão, configura-se como uma exceção positiva, logo em um importante exemplo a ser seguido pelos gestores públicos e privados, porque em seu quadro de funcionários há profissionais com qualificação técnica na área das Arte e da Museologia. Todavia, identifica-se a carência de um profissional da Economia no intuito de promover e contribuir, com aspectos econômicos, as atividades do museu. Ademais, todos os profissionais do quadro técnico dessa instituição são pós-graduados ou estão com o curso em andamento, no intuito de continuar a aperfeiçoar o conhecimento técnico, além da formação de redes de relações que se estabelecem na pós-graduação com outros profissionais, no caso do meio acadêmico. Nesse sentido, há também a oportunidade de pesquisa acadêmica a partir de um acervo público e ou uma instituição pública, com o caso desta pesquisa.

Outra particularidade dessa instituição consiste na permanência desses profissionais no museu, independente da troca da gestão da prefeitura. Desse modo, há a possibilidade de continuar as ações promovidas pelas instituições, em relação às atividades museológicas, incluindo as relativas à administração, por exemplo, a consolidação do perfil da instituição no sistema da arte. Assim, tem-se o início, desenvolvimento e conclusão das ações, o que possibilita, inclusive, a avaliação da ação e, caso se necessário, seus aperfeiçoamentos. Tais atividades muitas vezes são interrompidas, quando há troca de mandato dos gestores públicos.

No estudo de caso desta pesquisa, esses bens culturais integram uma coleção de arte, a qual se propõe evidenciar o arranjo da coleção e os bens culturais que a

²⁸ Ademais, Luiz Mariano Figueira da Silva é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade federal do Rio Grande do Sul e está pesquisando sobre a construção da Pinacoteca Ruben Berta, intitulada "ENTRE A ARTE E O PROGRESSO" - A FORMAÇÃO DA PINACOTECA RUBEN BERTA", a qual foi defendida e aprovada em 23 de mar. 2021.

²⁹ Por ora, a Pinacoteca Ruben Berta continua tendo a administração pública municipal, pois o contrato de uma Organização da Sociedade Civil (OSC) está temporariamente suspenso. <https://www.prefeitura.poa.br/smc/noticias/suspenso-edital-de-contratualizacao-da-pinacoteca-ruben-berta>. Acesso em: 24 jan. 2021.

compõem, como fonte de informação. Essa abordagem consiste na coleção desse objeto de estudo ter um importante papel na história da arte do Brasil e dos museus brasileiros de arte. Ademais, a constituição do acervo da Pinacoteca Ruben Berta está inserida em uma coleção histórica, a qual será estudada no próximo tópico.

4.2 A coleção

A Pinacoteca Ruben Berta teve a sua origem a partir da constituição da sua coleção, a qual é uma proposta corriqueira ao longo da história das coleções (POMIAN, 1984). Dessa forma, a instituição já nasceu com o seu perfil institucional definido. Contudo, em relação aos museus de arte no Brasil, essa iniciativa compõe uma exceção, pois, nos últimos nove anos, ainda continua-se priorizando a determinação ou a construção da edificação; após é que se pensa e se seleciona o que nele expor, conforme a fala de Paulo Sérgio Duarte, mediada por Grossmann (2011). A coleção da Pinacoteca consiste em um dos resultados do projeto, iniciado pelo magnata das telecomunicações, em 1960, Assis Chateaubriand. A iniciativa visava à criação de seis museus regionais de cunho artístico, situados em diferentes locais do Brasil, com a intenção de expandir as artes para além do eixo Rio-São Paulo. A concretização da ação teve início com a criação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo, Brasil. Esse projeto envolveu diferentes profissionais do meio artístico, além de bancos e outras empresas. Ademais, os museus que foram criados por essa ação, segundo Morais (1994), eram considerados filhotes do MASP, os quais foram uma das últimas iniciativas de Chateaubriand.

A participação de diferentes segmentos na construção dos museus incentivados por Assis Chateaubriand abrangeu artistas, marchandes, políticos, empresários, banqueiros, empresas comerciais e indústrias, instituições educativas e culturais, intelectuais, auxiliares de Chateaubriand; edificando-se um complexo museológico afim, que permite um recorte para a história da museologia e dos museus no Brasil, especialmente no que tratar da significação "museu de arte". Mostrando os acervos destes museus um conjunto expressivo da cena artística brasileira como fonte de pesquisa e documentação e de potenciais para exposição e ação educativo-cultural. (GOMES, 2014, p. 19).

No intuito de entender esse projeto, no qual consiste na coleção do objeto de estudo desta pesquisa, é importante apresentar, mesmo que de forma breve, um

pouco de quem era o Chateaubriand. Ele era o magnata das telecomunicações no Brasil naquele período, logo, era uma pessoa que circulava entre a elite paulistana e ainda era o gestor da imprensa no Brasil. A grandiosidade dele também foi expressa no MASP, através do trabalho de Pietro Maria Bardi e de sua esposa, Lina Bo Bardi, de quem se destaca o conhecimento técnico de ambos, o que proporcionou uma reverberação do MASP frente ao cenário nacional e internacional.

Em uma década de existência, o MASP, o MAM-SP e a Bienal de São Paulo reconfiguraram padrões museológicos no país e na América do Sul tanto no ponto de vista da educação do olhar como na profissionalização de uma cadeia produtiva das artes. Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi trouxeram uma ampla experiência profissional em gestão cultural, museografia, editoração e coleções de arte que não havia paralelo no Brasil, e isso corroborou para que desde início seu projeto de museu fosse muito claro, o que de antemão já lhe colocava em vantagem em relação ao museu correlato existente, a Pinacoteca de São Paulo. (UNESCO, MINC, 2018, p.23).

Em vista disso, a partir da citação de Gomes (2014), é possível perceber que a influência e a articulação das redes de contato que Chatô, como era chamado, detinha com os empresários e personalidades da época o que hoje denominamos de networking. A posição de Chatô, frente ao controle dos meios de comunicação da época, além da sua rede contatos, foi imprescindível para financiar esse projeto visionário de criação dos museus regionais, principalmente, no que se refere à compra das obras de arte. Em relação às instituições do projeto, cada uma delas se originou a partir de uma coleção, a qual fora formada por Chateaubriand que contou com o auxílio, segundo Jaeger (2017, p. 34), de “Pietro Maria Bardi, crítico de arte, *marchand* e mentor do Museu de Arte de São Paulo (MASP)”. Desse modo, tem-se um profissional técnico qualificado envolvido na seleção para a aquisição das obras. Contudo, às vezes havia discordância entre os dois em relação à aquisição de determinada obra, inclusive, pelo jeito impulsivo de Chateaubriand.

Na região sul, apenas a cidade de um Estado foi contemplada com essa iniciativa, logo a cidade de Porto Alegre (RS) foi selecionada para sediar um dos museus. As denominações das instituições, inicialmente, foram determinadas para as coleções. Em vista disso, a coleção designada a vir para o sul do Brasil, de início, foi denominada de Coleção Boitatá (GOMES, 2014), porém, posteriormente, alterou-se para Ruben Berta, com a intenção de homenagear o colaborador voluntário Ruben Berta, diretor da extinta Viação Aérea Rio-Grandense (VARIG) que auxiliou no

transporte das coleções até seus destinos. Nesse sentido, de acordo com Jaeger (2017), essa alteração serviu de inspiração para Chateaubriand conferir o nome do amigo à coleção como uma oportunidade de homenagem devido ao falecimento de Ruben Berta em dezembro de 1966.

A coleção e as 125 obras que a compõem, quando situadas em Porto Alegre, encontravam-se em posse da direção dos Diários Associados (D.A), a qual, após a morte de Chateaubriand, não conseguiu manter financeiramente a coleção (SILVA, 2013). Desse modo, as obras foram doadas à Prefeitura de Porto Alegre em dez de novembro de 1971, através da Lei 3.558 (SILVA, 2013). Segundo o depoimento de Guilherme Santa Helena (KRAWCZYK apud SILVA, 2013), a doação ocorreu por iniciativa de Leandro Telles em concordância de Telmo Thompson Flores, então, prefeito de Porto Alegre. Assim, as obras deixaram de ser um bem cultural privado e passaram a desempenhar o papel de bem cultural público municipal, ao integrar o acervo artístico municipal da cidade. Além de assegurar a salvaguarda do arranjo que formou da coleção, esta detém o valor de testemunho, de documento da história da arte e dos museus de arte no Brasil.

Um aspecto de exibição dessa coleção consiste em sua apresentação por especialistas em mostras curatoriais, a partir do final dos anos 1980 (SILVA, 2013). Essas investigações proporcionaram o início da visibilidade dessa coleção, porque as obras participaram de exposições, nas quais o público teve maior acesso a elas. Dessa forma, o visitante conhecia o acervo da instituição. Destaca-se outra informação relevante sobre esse acervo, a qual se refere ao seu tombamento em 1991, logo atesta-se juridicamente a importância cultural e social desse patrimônio, bem como a necessidade de sua preservação e salvaguarda, além de sua comunicação. Ao serem incorporadas ao acervo artístico municipal de Porto Alegre, o município tornou-se o responsável legal por pesquisar, salvaguardar e comunicar esse patrimônio cultural. Além disso, assegurou o acesso do público a essas obras, por meio da pesquisa e das propostas de exposições, as quais a instituição promove por iniciativa própria ou por proponentes externos.

A instituição também sedia exposições elaboradas como atividades de disciplinas de cursos superiores, como os do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o que oportuniza os estudantes a terem contato com a cena artística da cidade. Nessas ações, algumas obras do acervo também integram esses projetos. Ademais, as obras do acervo desta coleção institucional são

emprestadas a outras instituições e iniciativas de exposições, como a obra intitulada Retrato de Rodolfo Jozetti – 1928 –, óleo sobre tela de Cândido Portinari, que integrou a exposição realizada no Santander Cultural Queer Museu. Assim, nos dias de hoje, os museus e as demais instituições culturais ainda efetuam a prática de empréstimo de obras. Dessa forma, as obras dessa coleção significativa para a história da arte do Brasil, através dessas diversas iniciativas expográficas, compõem outras narrativas, com obras de outras épocas e artistas e de outras instituições. Diante disso, é necessário a instituição conhecer e estudar a sua coleção.

A coleção da Pinacoteca Ruben Berta dispõe de 125³⁰ obras de arte e é de cunho fechado, portanto, não aceita novas incorporações em seu acervo. Em vista disso, ao arranjo dessa coleção é possível atribuir a dimensão histórica por dois motivos. O primeiro refere-se ao atributo de sua formação ser atemporal e o segundo, porque essa ocupa um importante papel na história da arte e dos museus do Brasil, em especial, do Estado do Rio Grande do Sul e da cidade de Porto Alegre. A coleção contém, inclusive, exemplares de artistas visuais de origem de nascimento no estado rio-grandense e de outros do Brasil, por exemplo, do nordeste, portanto, assim transcende o eixo Rio-São Paulo. Essa característica, incomum para a época de sua formação, torna a coleção uma proposta inédita e visionária daquele período, pois detém exemplares de artistas de diferentes estados, ocasionando na sua diversidade por evidenciar e valorizar a arte brasileira proveniente de artistas com origem de nascimento de diferentes regiões do país.

Nesse sentido, esse ponto de vista contribui para o reconhecimento e visibilidade da produção artística local e do artista que produziu a obra incorporada nessa coleção. A questão surpreende pela qualidade dos artistas envolvidos, atestada pelo viés da Arte, na formação desse acervo que detém obras de artistas brasileiros e com outras nacionalidades, o que colabora no valor artístico e no valor econômico dessa coleção. Por conseguinte, reverbera nos valores e na legitimação em relação à instituição, porque há artistas de visibilidade nacional, além de serem valorizados pelo mercado da arte e consagrados pelas instâncias da Arte, como Cândido Portinari.

³⁰ O número de 125 obras não inclui na contagem uma obra que desapareceu misteriosamente do acervo nos anos 1980. A instituição considera como desaparecida a obra intitulada "Retrato de Mulher" de 1946, óleo sobre tela, de 33,0 x 43,0 cm, de Alberto de Veiga Guignard. Ao incluir essa obra no volume de bens culturais do acervo da instituição, o número total de bens seria de 126 obras. Maiores informações <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/05/dupla-de-artistas-investiga-o-que-aconteceu-com-pintura-desaparecida-ha-30-anos-na-capital-cjhs4o9310c7301qohasoyyuw.html>. Acesso em 20 de nov. de 2019.

As obras desta coleção são pertencentes ao total de 98 artistas nacionais e internacionais, tais como Di Cavalcanti, Portinari, Lasar Segall, Ângelo Guido, o chinês Chang Dai Chien e o indonésio Kusuma Affandi, além de dispor de diversos exemplares de artistas da pop art britânica da década de 1960 (SILVA, 2013). É importante frisar que a coleção também detém exemplares de artistas atuantes no cenário artístico cultural rio-grandense, seja originário de Porto Alegre, como Zorávia Bettiol, seja de outra cidade do Rio Grande do Sul, como Glênio Alves Branco Bianchetti, de Bagé, seja por apenas ter trabalhado no estado, como Xico Stockinger (nascido em Traun, na Áustria, em 1919, e falecido em Porto Alegre, em 2009)³¹ e Ângelo Guido (nascido em Cremona, na Itália, em 1893, e falecido em Pelotas, em 1969)³². Assim, salienta-se essa iniciativa como uma valorização das artes visuais de produção local, daquele contexto do Rio Grande do Sul. Por conseguinte, contribui para visibilizar e promover o patrimônio local, além de preservá-lo para as futuras gerações. O estudo e a apresentação desse acervo torna-se necessário com a finalidade de entender o perfil da instituição e a sua importância no cenário artístico de Porto Alegre e para a história da arte do Brasil. Outra peculiaridade dessa instituição refere-se à criação desta em rede com outras instituições³³, até hoje ativas (KRAWCZYK, 2011), considerando que cada uma contém um perfil estabelecido a partir de sua própria coleção, a qual detém exemplares do contexto regional, nacional e internacional daquele período. No caso da Pinacoteca Ruben Berta, se mantém a constituição original da coleção, o que demonstra esse arranjo como uma produção do seu período de formação. Portanto, uma fonte de pesquisa, local, nacional e internacional.

Em relação ao estudo da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, há produções de artistas britânicos, orientais e artistas de diferentes movimentos como a arte moderna, incluindo os artistas que passaram pela Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil. Portanto, este arranjo consiste em uma coleção com a possibilidade de

³¹ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Francisco Stockinger. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9462/francisco-stockinger><http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9462/francisco-stockinger>. Acesso em 20 de out. de 2020.

³² KRAWCZYK, Flávio; PETTINI, Ana Luz. Ruben Berta. In: KRAWCZYK, Flávio; PETTINI, Ana Luz (org.). Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta - Acervo artístico da prefeitura de Porto Alegre. Porto Alegre: Pallotti, 2008. p. 204.

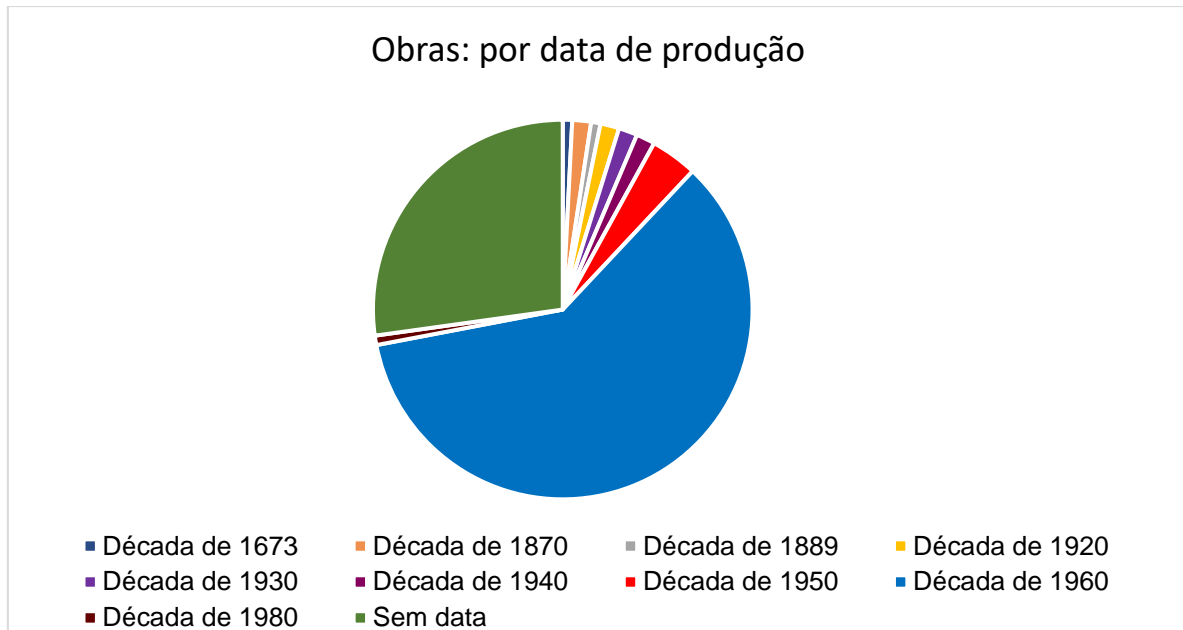
³³ O Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Pernambuco, em Olinda; o Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, na Paraíba; O Museu Regional de Arte de Feira de Santana, na Bahia; a galeria Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte e o Museu Regional Dona Beja, em Araxá, também em Minas” (KRAWCZYK, 2011, p. 01).

formar subcoleções, que podem ser determinadas por diferentes critérios que contribuem para compreender sua composição. Todavia, para realizar essa ação, primeiro necessita-se estudar a coleção para conhecer o seu acervo. Desse modo, os resultados quantitativos, com indicações para o desenvolvimento desse estudo com abordagem qualitativa, desta investigação preliminar sobre o conteúdo do acervo da Pinacoteca Ruben Berta, serão apresentados, a seguir. Ao considerar a análise desse acervo pelo maior volume de técnicas das obras, têm-se, em ordem decrescente, as pinturas, xilogravuras, guache, entre outras. Em relação às obras tridimensionais, há apenas dois bustos, um de mármore e outro de bronze. Ademais, sob uma análise mais quantitativa do estudo do arranjo da coleção, o período de produção delas abrange o intervalo entre 1673 a 1985. Essa informação delimita o perfil da instituição, a qual a obra datada em 1673 consiste em uma exceção em relação ao ano de produção das demais. Contudo, consta apenas uma com o autor não identificado e sem data de produção.

O período de produção das obras entre 1961 a 1967 compreende a maior quantidade de exemplares. Há também outras produzidas na década de 1940 e 1950. Alguns dos demais trabalhos se distanciam consideravelmente desses intervalos de tempo, ao se referirem aos anos entre 1871-1889. Nesse espaço de anos, há a produção de José Ferraz de Almeida Júnior e Pedro Américo, mas contêm o total de apenas três exemplares. Em vista disso, configuram-se em exceções quando comparadas às demais. Aliás, nas obras datadas da década de 1920 há apenas um bem cultural. Portanto, o maior volume dos bens culturais corresponde a produções posteriores aos anos 1960 (GRÁFICO 1). Desse modo, com base nesses dados estatísticos, a partir do ano de produção das obras, afirma-se que a maior parte dos bens da coleção tem obras com viés modernista, tanto de brasileiros, em que se destaca Cândido Portinari e Di Cavalcanti, quanto dos britânicos, como Alan Davie e Michael Buhler.

Assim, tal estudo revela os interesses e a aptidão daqueles que constituíram o início da coleção, pois Chateaubriand e Bardi eram apoiadores da arte modernista, principalmente, a brasileira. Esses dados são possíveis de serem obtidos através do estudo da gênese da coleção, o qual denuncia os gostos do colecionador e seus colaboradores (MALTA, NETO, CAVALCANTI, OLIVEIRA, COUTO, 2016). Logo, a constituição dessa coleção, a qual detém obras de diferentes períodos e artistas, consiste em uma fonte de informação para caracterizar também a própria instituição.

GRÁFICO 1 – Obras: por data de produção.



FONTE: JAEGER, 2019.

A característica da coleção, que compõe o objeto de estudo desta pesquisa, viabilizou a análise proposta de forma mais fácil, quando comparada a outras coleções institucionais públicas. Isso se deve ao fato desta ser de natureza fechada, ou seja, não se aceitam novas incorporações desde a sua constituição. Ademais, como a coleção é tombada, inviabiliza o seu descarte por meio do *deaccessioning*. O fato de a coleção não aceitar novas incorporações é algo positivo para embasar os estudos, pois as ênfases das coleções, bem como o volume de obras de determinado período ou movimentos, são modificáveis com o tempo. Dessa forma, o perfil da instituição Ruben Berta não se modificou, logo esse ainda expressa o perfil de sua formação. Em vista disso, essa instituição detém mais o valor histórico ao ser um testemunho de sua época de formação e resultado de um projeto histórico para a história da arte do país e para a Museologia também, devido à gestão museológica dessa instituição deter especificidades inéditas. Assim, o arranjo da coleção também se constitui em uma fonte de pesquisa para a gestão do museu de arte, pois revela o interesse de quem a constituiu. Além disso, o museu não detém umas das ações comum que fortalece os museus de arte enquanto colecionador: a aquisição.

Esse estudo da coleção incluiu as 125 obras. Na pesquisa, para conhecer as obras do acervo, consideraram-se as informações como o nome do artista, origem de

nascimento do artista e ano de produção. Essas informações estão presentes nos dois catálogos da instituição. O resultado desse levantamento proporcionou a elaboração de dados quantitativos, no intuito de realizar uma análise qualitativa. Algumas obras foram produzidas por artistas de renome no cenário nacional e internacional, as quais estão dispostas abaixo. Desse modo, ressalta-se a internacionalização desse acervo, o qual é possível de interpretar como contraditório, porque uma Pinacoteca municipal detém obras de artistas para além da produção local. Mas, em uma perspectiva educacional e artística consiste em uma ação de interesse cultural, pois se tem contato com obras de artistas regionais e internacionais. Todavia, essa mesma internacionalização contribui para atestar a qualidade da produção dos artistas nacionais, os quais formam, junto a artistas internacionais, uma coleção que a partir de estudos atesta-se a sua importância para história da arte e das coleções do país. Uma responsabilidade a nível nacional, logo um tesouro nacional salvaguardado pela Prefeitura de Porto Alegre.

ILUSTRAÇÃO 1: DAVIE, Alan. *Body and Soul for a little black girl lady* – 1964. Aquarela. 55,5 x 76,0 cm.



FONTE: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

ILUSTRAÇÃO 2: AFFANDI, Kusuma. *Homem sentado com galo de briga* – 1965. Óleo sobre tela. 125,0 x 98,5 cm.



FONTE: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

ILUSTRAÇÃO 3: DI CAVALCANTI. *Mulata* – 1967. Óleo sobre tela. 100,00 x 65,0 cm.



FONTE: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

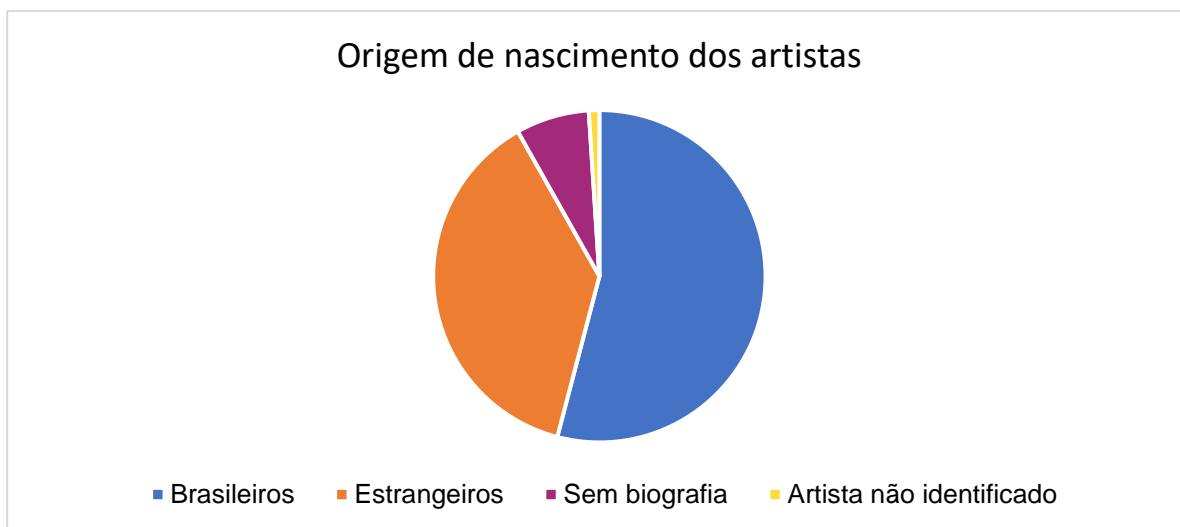
ILUSTRAÇÃO 4: BETTIOL, Zorávia. *Passeio no parque* – 1965. Xilogravura 24/25. 68,0 x 52,5 cm.



FONTE: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

Em relação ao levantamento de dados estatísticos preliminares dos artistas, os quais também são fontes de pesquisa, obtiveram-se como resultado as seguintes informações: de um total de 98 artistas, os que possuem a origem de nascimento brasileira são predominantes, pois totalizam 53. Dentre eles, há José Ferraz de Almeida Júnior, Anna Letycia Quadros e Oscar Crusius; um artista não foi identificado; sete autores não possuem dados biográficos e 47 deles detêm origem de nascimento estrangeira. No meio desses artistas, há os de origem britânica, como Graham Sutherland, Alan Davie e Peter Behan, de origem asiática, como Chang Dai Chien e Bin Kondo, e da Indonésia, como Kusuma Affandi, dentre outras. Assim, constata-se a diversidade de artistas presentes na coleção, como também a característica de internacionalização que a configura. Há outro atributo dessa coleção, a sua transnacionalidade com os artistas britânicos, que consiste em um diferencial dentre as outras coleções do projeto de Chateaubriand. Com a intenção de proporcionar uma melhor apresentação da análise desses dados, propõe-se o gráfico, abaixo (GRÁFICO 2).

GRÁFICO 2 – Origem de nascimento dos artistas.



FONTE: JAEGER, 2019.

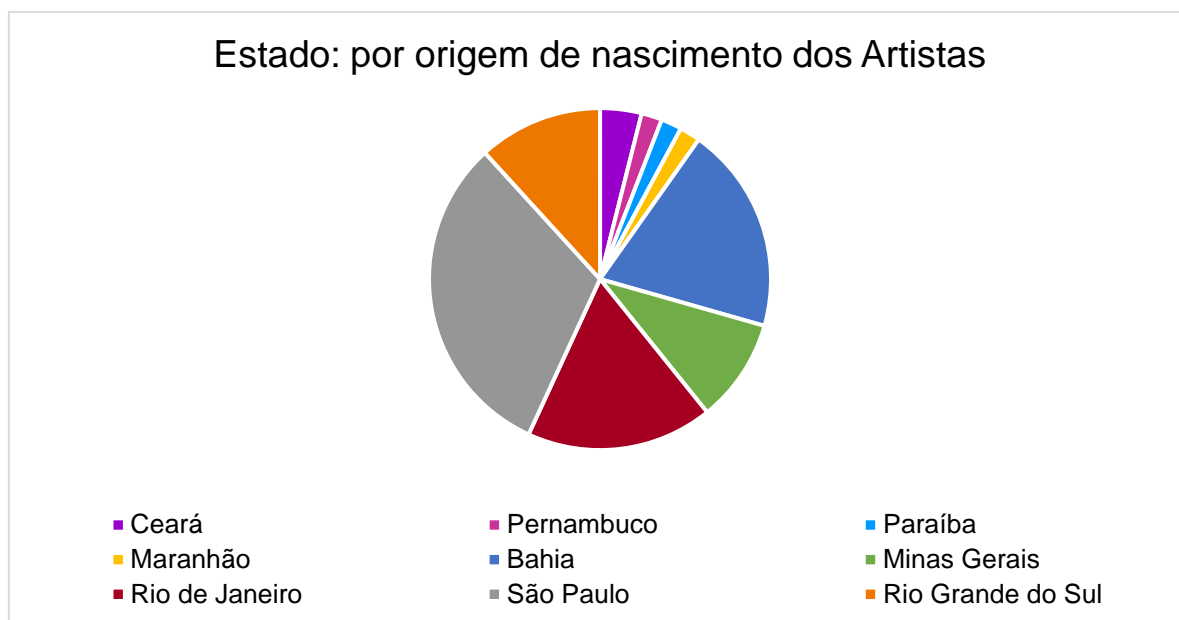
Ao analisar os artistas que detêm obras na coleção e possuem origem de nascimento brasileira (GRÁFICO 3), o maior volume de artistas refere-se aos nascidos em municípios do Estado de São Paulo, seguido da Bahia, do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul, o que demonstra a valorização das artes visuais de diferentes regiões do país, como por exemplo, do nordeste. Dessa forma, essa coleção não contém apenas produções de artistas locais, da região sul, mas de outros estados, o que contribui para promover e visibilizar a arte brasileira.

Em relação ao protagonismo, nesse critério, corresponder ao estado de São Paulo, é viável interpretar como reflexo do contexto da época devido ao desenvolvimento econômico e cultural dessa região em relação aos outros estados do país, sendo o local de formação da coleção. Dessa forma, essa coleção também resulta desses aspectos externos, ou seja, através desta é possível estudar aquele período da história do país, como o eixo Rio-São Paulo visionário, estimulando um desenvolvimento, principalmente, industrial. Este, inclusive, expressa a característica do pensamento de Chateaubriand, uma país rural, atrasado, mas com algumas iniciativas de empresários e impulsos para se desenvolver. A coleção detém obras de artistas com origem proveniente de alguns estados que compõem a região nordeste, tornando-se um ponto forte do acervo e demonstrando preocupação dos agentes que a constituíram em representar outras regiões do país.

Em vista disso, a coleção apresenta uma pluralidade de obras regionais brasileiras. Tal característica a transforma não apenas em um patrimônio porto-

alegrense, mas também em uma fonte de pesquisa para a história das coleções no Brasil, em diferentes contextos entre o período que compreende o arranjo da coleção (1673 a 1985).

GRÁFICO 3 – A origem de nascimento dos artistas brasileiros por estado.



FONTE: JAEGER, 2019.

O estudo quantitativo de uma coleção museológica e a interpretação desses dados de forma qualitativa é um meio de conhecer e compreender não apenas os bens culturais em si, mas a constituição do seu arranjo. Essas são fontes de informação não apenas da história da instituição, mas do contexto social em que foram constituídas. Ao estudar a coleção de uma instituição, a qual consiste em obras de diferentes épocas, artistas e contextos de produção que combinadas compõem uma coleção, estuda-se o perfil que caracteriza o museu. Os resultados obtidos nesse processo servem de dados para inúmeras outras pesquisas e abordagens em relação ao acervo, por exemplo, o preenchimento da ficha catalográfica, e a gestão da instituição, como as ações de marketing dessa. Em vista disso, o resultado da valoração econômica, bem como as informações obtidas sobre as obras, consiste em uma oportunidade para embasar a construção de novos conhecimentos e proporcionar novos instrumentos, os quais detêm potencial para estimular a valorização e a salvaguarda dos bens culturais e da própria instituição. Um exemplo

disso é o objeto de estudo deste trabalho, a valoração econômica da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, a qual será investigada no próximo subtópico.

4.3 A valoração econômica na Pinacoteca Ruben Berta

A valoração econômica do acervo museológico é um processo embasado em critérios de valor simbólico da obra de arte, os quais se manifestam em valores econômicos e resultam na precificação desta. Segundo Frey e Meier (2003), ao tratarem de museu com gestão pública, evidenciaram que o preço das obras não é considerado como uma preocupação dos gestores, contudo nesta seção será salientada a importância dos museus, independente da natureza de sua gestão realizar a precificação do seu acervo. Ao longo deste segmento da pesquisa, serão investigados e analisados os fatores que fundamentaram a precificação da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, mediante a metodologia utilizada, além de evidenciar a finalidade da realização dessa ação nesse acervo museológico, a qual consistiu em gerar dados administrativos.

Ademais, tem-se como objetivo ressaltar esse instrumento como um estímulo à documentação museológica do acervo dos museus, bem como uma oportunidade de estudo desses bens culturais. Contudo, reforça-se a importância de saber da trajetória da obra de arte, a qual Knauss (2020, entrevista online) refere-se no mesmo sentido do conceito de procedência (ICOM, 2013), ou seja, pesquisar o histórico completo de um objeto, desde o momento da sua descoberta ou criação até o presente, inclusive, das coleções as quais já pertenceu. Esses dados, então, devem ser considerados no processo de musealização. O modo como a obra de arte foi adquirida pelo museu deve constar ficha catalográfica³⁴ daquela, ao ser musealizada, de acordo com as normas técnicas e o modelo de ficha adotado pela instituição, o qual deve estar presente no programa de acervos, do plano museológico.

As informações relativas ao histórico da obra de arte, não apenas relativo à história da arte, mas à trajetória de vida dessa obra, por exemplo, quais coleções ela integrou (KNAUSS, 2020, online). No caso da tipologia de acervo, pesquisada neste trabalho, justifica-se a importância da valoração econômica também para impulsionar a atualização da documentação museológica da obra de arte. Assim, evidencia-se que

³⁴ Denominado pela Ciência da Informação como "campos descritores" (SILVA, 2015).

esse instrumento considera e necessita das informações sobre o histórico da obra, dentre outras, as quais contribuem para elevar o seu preço.

Salienta-se também que, nessa pesquisa, sobre a trajetória da obra, identificam-se as suas procedências, além das exposições que já integrou, logo tais elementos contribuem para obter maiores informações sobre o passado da obra que será adquirida e, assim, detectar se ela teve a sua aquisição de forma ilícita, conforme a seguir:

Art. 2.3 Antes da aquisição de um objeto ou de um espécime oferecido para compra, em doação, em empréstimo, em legado ou em permuta, todos os esforços devem ser feitos para assegurar que o exemplar não tenha sido adquirido ilegalmente em seu país de origem ou dele exportado ilicitamente, ou de um país em trânsito onde ele poderia ter um título válido de propriedade (incluindo o próprio país do museu). Neste caso, há uma obrigação imperativa de diligência para estabelecer o histórico completo do item em questão, desde a sua descoberta ou criação. (ICOM, 2013, p. 20).

As informações da trajetória da obra de arte configuram-se em uma biografia desta, portanto, devem constar em sua ficha catalográfica. A proposta é que avaliação econômica seja considerada como uma ação ligada à gestão de acervo, como o inventário e catalogação das obras. Todavia, os dados resultantes da valoração econômica precisam ser tratados como administrativos, ou seja, têm que ser embutidos na documentação administrativa do museu e não na documentação museológica da obra. Caso a finalidade seja de seguro, orienta-se que apenas conste neste documento em qual data que a obra foi assegurada e por qual empresa, mas a apólice e o preço devem ser mantidos em sigilo, pois são dados institucionais.

No início do processo de valoração econômica, é necessário um estudo da coleção para conhecer o conteúdo e identificar as obras que compõem o acervo da instituição. Desse modo, a ficha catalográfica da obra de arte é imprescindível para ser preenchida. Em relação à Pinacoteca Ruben Berta, as obras estão catalogadas e dispostas em sua documentação museológica. Dentre estas, observou-se a ficha catalográfica, a qual contém as informações sobre as exposições que a obra já participou, o modo que foi adquirida pelo museu, quem é o artista, além de informações técnicas, como dimensões, técnica de produção. No caso, as informações extrínsecas e intrínsecas da obra. Outro importante dado que contém nessa documentação é se a obra já foi restaurada. Em caso positivo, há dados sobre esse procedimento, como laudos, data e o nome do profissional que realizou. É

importante evidenciar esse estudo, pois há gestores e outros profissionais do quadro técnico do museu que não conhecem o seu acervo, bem como a sua riqueza simbólica e até econômica que salvaguardam. Um exemplo dessa situação aconteceu com uma obra do artista chinês Chang Dai Chien (1899-1983), a qual estava sem identificação há muito tempo na reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MACPE), em Olinda³⁵.

Avaliado pela casa de leilões Christie's de Hong Kong em US\$ 800 mil, o equivalente a cerca de R\$ 3 milhões, o quadro "Paisagem Suíça" foi pintado, em fevereiro de 1966, provavelmente em Mogi das Cruzes, na região metropolitana de São Paulo, onde Chang vivia em um idílico sítio batizado de Jardim das Oito Virtudes. "Paisagem Suíça" mede 1 m x 1,32 m e foi doado pelo pintor, calígrafo, poeta e colecionador ao Masp (Museu de Arte de São Paulo), sendo repassado pelo empresário Assis Chateaubriand (1892-1968) para compor a coleção inicial do MAC como parte do projeto de constituição dos museus regionais do dono dos "Diários Associados". (GORGULHO, 2018, online).

Nessa citação é viável identificar o descaso com os dois valores, o econômico e o simbólico dessa obra. O primeiro, através do preço, e o segundo, por também pertencer a uma das coleções do projeto do Assis Chateaubriand, logo o valor para a história da arte brasileira. Contudo, depois que se soube quem era o artista que produziu a obra, bem como qual a cotação dele no mercado de arte, a obra nesse museu, provavelmente, obteve outro tratamento, o de salvaguarda. Assim, destaca-se um importante critério da valoração econômica a seguir: o artista que produziu a obra de arte, sem deixar de destacar a importância de quando se atesta a produção como autêntica.

Nesse sentido, a assinatura do artista e a data de produção da obra que estão nela consistem em elementos que também contribuem para aumentar o seu preço. Desse modo, ao atribuir a autoria da obra ao "Picasso Chinês", o valor econômico e simbólico da obra aumentou, o que reverbera nos valores da coleção e da instituição, bem como na visibilidade de ambos. Em vista disso, salienta-se que o resultado da avaliação econômica alerta para os gestores e para os demais profissionais, os quais muitas vezes desconhecem que o acervo museológico se trata de bens culturais, que detém valor econômico, ademais, o valor econômico contribui para legitimar o valor

³⁵ <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/07/12/museu-em-pe-guardava-sem-saber-quadro-de-r-3-milhoes-de-picasso-da-china.htm>. Acesso em 24 ago. 2020

simbólico da obra, da coleção e do museu. Esse dado econômico tem potencial de fundamentar os argumentos a respeito das ações e dos orçamentos que o gestor necessita para gerir a instituição ou para melhorias no museu, como também para alguma atividade específica ou até mesmo compra de equipamentos, como câmeras de segurança.

A pesquisa realizada nos acervos de museus de arte para fins de preencher a ficha catalográfica (ANEXO 5) são fundamentais para conhecer a obra de arte e para conhecer a própria coleção. O ideal é que a equipe da instituição seja multidisciplinar, portanto, com profissionais especialistas em diferentes áreas do conhecimento. No caso da temática deste trabalho, destacam-se os museólogos e, devido à tipologia de museu e de acervo desta pesquisa, os historiadores da arte. Contudo, considera-se que esses profissionais disponham do entendimento e do conhecimento sobre a importância da abordagem econômica nessas investigações, inclusive, das realizadas pelo próprio museu.

Dessa forma, os resultados desses estudos são viáveis de gerar novas informações, as quais têm potencial de serem interpretadas e comporem os dados administrativos. Nesse sentido, o museu configura-se como empresa e necessita ser organizado como tal, inclusive, de forma administrativa. Em vista disso, torna-se fundamental o conhecimento sobre o acervo institucional para embasar a elaboração da documentação museológica, como o plano museológico³⁶, e administrativa do museu, como o balanço patrimonial da instituição. Assim, a partir das perspectivas econômica e simbólica desses patrimônios, evidencia-se a responsabilidade dos gestores e dos demais profissionais detêm para salvaguardá-los.

A pesquisa com abordagem multidisciplinar e com resultados que permitam a sua utilização para gerar novos conhecimentos consistem em oportunidade para educar e diminuir a situação de descaso com o patrimônio. Essa situação está presente de várias formas e em diferentes instituições no Brasil, como a exposta pela

³⁶ “O Plano Museológico é o principal instrumento para a compreensão das funções dos museus. Por meio do planejamento institucional, é possível definir prioridades, indicar os caminhos a serem tomados, acompanhar as ações e avaliar o cumprimento dos objetivos. É a partir dele que as ações administrativas, técnicas e políticas são sistematizadas tanto no âmbito interno, quanto sua atuação externa. Assim, o Plano Museológico permite que a instituição utilize todo o seu potencial para realizar seu trabalho e alcançar seus objetivos da forma mais eficaz” (ARAÚJO apud IBRAM, 2016 p. 4).

reportagem (GORGULHO, 2018, online), a qual evidencia o descaso e a vulnerabilidade do nosso patrimônio cultural, não pelo seu valor, mas sim pela fragilidade devido à falta de recursos orçamentários e de profissionais nas instituições que os abrigam. Essas efemeridades vão desde problemas estruturais aos organizacionais, inclusive, como a falta do plano museológico. Dentre essas, destaca-se a falta de profissionais especializados, os quais devem estar presentes na equipe que realiza a valoração econômica. Nesse sentido, em relação aos profissionais experts, há uma lacuna, principalmente, em museus públicos, em que o diretor dispõe de uma gestão de quatro anos, o que dificulta realizar um trabalho contínuo e a longo prazo, porque é um período muito curto de mandato. Na Pinacoteca Ruben Berta, relativo à periodicidade do diretor, detém algumas particularidades em comparação às outras instituições, por algumas perspectivas. O diretor da Pinacoteca em questão ocupa o cargo há um período superior a quatro anos, o que viabiliza continuidade no trabalho, além de elaborar e desenvolver propostas a longo prazo. Além disso, atenta-se para a formação dele, o qual é pós-graduado em artes visuais, ou seja, o diretor dispõe de qualificação técnica na área. O diretor integra o quadro administrativo de servidores técnicos da prefeitura de Porto Alegre, logo é um servidor de carreira. Essa característica é uma das exceções nas instituições públicas locais do Rio Grande do Sul, pois o cargo de diretor é indicação política, então é frequente o período de acompanhar o tempo de mandado do governo ou do prefeito, configurando um prazo muito curto para a execução de políticas no campo da cultura.

A avaliação econômica do acervo da Pinacoteca Ruben Berta³⁷ foi realizada por dois motivos, os quais são de cunho administrativo. O primeiro consiste em compor um Relatório de Gestão e o outro refere-se ao orçamento da instituição, ou seja, para a Pinacoteca (a instituição) constar no orçamento da Prefeitura no ano de 2013 (JAEGER, 2017 p. 34-35). Assim, evidencia-se o objetivo dessa valoração, no intuito de compor o balanço orçamentário da prefeitura para o ano seguinte. Desse modo, ao realizar essa proposição tem-se um instrumento para alertar aos gestores a respeito da responsabilidade para com o acervo institucional e salientar a importância da sua salvaguarda.

³⁷ A precificação foi feita pelo então técnico administrativo da Prefeitura de Porto Alegre, Luiz Mariano Figueira da Silva, que em 2019 assumiu, através de um concurso, o cargo de Museólogo da Prefeitura de Porto Alegre.

Em relação à organização para realizar a valoração econômica, arrolaram-se as obras produzidas pelos mesmos artistas e juntaram-se os artistas por movimentos, por exemplo, por grupo de artistas da pop art britânica. As obras foram inseridas em uma listagem realizada em uma tabela. Logo, foi avaliada uma obra por vez e consideraram-se as particularidades de cada uma delas e suas características, como ano de produção, quem a produziu, conteúdo da imagem. A valoração demanda também um estudo sobre a trajetória e a carreira do artista, não apenas para conhecer as suas premiações e identificar as exposições que participou, mas também para conhecer as suas fases, pois dentre essas podem variar o preço de suas atribuições. Ao agrupar, na tabela, obras do mesmo artista, facilitou a comparação das obras em relação à trajetória do artista. Nessa análise, identifica-se que há movimentos na história da arte, os quais tendem a ser mais procurados no mercado da arte, como obras modernistas, o que se caracteriza como demanda por esse movimento.

No acervo, há obras também com viés modernista, o que as difere, pois foram produzidas posteriormente ao período em que o movimento estava ativo. Há artistas que são ícones, são marcas, logo são consagrados para a história da arte, legitimados pelo mercado da arte, como por exemplo, Cândido Portinari. Nesse sentido, esses artistas, com essa importância e visibilidade são consolidados através de cotação estabelecida pelas transações no mercado de arte, dispõe de uma facilidade em valorar, uma vez que os parâmetros para comparação de preço já estão consolidados pelos mercados, logo é disponível para consulta. Assim, a construção do valor comercial, ou seja, da precificação da obra de arte é embasada em critérios simbólicos, como quem é o artista, a trajetória dele e da obra de arte, a procedência da obra de arte, além de informações técnicas da obra, como ano de produção, técnica, se a obra está assinada e a oferta e demanda pelo mercado de arte. Esta oferta, aliás, pode ser consultada e servir como parâmetro, pelas transações financeiras realizadas anteriormente no mercado de arte. Em relação à procedência das obras, essa informação já constava na documentação de cada bem cultural. Contudo, há lacunas existentes nos dados de poucas obras, como por exemplo, acerca da falta referência do artista, logo para essas se estabeleceu, como metodologia, um preço fixo, para o qual se considerou a sua técnica, estilo, dimensões e ano produção. Assim, destaca-se a complexidade dessa ação, a qual exige

definições, mas ao mesmo tempo existe e reina as incertezas e a falta de parâmetros concretos para efetuar a avaliação econômica.

A avaliação da precificação da coleção da pinacoteca Ruben Berta foi feita com embasamento na cotação dos artistas e das obras no mercado secundário. Assim, um mercado serve de consulta e referência para outro. Dessa forma, obtiveram-se os preços a partir de sites de casas de leilões e transações de leilões já ocorridos (*Bolsa de Arte, Arcadja, Sotheby's, Christie's, Phoenix Artes*, dentre outros) e galerias que trabalham com o mercado secundário, logo, a partir de obras que já pertenceram a colecionadores e *marchands*. Portanto, não foram adquiridas direto do artista, ou seja, não foram compradas pela primeira vez. Portanto se comparou e aproximou o valor de obras do mesmo período e do mesmo artista.

A metodologia utilizada para a construção do custo para embasar o preço das peças foi a pesquisa. Para definir os preços das obras nacionais, foram consultados *sites* de galerias e leilões nacionais. Para as obras internacionais, consultaram o valor de mercado em galerias ícones de seus países de origem. Por exemplo, para aferir o valor das obras de origem inglesa, Luiz Mariano apenas pesquisou no *site* dos leiloeiros de Londres Christie's e Sotheby's. Para as obras de origem asiática – que estavam com preços em alta na época da valoração – averiguaram em *sites* de galerias asiáticas. O valor de cada obra foi expresso de acordo com a moeda de seu país de origem. As obras nacionais foram cotadas em reais (JAEGER, 2017 p. 35).

Assim, a construção do preço é obtida no mercado de arte (MOULIN, 2017), inclusive, pelos seus agentes. Na Pinacoteca Ruben Berta, optou-se por aperfeiçoar esse preço da seguinte forma, no final da valoração econômica, quando todas as obras foram precificadas, acrescentou-se mais uma soma a essa quantia, que aumentou. A fundamentação para embasar esse aumento da quantia foi devido ao valor histórico do arranjo da coleção e o fato dela ainda permanecer fechada. Portanto, esse processo embasou-se através da comparação dos preços das obras que estão à venda ou foram vendidas no mercado da arte. Desse modo, a cotação do artista nesse mercado, ou seja, o preço que as obras de determinado artista foram vendidas nos leilões ou estão à venda em galerias de arte que trabalham com esse mercado secundário, torna-se assunto que será investigado e analisado nos próximos parágrafos.

Nesse sentido, a avaliação econômica é uma ação com critérios subjetivos que fundamentam o preço. Em vista disso, esse procedimento necessita de conhecimento técnico e experiência de quem realiza a precificação, uma vez que o peso de cada critério na avaliação econômica será por decisão do avaliador. Desse modo, evidencia-se a importância do registro desse processo, quando feita pelo museu, conforme retratado nesta pesquisa. Ademais, esse registro consiste também em documento administrativo e deve ser tratado e arquivado como tal. Nos seguintes parágrafos será apresentada a organização dos critérios utilizados para embasar a precificação de três obras de diferentes artistas da coleção da Pinacoteca Ruben Berta. A intenção dessa visibilidade consiste em proporcionar ao leitor uma melhor compreensão da metodologia utilizada pelo museu, como também salientar alguns desafios identificados nesse processo valorativo. Além disso, evidencia quais são esses fatores que influenciam na precificação da obra de arte.

ILUSTRAÇÃO 5 - PORTINARI, Cândido. *Retrato de Rodolfo Jozetti* – 1928. Óleo s/tela
200,00 x 90,5 cm.



FONTE: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

A fotografia da obra (ILUSTRAÇÃO 5), intitulada Retrato de Rodolfo Jozetti, com data de produção de 1928, com a técnica de pintura a óleo, detém muitas informações, por exemplo, a assinatura do artista, a data de produção, as quais contribuem para determinar o preço, o índice de valor de mercado, da obra (QUADRO 5)³⁸. Ademais, o artista Cândido Portinari é mais viável de cotar, devido ao seu valor simbólico no sistema da arte, bem como a sua cotação através de outros exemplares dele já vendidos em leilões. Os resultados dessas transações, quando essa expressa soma altas, têm-se a dimensão da oferta e da demanda pelo mercado em relação a determinado artista.

QUADRO 5 – Pesquisa de critérios que embasam o preço da obra de arte.

Dados do Artista	<p>PORTINARI, Cândido</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nascimento: Brodósqui, SP, em 30 de dezembro de 1903; - Falecimento: Rio de Janeiro, RJ, em 06 de fevereiro de 1962.
Exemplares do artista em coleções institucionais	<ul style="list-style-type: none"> - Museu de Arte Moderna de Nova York (contém 12 trabalhos do artista); - Museu de Arte de São Paulo; - Pinacoteca Ruben Berta; - Obra <i>Guerra e Paz</i>, na sede das Nações Unidas (ONU); - As obras <i>Descoberta da Terra</i>, <i>Entrada na Floresta</i>, <i>Ensino dos Índios</i> e <i>Descoberta do Ouro</i>, situadas na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington DC.
Informações técnicas	<ul style="list-style-type: none"> - 200,00x90,5 cm; - Óleo sobre tela; - Obra tombada; - Obra com data de produção; - Contém a assinatura do artista; - Ótimo estado de conservação.

³⁸ Esse quadro) contém o passo a passo dos critérios de levantamentos de dados que embasaram a valoração econômica de uma da obra da coleção da Pinacoteca Ruben Berta. Para essa identificação considerou-se os fatores evidenciados ao longo do terceiro capítulo desta pesquisa.

Estimativa de custo	<ul style="list-style-type: none"> - Visibilidade do artista (exposições nas quais participou, outros exemplares incorporados a acervos de outros museus; prêmios que recebeu); - Valor artístico do artista na história da arte; - Visibilidade da obra (exposições que participou: <i>Queermuseu</i>); - Cotação de outros exemplares do artista, de preferência com a produção do mesmo ano (1928) ou próxima e que seja um retrato, em <i>sites</i> de leilão e/ou galerias: aproximadamente \$ 150.000, 00 (cotação do dólar R\$ 4,80) = R\$ 720.000,00. Consulta ao <i>site</i> da <i>Sotheby's</i> de Londres.
Conteúdo	<ul style="list-style-type: none"> - Análise da imagem: retrato; - Retrato contribui para uma precificação menor, devido à demanda menor por esse conteúdo no mercado; - Não será a obra com maior preço do artista.

As duas próximas obras selecionadas para apresentar a sua metodologia constituem-se em um desafio, pois não contêm todas essas informações que nem o exemplo anterior. Desse modo, esses dois outros casos exigiram outros métodos para a realização da avaliação econômica. Assim, o trabalho de precificar uma obra de arte tem que considerar o estudo e informações sobre cada obra de arte, mesmo quando há na coleção mais de um exemplar de um mesmo artista. O primeiro caso refere-se à obra intitulada *The Rejalma*, de 1673, do artista Jeronimus Van Diest (ILUSTRAÇÃO 6). Contudo, há uma obra desse mesmo artista com conteúdo marítimo, similar à obra da *Pinacoteca Ruben Berta*, à venda no site da *Christies*³⁹. Na época da precificação, o técnico Luiz Mariano consultou o site desta casa de leilão e outros para embasar a precificação dessa obra (JAEGER, 2017). Nesse sentido, ter conhecimento do nome do artista que produziu a obra contribui para facilitar a avaliação econômica, além de aumentar o preço dela. Ademais, ter outros exemplares dele no mercado da arte também contribui para a precificação, pois assim é possível alicerçar o preço.

³⁹ <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jeronimus-van-diest-the-hague-1610-1673-the-5666183-details.aspx>.

ILUSTRAÇÃO 6 - DIEST, Jeronimus Van. *The Rejalma* – 1673. Óleo s/tela. 120,5 x 166,0 cm.



Fonte: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

Em vista disso, quando não se tem identificado quem é o artista e nem a data de produção da obra constitui-se em um enorme desafio. Nessa situação tem que se identificar e estabelecer outros critérios para embasar o preço da obra, os quais não se dissociam da convenção estabelecida pelo mercado de arte. Esse caso ocorreu na precificação da obra intitulada *Moça* (ILUSTRAÇÃO 7), para a qual considerou-se como critérios de preço, as dimensões, além da técnica de produção (crayon e colagem s/ papel) e a estética da obra. Além disso, ponderou-se que pelo estilo e técnica da obra há grandes chances de remetê-lo à década de 1960.

Assim, buscaram-se em sites de leilões outras obras disponíveis no mercado da arte com essas mesmas dimensões e técnicas para embasar o preço desta, a qual integra a coleção da Pinacoteca Ruben Berta. Ademais, no caso específico, a partir de uma análise da estética da obra dessa obra supõe-se que a sua autoria seja do artista Wesley Duke Lee. Inclusive, para confirmar essa suposição contatou-se o *marchand* e galerista Renato Rosa, que detém no Rio Grande do Sul uma longa e consolidada trajetória nas artes, na qual, desde 1968, dedica-se às artes plásticas⁴⁰. Atualmente, ele trabalha em São Paulo, em uma das casas de leilão com maior reconhecimento no País, a *Bolsa de Arte*. Ele consiste em um profissional especialista,

⁴⁰ <https://estado.rs.gov.br/marchand-renato-rosa-e-o-convidado-do-primeira-pessoa>. Acesso em 20 de out. de 2020.

portanto foi consultado sobre essa possibilidade de autoria. Assim, considerou-se na precificação dessa obra essa suspeita como positiva, mas sem comprovação científica, como as proporcionadas pela peritagem, como as análises químicas da materialidade da obra.

Contudo, caso a autoria fosse confirmada, provavelmente, o preço da obra seria maior ainda. O fato dessa valoração ter sido feita na obra musealizada faz com que o museu assegure a sua salvaguarda, bem como a inserção desses dados na documentação administrativa. Portanto, na documentação museológica da obra, no caso da sua ficha catalográfica, não consta o preço dessa.

ILUSTRAÇÃO 7 - NÃO IDENTIFICADO. Moça – s/ data. Crayon e colagem s/ papel. 33,8 x 52,0 cm.



Fonte: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

No Brasil, as instituições museológicas ainda não necessitam ter em seu balanço patrimonial o preço das obras, todavia há países em que essa documentação já é exigida, tais como Reino Unido e a Nova Zelândia (NECO; RODRIGUES; SANTOS apud JAEGER, 2017). Esse balanço deveria ser exigido das instituições museológicas brasileiras, no intuito de alertar os gestores da importância da salvaguarda desses bens culturais, uma vez que os valores econômicos e simbólicos legitimam o acervo e a instituição.

A avaliação econômica pode constar junto com a política de acervo da instituição, a qual deve sinalizar que os resultados desse processo consistem em dados que embasam interpretações quantitativas e qualitativas. Em vista disso, tem-se uma abordagem econômica do museu com o viés da economia, pois, segundo Frey (2013), “para os economistas o acervo do museu de arte é parte do seu capital”. Ainda, o valor desse capital se refere ao preço que as obras seriam comercializadas no mercado de arte (FREY, 2013). Por conseguinte, salienta-se o valor comercial dessas peças, o qual pode ser considerado pelo museu de arte. Logo, a proposta desta investigação. Esses dados, ao serem tratados com abordagem administrativa, detêm o potencial de contribuir com informações quantitativas e qualitativas para compor outras ações e informações, como o marketing do museu. Dessa forma, acentuam-se os possíveis desdobramentos do uso dos resultados da valoração econômica, os quais não têm como objetivo a ação de *deaccessioning*. Ainda, segundo Frey (2013, p. 405-410):

O que constitui a maior parte da riqueza da instituição, como um museu de arte, nem sequer aparece no balanço patrimonial; o procedimento “da escrituração” dos museus de arte não menciona que as pinturas coletadas são de qualquer valor, embora nos preços de mercados de arte as coleções dos museus provavelmente valem dezenas de milhões de euros e no caso dos grandes museus muitos bilhões de euros.

Nesse sentido, pela documentação administrativa reconhecerá o acervo pelo seu preço, contudo o seu valor simbólico cultural e sua condição de patrimônio serão legitimados, reconhecidos, assegurados, protagonizados e salvaguardados pela condição e abordagem museológica do museu, incluindo o seu valor artístico pela Arte. Dessa forma, a Pinacoteca Ruben Berta, enquanto uma instituição pública, assegurou a preservação não apenas do estado físico das obras de seu acervo, mas também o arranjo dessa coleção. Muitas vezes, uma coleção privada não tem essa garantia, uma vez que as obras podem ser comercializadas, individualmente, logo segregando a coleção e, inclusive, o arranjo, a combinação das obras. Assim, esses dados se tornam embasamentos para justificar muitas ações no museu, além de legitimar o seu valor simbólico. Entretanto, mesmo a obra incorporada em uma coleção de um museu, seja ele público ou privado, a ela ainda é viável a aferição de ativo financeiro cultural, do ponto de vista da gestão museológica. Claro que o seu tratamento, bem como a sua relação com o público serão estimulados do ponto de

vista social e cultural. Essa ação deve acontecer em razão do museu assegurar a sua função social, uma vez que a existência do patrimônio e de sua vocação pública depende da sua relação com o público.

O processo valorativo da obra de arte musealizada inicia-se como uma ação realizada no acervo da instituição, principalmente na ficha catalográfica da obra. Já os resultados da avaliação econômica são interpretados como dados e embutidos na documentação administrativa da instituição, logo em seu balanço patrimonial. Ademais, no caso da Pinacoteca Ruben Berta, esse processo ocorre com os dados integrantes de Relatórios de Gestão para a instituição constar no orçamento da prefeitura. Dessa forma, a valoração econômica revela o valor patrimonial, institucional, administrativo, do patrimônio museológico. Assim, na Pinacoteca Ruben Berta, o acervo museológico também é tratado como bem móvel. Em vista disso, a ação envolve diferentes estudos da obra de arte, como bem cultural, social e artístico, os quais se manifestam no econômico.

Ao analisar a valoração econômica no museu de arte, atenta-se para a perspectiva econômica das coleções e para a consideração do valor museológico e artístico do bem cultural, resultando todos esses no valor patrimonial do bem museológico. Por conseguinte, identifica-se e estimula-se a perspectiva econômica do próprio museu a sua característica de empresa, independentemente de ser público ou privado, e a sua relação com o mercado. Ressalta-se que esse relacionamento econômico em suas políticas institucionais não deve se limitar à comercialização, ou não, das obras de arte, mas sim gerar novos desdobramentos. Dentre estes, o processo de precificação da obra de arte e a interpretação administrativa de seus dados podem despertar para a elaboração e definição do marketing cultural da instituição. Deste modo, ao estimular outras perspectivas administrativas e econômicas, por exemplo, a abrangência da orientação do visitante (como ter horários flexíveis de funcionamento e um restaurante, café, loja, de acordo com o fluxo de visitas), o impacto dessa instituição museal pode afetar no turismo da cidade, na geração de empregos, nas fontes de receitas e, claro, na coleção institucional como ativos financeiros. Essas abordagens podem ser realizadas no museu público, uma vez que os museus privados detêm um comportamento mais orientado ao mercado (FREY, 2013). Ao pesquisar esses critérios que embasaram a precificação das obras da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, constata-se que a investigação desse

procedimento consiste na pesquisa básica, a qual gera pesquisa aplicada e contribui com novos conhecimentos, perspectivas viáveis de estimular o aperfeiçoamento e o desenvolvimento das inúmeras atribuições, com diferentes aspectos que o museu de arte desempenha, como a experiência cultural do visitante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de arte, de acordo com o contexto em que se situa, assume diversos papéis, os quais implicam em diferentes funções. Essas podem ser opostas entre si, como por exemplo, a finalidade de patrimônio, mercadoria e ativo financeiro. A subjetividade e simbologia desse assunto é enorme e evidenciam a complexidade da obra de arte, além da necessidade e importância de estudos, dentre os quais situa-se esta pesquisa. Diante dessa perspectiva de abordar a coexistência de diferentes funções da obra de arte dependendo do contexto em que está inserida, que toda essa investigação ao considerar o tema da construção do valor econômico da obra de arte., optou-se por um caráter multidisciplinar neste trabalho, com diálogos entre referenciais teóricos de diferentes áreas do conhecimento, como as Artes e a Economia, o que viabilizou o desenvolvimento desta dissertação.

O recorte da pesquisam considerou a obra de arte me um cenário museológico, no qual ela passa a desempenhar a função de patrimônio, torna- se um referencial cultural, um testemunho, ou seja, um suporte de memória histórico-cultural. A visão dos diferentes papéis da obra de arte também é viável de ser aplicada para outros objetos, portanto, é fundamental o gestor e os demais profissionais, principalmente, os que lidam diretamente com o bem cultural, dentre eles o museólogo, conhecer as especificidades de cada tipologia de acervo, no caso desta pesquisa, acervo museológico e do próprio museu de arte. São estes, junto com suas equipes, que determinarão medidas institucionais, como as de salvaguarda.

Em vista disso, para responder o problema dessa pesquisa e identificar e analisar os fatores que embasam a construção do valor econômico da obra de arte, utilizou-se bibliografias da Museologia, Artes e Economia, e a análise desses critérios na valoração econômica realizada na coleção da Pinacoteca Ruben Berta. Mas, apenas evidenciou quais são esses fatores, no intuito de incentivar uma normatização da avaliação econômica da obra de arte. No entanto, não se abordou os cálculos para mensurar o preço das obras. Iniciou-se esse trabalho com a análise de como o próprio museu de arte participa da construção dos fatores que embasam a precificação da obra de arte. Assim, identificou-se que essa instituição ao proporciona valores simbólicos que fundamentam a criação de valores econômicos, os quais são

manifestados na cotação do artista e no preço das obras. Essa contribuição não consiste pelo aspecto museológico em si, mas pela abordagem de seu perfil de colecionador institucional, principalmente, se for público, o qual, segundo o viés da sociologia da cultura em suas exposições, assegura o acesso do público às obras, diferente de uma coleção particular. Nesse sentido, assegura e contribui com a visibilidade e legitimação do artista. Além, do aspecto museológico, o qual garante a preservação da coleção museológica para as futuras gerações, essa se manifesta na construção do preço da obra de arte e da cotação do artista no mercado de arte, pois contribui para elevar o preço e a cotação do artista.

Por conseguinte, uma obra de arte que era musealizada ou um artista que detém um exemplar inserido em uma coleção de grandes museus públicos, tende a ter seu preço mais elevado que os demais, não pôr a obra ser considerada patrimônio, mas, principalmente, por essa estar inserida em uma coleção pública institucionalizada, o que assegura o cumprimento dessas garantias. Todavia, quando à incorporação da obra de arte, é na coleção de um museu de grande renome, como o MoMA, em Nova Iorque, que a contribuição é dada pelo prestígio da instituição que reverbera em seu acervo. Dessa forma, evidenciam-se os diferentes aspectos e impactos causados pelas ações dos museus pela Museologia, pela Arte e pela Economia.

Assim, identificam-se as formas pelas quais o museu de arte impacta no preço dessa obra. Elas consistem pela aquisição e descarte, proposto pelo *deaccessioning*, e pela exposição. Ademais, essas ações museológicas cumprem seu papel social, mas ao serem analisadas pela perspectiva das artes, impactam a consagração do artista no sistema da arte e no mercado da arte, conseqüentemente, mesmo que de forma indireta, manifestam no preço da obra. O *deaccessioning* merece uma atenção, pois junto a essa ação incomum aos museus brasileiros, há uma série de conceitos prévios, que se caracterizam em preconceitos, os quais se espera ter contribuído para desconstruí-los ao estimular maiores informações acerca dessa ação.

Nesse sentido, não se incentiva essa ação neste trabalho, apenas evidenciou-se o seu estudo e análise no intuito de estimular discussões dentre os profissionais da área para aperfeiçoar e normatizar as políticas públicas em relação a essa ação, pois, em relação aos museus públicos no Brasil, inviabiliza-se essa prática. Destaca-

se, ainda, contudo em relação aos museus particulares onde não há legislação que viabilize ou inviabilize-a, nem que oriente como essa atividade deve ser realizada. Em vista disso, orienta-se a criação de uma associação de museus privados, a qual trabalhe em conjunto com o Instituto Brasileiro de Museus, no intuito de criar normativas para alinhar o trabalho museológico e administrativo nos museus de natureza privada, uma vez que essa dispõe de ações operacionais diferentes das instituições de natureza pública (FREY; MEYER, 2003, tradução nossa).

Ademais, a própria instituição deve normatizar, caso for decidida realizar essa ação, na documentação administrativa da instituição, bem como no plano museológico, o qual dispõe de uma política de acervo e descarte, além de exposições, deve-se considerar em sua elaboração essa relação entre mercado e museu, ou seja, as particularidades do museu de arte salientadas pela perspectiva da Arte, como também as legislações municipais, estaduais e nacionais vigentes de acordo com o lugar onde o museu está situado. Desta forma, contribui-se para assegurar o poder decisório do museu em relação a essas ações, bem como a constituição das comissões que auxiliam nessas deliberações.

Esse trabalho, trabalho teve o propósito de descortinar a relação entre mercado e museu, na qual haja a autonomia decisória dos museus em relação às suas aquisições, exposições e vendas, portanto limites nesse relacionamento devem ser estabelecidos. Ademais, são necessárias as instituições museais de arte terem identidades fortes e determinadas pelas suas coleções, uma vez que o valor simbólico inclui o fator financeiro, logo as flutuações de valor econômico impactam o valor simbólico. Dentre esses, ao embutir os dados da avaliação econômica no balanço patrimonial da instituição, ambos influem um sobre o outro e se manifestam um no outro. Por consequência, incluem-se as ações que geram o processo de valoração econômica, além da interpretação quantitativa e qualitativa dos seus dados. Esses são viáveis e devem ser utilizados para embasar o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das ações dos museus, inclusive, as administrativas.

Nesse sentido, evidencia-se que o museu de arte detém especificidades de operacionalização, devido ao acervo que salvaguarda. Dessa forma, essas particularidades estarão presentes no mercado de arte, o qual detém um desenho e convenções diferentes dos demais, como o mercado imobiliário, de jogadores de

futebol. Assim, considera-se o sistema da arte nessa análise do terceiro capítulo para entender os fatores que embasam a precificação da obra de arte situada no mercado de arte. Na valoração econômica, identifica-se que esse preço é determinado através mercado da arte, já o desenho desse mercado de arte e as determinações de suas convenções quem as define é o sistema da arte, através da atuação de seus agentes (como leiloeiro, crítico de arte, galerista, curadores, entre outros) e as instâncias legitimadoras (como os museus, as exposições, a história da arte). Ademais, com a intenção de desenvolver a análise dos critérios que influem na precificação da obra, constata-se que esse procedimento é extremamente subjetivo, o que necessita de técnicos qualificados e experientes. Nesse aspecto, é importante salientar um dos principais fatores que determinarão a precificação, a finalidade, o propósito da venda da obra, o qual definirá se ela será comercializada no mercado primário ou no secundário.

No processo valorativo, considera-se tanto o artista quanto a obra de arte, logo evidencia-se a importância de conhecer o artista e a trajetória de sua obra, inclusive, para a História da Arte. Em relação a quem produziu a obra, há sua legitimação e validação e de sua produção pelas instâncias do sistema da arte, o qual o museu desempenha a função de colecionador institucional público, como no caso da Pinacoteca Ruben Berta. Em vista disso, o preço das obras não é construído no museu, mas sim no sistema da arte. Esse sistema detém algumas plataformas a qual envolve a produção, difusão, validação, circulação, comercialização das obras de arte. Nesse sentido, salienta-se a efemeridade das dessas peças, as quais ora circulam no mercado, ora no museu de arte, com um acúmulo de significados e desempenham funções diferentes, ora mercadoria, ora patrimônio, dependendo do cenário em que elas se situam no mercado ou no museu.

A valoração econômica de uma obra de arte musealizada embasa-se nos preços do mercado secundário, principalmente, pelas transações realizadas pelos leilões, o que também expressa qual casa de leilão, no caso com prestígio, e em que país está situada a obra. Além dessas vendas evidenciarem a lei básica de qualquer mercado, a oferta e a procura, há também alguns critérios obtidos a partir do estudo da obra. No intuito de identificar tais critérios que compõem o preço da obra, utilizou-se bibliografias que indicaram essa relevância do artista, a sua visibilidade e reconhecimento pela história da arte e pelo sistema da arte (museus, críticos etc.).

Nesse aspecto, considera-se a exposição que o trabalho do artista integrou, se ele detém exemplares em coleções de museus, e quais os museus, a crítica de arte sobre o artista e seu trabalho. Ademais, se a obra está assinada e com data, a originalidade do tema, a técnica de produção, a procedência da obra (se for proveniente de uma coleção institucional pública, de um museu, o seu valor tende a ser maior), ou seja, que coleções e exposições a obra participaram, dentre outros desses elementos importam. Nesse sentido, a valoração econômica fundamenta-se em critérios de valor simbólico, os quais são construídos pelos agentes do sistema da arte, como a validação, a legitimação e a consagração do artista. Contudo, falta pesquisar esse processo quando ocorre no museu de arte, quais as diferenças e o porquê precificar um acervo museológico.

No processo de valoração econômica do acervo museológico, o qual neste estudo foi pesquisada e analisada a valoração econômica da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, identificou-se que essa ação envolve as dimensões simbólicas e econômicas da obra de arte. Ressalta-se que, em relação aos dados dessa avaliação econômica, estes foram interpretados como administrativos e tratados como tal, ao serem embutidos na documentação administrativa da instituição, no caso no balanço patrimonial do museu. Por conseguinte, esse instrumento avaliativo consistiu em uma ferramenta administrativa. Dessa forma, ao mesmo passo que a obra de arte musealizada consistiu em patrimônio museológico, também desempenhou a função administrativa de patrimônio do museu. Logo, esses dados contribuíram para valorizar a instituição e o seu acervo, enquanto valor cultural e econômico. Assim, as dimensões econômicas e simbólicas estão presentes na obra de arte e no museu de arte, bem como no mercado de arte; o qual, no sistema da arte, desempenha a função de colecionador institucionalizado, que assegura a salvaguarda, conservação da obra de arte pertencente a sua coleção, além de garantir o acesso do público a essas.

Em relação ao instrumento valorativo da coleção museológica utilizado pelo museu de arte, torna-se um estímulo ao estudo da coleção como um todo, a qual determina o perfil do museu de arte. Contudo, contribui para os profissionais, como o museólogo, a obter informações de como valorizar a coleção, inclusive, através da avaliação econômica dessa. A coleção da Pinacoteca Ruben Berta foi viável para visualizar de forma mais completa esse processo, principalmente, no que se refere aos estudos da coleção, pois essa é de natureza fechada, portanto não aceita novas

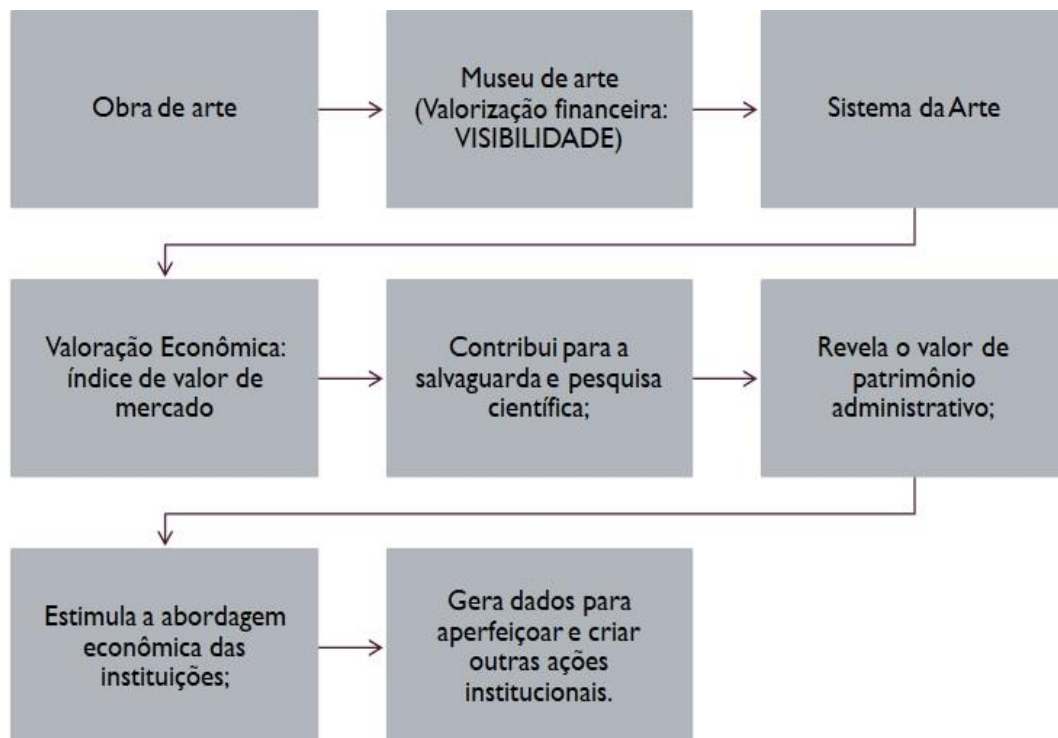
incorporações. Na precificação, ao desmembrar esse procedimento, no caso o início dele, no último capítulo deste trabalho, analisou-se a metodologia utilizada para a precificação, a qual é uma lacuna existente nas produções científicas brasileiras, devido à carência de estudos. Nesse processo, identificaram-se informações simbólicas da obra de arte, obtidas a partir de sua materialidade e imaterialidade. Assim, evidencia-se a importância da multidisciplinaridade com a Arte para entender e obter esses elementos. Dessa forma, salienta-se a necessidade de investigar quais as metodologias empregues pelos museus de arte para valorar o seu acervo, tema para uma continuação dessa pesquisa. Nesse aspecto, a metodologia utilizada pelo profissional na avaliação econômica da coleção da Pinacoteca Ruben Berta embasou a comparação com exemplares do mesmo artista e data de produção que estão disponíveis no mercado da arte, bem como a cotação dos artistas nesse mercado secundário, através das transações comerciais realizadas pelos leilões.

A viabilização dessa valoração na coleção musealizada foi realizada pelo então técnico administrativo e atualmente museólogo da prefeitura de Porto Alegre, pois os dados da avaliação foram para fins administrativos. Nessa precificação, um aspecto inédito em instituições brasileiras de natureza pública é esses dados resultarem em dados administrativos, dessa forma detêm o potencial de gerar novos desdobramentos, como a perspectiva econômica do museu de arte. Esta é fundamental os museus de arte despertarem, ao considerar a demanda do público visitante, além de interpretar de forma qualitativa os resultados da precificação do acervo museológico, o qual detêm o potencial de contribuir para a determinação do marketing cultural da instituição. Ao considerar essa dimensão econômica do acervo museológico e do museu de arte e não virar as costas para o mercado, mas utilizar-se da conexão entre ambos para potencializar as ações do museu. Assim tem -se uma oportunidade para valorizar a instituição, além de utilizar-se da perspectiva mais ampla de mercado, o qual não é apenas o comércio das obras, mas também conhecer qual é o horário que tem maior número de determinado público para adequar algumas ações do museu. Nesse sentido, tem-se como exemplo, identificar o dia de maior público turístico e conciliar o horário de funcionamento do café ou restaurante que tenha no museu. Ou há mais escolas em determinados horários, então priorizar as ações escolares e horários de mediação nesse período. Aos sábados se tiver maior volume de grupos familiares que vão visitar a instituição, então considerar as

atividades, bem como guarda volumes nesse dia também. Dessa forma, melhora a experiência cultural do visitante na instituição.

Assim tem-se um dos acervos museológicos com a interpretação quantitativa e qualitativa dos seus resultados com a finalidade administrativa, a qual envolve a Museologia, a Arte e a Economia, proporcionou a pesquisa básica gerar pesquisa aplicada, a qual contribuiu com novos conhecimentos e perspectivas acerca das atividades do museu de arte. Então, aprimora-se as atividades tanto de salvaguarda do patrimônio com intuito de preservar as tradições artísticas e de estímulo, quanto as de estímulo à economia do museu de arte, inclusive através do marketing cultural institucional. As dimensões econômica e simbólica não estão apenas na obra de arte, mas também no museu de arte, que impacta na preservação da museália, e participa da construção do preço das obras de arte no mercado de arte.

FIGURA 4 – Diferentes funções da obra de arte.



Fonte: JAEGER, 2021.

Em suma (FIGURA 4), para as considerações finais evidencia-se a contribuição subjetiva do museu para a construção do preço do artista, através do impacto de suas

ações de aquisição, *deaccessioning* e exposição. O processo de valoração econômica é embasado em critérios simbólicos da obra e do artista e evidencia-se que os desdobramentos dessa ação na coleção do museu contribuem para a salvaguarda e pesquisa científica do acervo. Seus dados revelam o valor de patrimônio administrativo da museália; além de estimular a abordagem econômica das instituições (sustentabilidade econômica, experiência cultural do visitante); além disso, gera dados para aperfeiçoar e criar outras ações institucionais, como o marketing institucional.

REFERÊNCIAS

BELO, Maria Karla. Valoração de coleções museológicas: um aporte sobre a metodologia de Gerenciamento de Riscos. **Revista Restauro**, n. 2, n. p., 2017. Disponível em: <<http://web.revistarestauro.com.br/valoracao-de-colecoes-museologicas-um-aporte-sobre-a-metodologia-de-gerenciamento-de-riscos/>>. Acesso em: 08 set. 2020.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007. 194 p.

BENHAMOU, Françoise. **Economia do patrimônio cultural**. Tradução de Fernando Kolleritz. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 144 p.

BOLSA DE ARTE, s/d. Disponível em: <<https://www.bolsadearte.com/compra-e-venda/criterios-avaliacao/>>. Acesso em: 24 out. 2020.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2012. 322 p.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 361 p.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público** [1966]. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007. 239 p.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional**. Brasília: Presidente da República-Casa Civil, 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em: 25 out. 2020.

BRASIL. Lei Nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984. Dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo. In: _____. **Legislação Sobre Museus**. 2.ed. Brasília, DF: Edições Câmara, 2013. p. 21-26.

BRASIL. Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. In: _____. **Legislação Sobre Museus**. 2.ed. Brasília, DF: Edições Câmara, 2013. p. 28-42.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. MUSEOLOGIA E MUSEUS: os inevitáveis caminhos entrelaçados. In: **Cadernos de Sociomuseologia**. Portugal, n. 25, 2006. p. 5-20. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419>> . Acesso em: 12 set. 2020.

BUBLITZ, Nicholas. **Como investir em arte no Brasil**. Porto Alegre: Class, 2018. 192 p.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: _____; ROSA, Nei Vargas da; RUPP, Bettina; FETTER, Bruna (Orgs.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: ZOUK, 2014. p. 15-43.

CALDAS, Felipe Bernardes. **O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)**. 2013. 472 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/alibr/Desktop/Para%20ler/Indicações%20profa%20Ana%20Albani/dissertação%20Felipe%20Caldas.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2019.

ICOMOS. **Carta de Veneza**. Veneza: 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>. Acesso em: 23 maio. 2021.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997. 383 p.

COLI, Jorge. Vender obra de arte para pagar dívidas, como quer o MAM, é um descalabro. **Drops**, [s. l], v. 127.01, [s.n], [s.p], maio 2018. Mensal. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/drops/18.127/6935#:~:text=COLI%20C%20Jorge.,da%20pintura%20de%20Jackson%20Pollock>>. Acesso em: 30 dez. 2020.

CONSELHO Internacional de Museus (ICOM). Código de Ética do ICOM para Museus, 2001. In: BRASIL. Brasília: **Legislação Sobre Museus**. 2.ed. Brasília, DF: Edições Câmara, 2013. p. 129-151.

CUCCIA, Tiziana. ContingentValuation. In: Towse, Ruth (Org.). **A Handbook of Cultural Economics**. Edward Elgar: Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA. 2003. p. 119-131.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablumr, 2005. 162 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, Françoise (Ed.). **Conceitos-chave de museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Armand Colin, 2013. 101 p.

ETHICS COMMITTEE (ETHCOM). **Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums**. ICOM, 2019, 4p. Disponível em:<<https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2020.

FETTER, Bruna Wulff. **Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul**. 2008. 157f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4653>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

_____. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia. ROSA, Nei Vargas da; RUPP, Bettina; FETTER, Bruna (Orgs.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: ZOUK, 2014. p. 105-134.

_____. **Narrativas conflitantes e convergentes**: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte. 2016. 377f. Tese (Doutorado) – Curso de programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/151264>>. Acesso em: 08 nov. 2020.

FIALHO, Ana Letícia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios. In: QUEMIN, Alain. FIALHO, Ana Letícia. MORAES, Angélica de (orgs.). **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 33-83.

FINGUERUT, Silvia. Instituições e dinâmica do mercado da arte. In: CAMPOS, Cesar Cunha (org.). **Arte é mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016. p. 194-237.

FLEURY, Laurent. **Sociologia da Cultura e das Práticas Culturais**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. 171 p.

FREY, Bruno S. **Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy**. 2 nd. Switzerland: Springer, 2013. 256 p.

FREY, Bruno S.; MEIER, Stephan. The Economics os Museums. In: **Working Paper Series**. Zurich: Institute for Empirical Research in Economics University of Zurich, n. 149, may 2003. p. 01-43. Disponível em: <http://www.econ.uzh.ch/static/wp_iew/iewwp149.pdf>. Acesso em: 13 out. 2020.

PRÊMIO MARCANTONIO Vilaça. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/premio-marcantonio-vilaca/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

GINSBURGH, Victor A. Art Markets. In: TOWSE, Ruth (Org.). **A Handbook of Cultural Economics**. Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA: Edward Elgar, 2003. p. 40-56.

GOB, André. DROUGUET, Noémie. **A museologia**: história, evolução, questões atuais. Tradução de Dora Rocha e Carlos Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. 376p.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019. p. 15-339.

GOMES, Maria Cristina de Freitas. Assis Chateaubriand e os museus regionais no Nordeste: os Trigêmos. **Segunda Pessoa**, Expediente. João Pessoa. v. n. 1. p. 17-21. dez./fev., 2014.

GORGULHO, Guilherme. Picasso da China: Museu em PE guardava sem saber quadro de R\$ 3 milhões. **UOL**, 2018. Disponível em: <<https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2018/07/12/museu-em-pe-guardava-sem-saber-quadro-de-r-3-milhoes-de-picasso-da-china.htm#:~:text=Avaliado%20pela%20casa%20de%20leil%C3%B5es,de%20Jardim%20das%20Oito%20Virtudes.>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

GRAW, Isabelle. **¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridade?**. Mardulce. Traducción de Cecilia Pavón y Claudio Iglesias. España: Mardulce, 2015. 331 p.

GROSSMANN, Martin. Desafios para museus de arte no Brasil no Século XXI. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (Org.). **Museum art today/museu arte hoje**. São Paulo: Hedra, 2011. p. 143-169.

GUEDES, Diogo. Museu no Rio vai vender obra de Jackson Pollock de R\$ 82 milhões. **JC (UOL)**, 2018. Disponível em <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2018/03/20/museu-no-rio-vai-vender-obra-de-jackson-pollock-de-r-82-milhoes-332099.php>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

HELGUERA, Pablo. **Manual de estilo del arte contemporaneo**. Tumbona Ediciones: Ciudad de Mexico, 2013. 112 p. Disponível em: <<https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Manual%20de%20estilo%20del%20Arte%20Contempor%C3%A1neo.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. In: CAMPOS, Cesar Cunha (org.). **Arte e mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016. p. 16-33.

INSTITUTO Brasileiro de Museus (IBRAM). **Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável**. Brasília: Ibram, 2014, 142p. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Museus_Dimensao_Economica_ibram2014.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

_____. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Ibram, 2016. 112 p.

JAEGER, Aldryn Brandt. **Quanto vale? O valor econômico da museália**. 2017. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

JOHNSON, Peter S. Museums. In: TOWSE, Ruth (Org.). **A Handbook of Cultural Economics**. Edward Elgar: Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA. 2003. p. 315-320.

JUNIOR, Theodore E. Stebbins. The Museums Collection. In: FELDSTEIN, Martin (org.). **The Economic of Art Museums**. The National Bureau of Economic Research: Chicago and London, 1991, p. 13-15.

KNAUSS, Paulo. Objetos do olhar. In: 8º Encontro do Grupo MODOS (História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender) (Org.). **Arte em Circuito Remoto**, Entrevista Online. 2 set. 2020.

KOENIS, George; SÁ-EARP, Fabio. Origens e Desenvolvimento. In: CAMPOS, Cesar Cunha (org.). **Arte e mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016. p. 34-79.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In.: APPADURAI, A. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Tradução de Agatha Bacelar. Editora UFF, 2008. p. 89-124.

KRAWCZYK, Flávio; PETTINI, Ana Luz. Ruben Berta. In: KRAWCZYK, Flávio; PETTINI, Ana Luz (Org.). **Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta - Acervo artístico da prefeitura de Porto Alegre**. Porto Alegre: Pallotti, 2008. p. 203-205.

KRAWCZYK, Flávio. A trajetória de um projeto cultural. In: KRAWCZYK, Flávio (org.) **Catálogo Pinacoteca Ruben Berta**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2011. 16 p.

MAIRESSE, François. **El museo híbrido**. Traduzido por Martín Schifino. Buenos Aires: Ariel, 2013. 264p.

MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. As coleções de arte e suas histórias. In: _____ (Orgs.). **Histórias da Arte em Coleções: Modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016. p. 7-13.

MARTINS, Angelo Rodrigues. **Mercado de Arte Contemporânea: análise sobre os agentes do mercado**. 2016. 44f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Curso de Economia, Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: Fórum Nacional do Patrimônio Cultural, 1., 2009, Ouro Preto. **Anais...** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural---uma-revisao-de-premissas.pdf>. Acesso em: 18 maio 2019.

MINISTÉRIO do Trabalho e Emprego (MTE). **Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)**. 3ª ed. Brasília: MTE, 2010. 828p. Disponível em: <<http://www.cofen.gov.br/wpcontent/uploads/2015/12/CLASSIFICA%C3%87%C3%83O-BRASILEIRA-DE-OCUPA%C3%87%C3%95ES-MEC.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MONCADA, Miguel Cabral de. **Peritagem e identificação técnica de obras de arte**. Lisboa: Civilização editora; Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2006. 95 p.

MORAES, Angélica de. Valorações do transitório. In: QUEMIN, Alain. FIALHO, Ana Letícia. MORAES, Angélica de (Orgs.). **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 85-98.

_____. Extensão de valor: Luisa Strina, *entrevistada por Angélica de Moraes*. In: QUEMIN, Alain. FIALHO, Ana Letícia. MORAES, Angélica de (orgs.). **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 206-238.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 732p.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias**. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2017. 124 p.

NETO, Giácomo Babinotto. **Tópicos em Economia da Cultura**. Notas de aula. [s.d].

OLIVEIRA, Emerson D. Gomes de. Na fronteira entre dois mundos: a relação entre museus e galerias de arte. In: *Arte Além da Arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*, 1., 2018, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. p 161-169. Disponível em: <<https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/09/anais-arte-alc3a9m-daarte.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

ORGANIZAÇÃO das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO); MINISTÉRIO da Cultura (MinC). **Guia do Artista Visual: inserção e internacionalização**. Brasília: Unesco, 2018. 172 p.

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento: A dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 213 p.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi Memória História**. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 1, 1984. p. 51-86. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2897806/mod_resource/content/1/Pomian%20%281984b%29.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2020.

PVT, Aura Art Development; LLP, Ernst & Young. **The science behind valuing art**. India: Ernst & Young LLP, 2017. 12p.

ROTH, Alvin E. **Como funcionam os mercados: A nova economia das combinações e do desenho de mercado**. Tradução de Isa Mara Lando e Mauro Lando. São Paulo: Portfolio-penguin, 2016. 286 p.

RÚSSIO, Waldisa. A interdisciplinaridade em Museologia [1981]. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado

da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. p. 123-126.

SANDRONI, Paulo (Org.). **Novíssimo dicionário de economia**. São Paulo: Editora Best Seller, 1999. p. 487-488; 625-626. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/magaldi/GEO_ECONOMICA_2019/dicionario-de-economia-sandroni.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SAGOR-DUVAUROUX, Dominique. ArtPrices. In: Towse, Ruth (Org.). **A Handbook of Cultural Economics**. Edward Elgar: Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA. 2003. p. 57-63.

SANTOS, Afonso Mendes. Um olhar jurídico sobre as fundações. **Site JUS**. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/34631/um-olhar-juridico-sobre-as-fundacoes>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

SEAMAN, Bruce A. Economic Impact of the Arts. In: TOWSE, Ruth (Org.). **A Handbook of Cultural Economics**. Edward Elgar: Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA. 2003. p. 224-231.

SILVA, Camila Aparecida da. **Avaliação dos processos de catalogação em museus de arte**: O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2015. 297f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-27102015-120720/publico/CamilaSilvaREVISADA.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SILVA, Luiz Mariano Figueira da. **A Formação do Acervo Artístico de Porto Alegre**: A gênese das pinacotecas municipais nos anos 1970. 2013. 75f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

STALLABRASS, Julian. **Contemporary art**: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2006. 154 p.

TURRELL, Julia Brown. The Museum's Collection. In: FELDSTEIN, Martin (Org.). **The Economics of Art Museums**. National Bureau of Economic Research: Chicado, 1991. 15-17 p.

VALLEGO, Rachel. **Da Galeria Collectio ao Banco do Brasil**: Percursos de uma Coleção de Arte. 2015. 242f. Dissertação (Mestrado) – Curso de programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <[file:///C:/Users/alibr/Desktop/2015_RachelVallegoRodrigues%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/alibr/Desktop/2015_RachelVallegoRodrigues%20(1).pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2020.

APÊNDICE A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO

O termo aplicado tem como modelo o proposto para todos os cursos pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entretanto, o utilizado neste trabalho continha mais um campo, no qual o entrevistado optou por autorizar e determinar como será a divulgação de seu nome e profissão por parte do entrevistador, conforme a autorização utilizada por Jaeger (2017).



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

A U T O R I Z A Ç Ã O

Eu (nome do(a) entrevistado(a))....., abaixo assinado(a), autorizo a mestranda Aldryn Brandt Jaeger, a utilizar as informações por mim prestadas na entrevista para elaboração de sua Dissertação de Mestrado, que tem como tema a construção do valor econômico aferido a acervos de arte e está sendo orientada pela Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho.

Como gostaria de ser identificado (a)?

Nome Completo ()

Profissão ()

Porto Alegre, de de 2019 .

Assinatura do entrevistado (a)

APÊNDICE B – ROTEIRO DA ENTREVISTA DO LEILOEIRO

Questões:

- 1) Como se precifica uma obra de arte?
- 2) Qual e como o senhor vê o papel do leilão na construção de valor simbólico de uma obra de arte?
- 3) Existe uma hierarquia entre os leilões?
- 4) Passar por um leilão afeta de que maneira o valor de uma obra de arte?

APÊNDICE C – ROTEIRO DA ENTREVISTA DO GALERISTA

Questões:

- 1) Como se precifica uma obra de arte?
- 2) Qual(s) o(s) critério(s) mais significativo(s) na precificação da obra de arte?
- 3) Qual e como o senhor vê o papel da galeria na construção de valor simbólico de uma obra de arte?

ANEXOS

ANEXO 1 – QUADRO 4: Alienação de acervos em diferentes países.

No quadro, abaixo, (QUADRO 4), tem informações sobre a viabilidade da
ação de alienação de acervos em diferentes países.

País	Inalienabilidade.
Itália	As coleções dos museus pertencentes ao Estado são inalienáveis.
Espanha	Só admite que os bens de interesse cultural pertencentes ao Estado sejam alienados se for a proveito de outra autoridade pública.
Os Países Baixos e a Noruega	Admitem ocasionalmente a derrogação do princípio.
Reino Unido	A maior parte dos museus pode alienar duplicações e obras estimadas sem pertinência pelo conselho de administração (<i>unsuitable for retention</i>); os <i>registered museum</i> não sofrem nenhuma interdição (em contrapartida, a <i>National Gallery de Londres</i> não pode vender as suas coleções).
Estados Unidos	É possível alienar as obras, porém essas vendas só servem em princípio para financiar outras aquisições.

QUADRO 4 – *Deaccessioning* e legislações de alguns países. Fonte: (BENHAMOU, 2016, p.97-98)

ANEXO 2 –QUADRO 6: Artigos do DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.

No quadro, abaixo, (QUADRO 6) constam fragmentos da Legislação Brasileira sobre a ação de *deaccessioning*, ou a alienação de acervos museológicos.

Brasil
<p>Decreto Lei Nº 25, 30 de novembro de 1937</p> <p>Art. 11 As coisas tombadas, que pertençam à União, aos estados ou aos municípios, inalienáveis por natureza, só poderão ser transferidas de uma à outra das referidas entidades.</p> <p>Parágrafo único. Feita a transferência, dela deve a adquirente dar imediato conhecimento ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (BRASIL, 1937, n.p)</p>
<p>Art. 12 A alienabilidade das obras históricas ou artísticas tombadas, de propriedade de pessoas naturais ou jurídicas de direito privado, sofrerá as restrições constantes da presente lei. (BRASIL, 1937, n.p)</p>
<p>Art. 22 Em face da alienação onerosa de bens tombados, pertencentes a pessoas naturais ou a pessoas jurídicas de direito privado, a União, os estados e os municípios terão, nesta ordem, o direito de preferência.</p> <p>§ 1º Tal alienação [dos bens tombados] não será permitida, sem que previamente sejam os bens oferecidos, pelo mesmo preço, à União, bem como ao estado e ao município em que se encontrarem. O proprietário deverá notificar os titulares do direito de preferência a usá-lo, dentro de trinta dias, sob pena de perdê-lo.</p> <p>§ 2º É nula alienação realizada com a violação do disposto parágrafo anterior, ficando qualquer dos titulares do direito de preferência habilitado a sequestrar a coisa e impor a multa de vinte por cento do seu valor ao transmitente e ao adquirente, que serão por ela solidariamente responsáveis. A nulidade será pronunciada, na forma da lei, pelo juiz que conceder o sequestro, o qual só será levantado depois de pagar a multa e se qualquer dos titulares do direito de preferência não tiver adquirido a coisa no prazo de trinta dias.</p>

§ 3º O direito de preferência não inibe o proprietário de gravar livremente coisa tombada, de penhor, anticrese ou hipoteca.

§ 4º Nenhuma venda judicial de bens tombados se poderá realizar sem que, previamente, os titulares do direito de preferência sejam notificados judicialmente, não podendo os editais de praça serem expedidos, sob pena de nulidade, antes de feita a notificação.

§ 5º Aos titulares de preferência assistirá o direito de remissão, se dela não lançarem mão, até a assinatura do auto de arrematação ou até a sentença de adjudicação, as pessoas que, na forma da lei, tiverem a faculdade de remir.

§ 6º o direito de remissão por parte da União, bem como do estado e do município em que os bens se encontrarem, poderá ser exercido, dentro de cinco dias a partir da assinatura do auto da arrematação ou da sentença de adjudicação, não se podendo extrair a carta, enquanto não se esgotar este prazo, salvo se o arrematante ou o adjudicante for qualquer dos titulares de preferência. (BRASIL, 1937, n.p)

QUADRO 6 – Legislação Brasileira e a alienação – Fonte: BRASIL, 1937, n.p.

ANEXO 3 – QUADRO 7: Artigos do Código de Ética do ICOM

O quadro abaixo (QUADRO 7) contém artigos do Código de Ética do ICOM, com orientações para a realização da alienação de acervos museológicos.

ICOM (orientações para seguir uma conduta ética para os profissionais dos museus)
<p>Art. 2.15 (Alienação de objetos retirados do acervo) Todo museu deve ter uma política que defina os métodos autorizados a serem adotados para o descarte definitivo de um objeto do acervo, quer seja por meio de doação, transferência de propriedade sem restrições para a entidade beneficiária. Uma documentação detalhada deve ser elaborada registrando-se todo o processo de descarte, os objetos envolvidos e seu destino. (como havíamos comentado o início, o meio e o fim). Como regra geral, todo o descarte de acervo deve se dar, preferencialmente, em benefício de outro museu. (ICOM apud BRASIL, 2013, p. 137).</p>
<p>Art. 2.16 (Renda da alienação de acervos) Os acervos são constituídos para a coletividade e não devem ser considerados como ativos financeiros. Os recursos ou vantagens recebidas pela alienação ou pelo descarte de objetos ou espécimes do acervo de um museu devem ser usados somente em benefício do próprio acervo e, em princípio, para novas aquisições de acervo. (ICOM apud BRASIL, 2013, p. 138).</p>

QUADRO 7 – ICOM e a alienação – Fonte: ICOM apud BRASIL, 2013, p. 137-

ANEXO 4 - Foto da Fachada da Pinacoteca Ruben Berta.

Fachada da Pinacoteca Ruben Berta.



Fonte: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=276. Acesso em: 05 maio 2021.

ANEXO 5 - O modelo Ficha Catalográfica da Pinacoteca Ruben Berta.

REGISTRO CATALOGRÁFICO

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

PINACOTECA: _____ OBRA _____ TÍTULO _____ NÚMERO _____

AUTOR		ATUAL	
		ANTIGO	
		PATRIMONIAL	

PROCEDÊNCIA		DADOS SOBRE A OBRA DIMENSÕES	
GÊNERO	TIRAGEM		
TECNICA	LOCALIZAÇÃO RESERVA TÉCNICA		
SUPORTE	MOLDURA	DECORAÇÃO	
CONDIÇÕES FÍSICAS		RESTAURAÇÃO	

<p style="text-align: center;">MOSTRA</p>	<p style="text-align: center;">OBSERVAÇÕES</p>
---	--

A-CMA, MOD. SC-17