

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – PPGCINF

ANA CLAUDIA HENRIQUES DE ARAUJO

A gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram  
o Sistema Financeiro Nacional

Brasília

2017

ANA CLAUDIA HENRIQUES DE ARAUJO

A gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram  
o Sistema Financeiro Nacional

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciência da Informação.

Área de Concentração:  
Gestão da Informação

Linha de Pesquisa:  
Organização da Informação

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

HH519g      Henriques de Araujo, Ana Claudia  
A gestão da informação nos acervos de artes  
visuais em instituições públicas que integram o  
Sistema Financeiro Nacional / Ana Claudia Henriques  
de Araujo; orientador Emerson Dionisio Gomes de  
Oliveira. -- Brasília, 2017.  
269 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Ciência da  
Informação) -- Universidade de Brasília, 2017.

1. Organização da Informação. 2. Informação em Arte.  
3. Artes Visuais. 4. Coleções públicas. 5. Bancos  
Oficiais. I. Gomes de Oliveira, Emerson Dionisio ,  
orient. II. Título.



### FOLHA DE APROVAÇÃO

**Título:** "A gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional".

**Autor (a):** Ana Cláudia Henriques de Araujo  
**Área de concentração:** Gestão da Informação  
**Linha de pesquisa:** Organização da Informação

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em Ciência da Informação**.

Tese aprovada em: 30 de março de 2017.

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira  
Presidente (UnB/PPGCINF)

Prof.ª Dr.ª Manuelina Maria Duarte Cândido  
Membro Externo (UFG)

Prof.ª Dr.ª Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa  
Membro Externo (IdA/UnB)

Prof.ª Dr.ª Dulce Maria Baptista  
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

Prof.ª Dr.ª Ana Lúcia de Abreu Gomes  
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

Prof.ª Dr.ª Luciana Sepúlveda Köptcke  
Suplente (Fiocruz)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, pelo acolhimento e orientações precisas.

Aos membros da banca, Profa. Dra. Manuelina Maria Duarte Cândido, Profa. Dra. Dulce Maria Baptista, Profa. Dra. Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa, Profa. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes, Profa. Dra. Luciana Sepúlveda Köptcke pela presença e contribuições.

Aos docentes, secretaria e demais membros da equipe do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UnB.

Aos gestores das instituições estudadas que forneceram informações fundamentais para a realização desta tese: Ricardo Vieira Orsi, Dulce Mourão Sabino Rodrigues, Gisel Carriconde Azevedo, Jacqueline Medeiros, Allan de Lana Frutuoso, Tiago Barbosa Santos, Wagner Emanuel da Silva Mota, Ézio Christina Déda de Araújo, Célia Regina Corte-Real Carelli e Rogeane de Fátima Bertussi.

Ao Paulo, pois sem o seu incentivo esse trabalho seria apenas uma ideia.

Aos meus filhos Tito e Dario, pela paciência e Carol, pelo incentivo.

Aos meus amigos e amigas que acompanharam os momentos de angústia e conquistas entre eles Eveline, Leo, Taís, Dani, Goret e Teresa. Aos colegas do Observatório Brasil da Igualdade de Gênero: Camila, Pedro e Filipe, por ouvir meus desabafos.

Enfim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.

## DEDICATÓRIA

Ao Paulo, Tito e Dario

Aos meus irmãos Guto e André

À minha mãe Anice

E ao meu pai Hélio (*in memoriam*)

a história faz sentido  
isso li num livro antigo  
que de tão ambíguo  
faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão  
tudo não passou de um somenos  
e voltaremos  
à costumeira confusão

Paulo Leminski

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a gestão da informação nos acervos de artes visuais mantidos em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional. As instituições estudadas são o Banco Central do Brasil (BCB), a Caixa Econômica Federal (CEF), Banco do Brasil (BB), Banco do Estado de Sergipe (BANESE), Banco da Amazônia, Banco do Estado Rio Grande do Sul (Banrisul), Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). O trabalho está inserido na área de Ciência da Informação em especial no âmbito da Organização da Informação, e dos pressupostos da Informação em Arte, que é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de arte. A Análise de Discurso Crítica (ADC), desenvolvida na área da Linguística e empregada em estudos da CI foi a metodologia adotada para análise dos dados para entender como os discursos institucionais representam e significam os acervos. O *corpus* foi organizado em três dimensões: textos e documentos oficiais disponíveis em redes sociais e portais corporativos, questionários e entrevistas; e reportagens e matérias em veículos impressos e digitais. A pesquisa identifica alguns instrumentos que compõem o processo de organização da informação desses acervos, estrutura, recursos financeiros e humanos, criação de espaços expositivos, formas de disseminação da informação (catálogos, folhetos, calendários, etc.), produção de bens culturais (livros e exposições), iniciativas de ação educativa, usos acadêmicos e institucionais (empréstimos e decoração). Esta tese reúne informações sobre a gestão da informação, o contexto dos acervos, estado atual e as perspectivas de gestão da arte no âmbito das instituições financeiras oficiais brasileiras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Organização da Informação. Informação em Arte. Artes Visuais. Coleções públicas. Bancos Oficiais. Sistema Financeiro Nacional.



## **ABSTRACT**

This research has as object of study the management of information in the visual arts collections held in public institutions integrating the Sistema Financeiro Nacional. The studied institutions are the Banco Central do Brasil (BCB), Caixa Econômica Federal (CEF), Banco do Brasil (BB), Banco do Estado de Sergipe (Baines), Banco da Amazônia, Banco do Estado do Rio Grande do Sul Bank (BANRISUL), Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). The work is inserted in the Information Science area particularly in the context of the Information Organization and Information Art assumptions, which is the study of the representation of the information content of art objects. A Critical Discourse Analysis (CDA), developed in the field of linguistics and employed in the CI study was the methodology adopted for data analysis. And to understand how institutional discourses represent and signify the collections the corpus was organized in three dimensions: texts and official documents available on social networks and enterprise portals, questionnaires and interviews; and reports and materials in print and digital vehicles. The research identifies some tools that make the process of organizing in these information collections, structure, financial and human resources, creation of exhibition spaces, forms of dissemination of information (catalogs, brochures, calendars, etc.), production of cultural goods (books and exhibitions), educational action initiatives, academic and institutional uses (loans and decoration). This thesis gathers information on the management of information, the context of collections, current state and prospects of art management within the Brazilian official financial institutions.

**KEYWORDS:** Organization of information. Information on art. Visual Arts. Public collections. Official Banks. National Financial System.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Apresenta relação de mostras realizadas com obras do acervo.....	139
Quadro 2 - Sintetiza informações sobre a formação do acervo, as formas de aquisição, os tipos de obras e número de peças.....	160
Quadro 3 - Demonstrativo das informações a respeito da existência nas instituições de política escrita para a gestão do acervo .....	170
Quadro 4 - Lista das instituições com informações sobre a existência de informações sobre a origem das obras, certificado de autenticidade e histórico .....	174
Quadro 5 - Apresentação dos dados referentes à produção de relatório a respeito das atividades realizadas para a gestão do acervo nos últimos 5 anos.....	175
Quadro 6 - Registros do acesso ao acervo para a investigação e pesquisa .....	178
Quadro 7 - Informações relativas às áreas em que os bancos pesquisados investem na manutenção do acervo e na aquisição de novas obras .....	178
Quadro 8 - Apresenta dados sobre realização, avaliação do acervo e a periodicidade...	182
Quadro 9 - Relação das redes sociais e portais identificados em que há informações sobre o acervo de arte .....	194
Quadro 10 - Comparação entre os discursos publicados no portal do BC e o conteúdo disponível no Plano Museológico 2010-2014 .....	211
Quadro 11 - Apresenta uma análise de entre textos enviados pelo Banrisul.....	227

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ADC – Análise de Discurso Crítica

ADTO – Análise de Discurso Textual Orientada

AN – Arquivo Nacional

AAMV – Associação dos Amigos do Museu de Valores

BC/BCB – Banco Central do Brasil

BANERJ – Banco do Estado do Rio de Janeiro

Banese – Banco do Estado de Sergipe

BANESPA – Banco do Estado de São Paulo

Banestado – Banco do Estado do Paraná

Banestes – Banco do Espírito Santo

Banpará – Banco do Estado do Pará

Banrisul – Banco do Estado do Rio Grande do Sul

BB – Banco do Brasil

BNB – Banco do Nordeste do Brasil

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

BM&F – Bolsa de Mercadorias e Futuros

BRB – Banco de Brasília

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

CEF – Caixa Econômica Federal

CI – Ciência da Informação

CIAC – Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea

FEBRABAN – Federação Brasileira de Bancos

FINEP – Agência Brasileira da Inovação

IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

ICOM – *International Council of Museum*

IDART – Departamento de Informação e Documentação Artística

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro

MABE – Museu de Arte de Belém

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MINC – Ministério da Cultura

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MON – Museu Oscar Niemeyer

NAMA – *National Asset Management Agency*

PROES – Programa de Incentivo à Redução da Presença do Estado na Atividade Bancária

SFN – Sistema Financeiro Nacional

UnB – Universidade de Brasília

Unifor – Universidade de Fortaleza

USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
Problema de pesquisa .....	21
Objetivo .....	25
Arte nos bancos públicos: um motivo para a pesquisa.....	26
Banco Central do Brasil: o banco dos bancos .....	26
Banco do Brasil .....	27
Caixa Econômica Federal.....	28
Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social .....	29
Banco do Nordeste do Brasil .....	30
Banco da Amazônia.....	31
Banco do Estado de Sergipe .....	32
Banco do Estado do Rio Grande do Sul .....	33
Metodologia.....	35
Procedimentos para a coleta de dados .....	35
Análise dos dados .....	40
2. REVISÃO DE LITERATURA .....	45
2.1. O Sistema Financeiro Nacional.....	56
2.2. História.....	59
2.3. Arte em instituições financeiras privadas e públicas.....	63
2.4. A organização da informação e o ciclo informacional.....	75
2.5. O conceito de Informação em Arte .....	79
2.6. A pesquisa em Ciência da Informação e a Análise de Discurso .....	85
2.7. Análise de Discurso Crítica.....	88
2.8. Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO) .....	92
2.9. A formação dos conceitos para Foucault .....	97
2.10. Categorias de análise.....	101
3. DESCRIÇÃO E ANÁLISE .....	111
3.1. Modernismo brasileiro no acervo do Banco Central .....	117
3.2. Acervo do Banco do Brasil e um novo museu .....	133
3.3. Bilhetes de loteria na origem do Acervo CAIXA.....	135
3.4. Acervo do BNDES distante da economia da cultura.....	145

3.5.	Decoração como motivo para iniciar uma coleção de arte .....	149
3.6.	Coleção em formação no Banco da Amazônia.....	152
3.7.	Incentivo aos artistas regionais no acervo Banese.....	153
3.8.	Acervo Banrisul.....	155
4.	GESTÃO DA ARTE EM LUGARES IMPROVÁVEIS .....	159
4.1.	A constituição das coleções.....	160
4.2.	Instrumentos da gestão .....	166
4.3.	Disseminação da informação .....	183
4.4.	Análise de discurso.....	204
4.5.	Bancos oficiais e o discurso sobre a arte.....	228
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	237
6.	RECOMENDAÇÕES.....	243
7.	REFERÊNCIAS .....	245
8.	APÊNDICES .....	263
	APÊNDICE A: Questionário .....	263
	APÊNDICE B: Quadro II - Instrumentos da gestão .....	266
	APÊNDICE C: Quadro III - Disseminação da informação.....	266
	APÊNDICE D: Quadro IV - Espaços da arte.....	267
	APÊNDICE E: Quadro V - <i>Corpus</i> .....	267

## INTRODUÇÃO

As motivações para este trabalho surgiram há alguns anos. Talvez durante o período em que trabalhei com a gestão de exposições e animação cultural no centro de lazer SESC Fábrica, em São Paulo, na década de 1980. Ou quando encontrei em sacos de lixo e papel pardo, no almoxarifado e em uma sala próxima ao gabinete do secretário municipal de Educação, no Centro Educacional e Cultural Brasital, em São Roque (SP), obras de arte e documentos do artista plástico Darcy Penteado. Enfrentar nos anos 1990 a descoberta de objetos de arte em meio a material de almoxarifado, em uma antiga fábrica de tecidos de 1890 transformada em espaço cultural, foi inesquecível, no sentido mais puro do termo. Isso significou, por um lado, um encontro com o descaso, a falta de compromisso, o desconhecimento e a ineficiência do poder público na gestão da arte. Por outro, a possibilidade de desenvolvimento profissional.

A implantação do Projeto Darcy Penteado, viabilizado pela Divisão de Cultura da Prefeitura da Estância Turística de São Roque-SP, objetivava a gestão do fundo pessoal do artista, a restauração das obras de arte e a fundação do Museu Darcy Penteado. A organização do acervo, formado por documentos pessoais, catálogos de exposições, croquis, desenhos, pinturas, gravuras, slides e fotografias, foi realizada por uma equipe composta por funcionários da prefeitura, especialistas e pela comunidade que contribuiu para tornar pública a história de Darcy Penteado e dar visibilidade ao acervo.

Minha atuação como jornalista foi permeada por trabalhos na área de comunicação, como repórter, redatora e assessora de imprensa, e pela atuação no segmento cultural. Em Brasília, como assessora de comunicação do Metrô-DF a partir de 2005, implantei a programação cultural nas estações do metrô em parceria com o Arquivo Público do Distrito Federal, o SESC-DF, a Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal e instituições museológicas. Em 2007 participei do grupo de trabalho sobre Patrimônio e Gestão Cultural, organizado pela Secretaria de Cultural (DF), que discutia a sistematização e implantação de políticas de incentivo aos museus do Distrito Federal.

A pesquisa realizada para o curso de Especialização em Artes e Cultura Visual (SENAC), “Andrajos e mendigos, sinônimos de visualidade” (2012), tratou da **estética mendiga** e das

formas como artistas visuais, escritores, músicos e fotógrafos representam essa figura, que está presente nas sociedades urbanas, em telas, na literatura, na moda e em diversas mídias.

Na dissertação “Gestão política do passado: a construção da memória do regime militar nos arquivos públicos brasileiros” (PPGCINF/UnB) discuti a memória do regime militar em vários arquivos públicos estaduais que haviam custodiado documentos produzidos durante a ditadura. O trabalho mostrou que a informação permanecia guardada e sua memória igualmente arquivada.

Esta tese mescla a minha experiência profissional com algumas inquietações. Entre elas, sobre o papel de determinados agentes do Estado na gestão de bens culturais; os motivos que explicam a manutenção de obras de arte e objetos históricos em instituições públicas – ministérios, estatais, universidades, autarquias e institutos – e nas esferas dos poderes legislativo, executivo e judiciário; a legitimidade desse colecionismo público, os modelos de gestão e os usos de obras de arte no ambiente institucional. Além desses, há indagações sobre o acesso democrático a esses bens públicos, a produção de saberes e conhecimentos, a realização de pesquisas nos acervos, a destinação de recursos e as garantias de preservação e conservação.

A ideia para o projeto de pesquisa nasceu em 2009 quando parte da mídia brasileira<sup>1</sup> publicou reportagens relatando que algumas instituições públicas do Sistema Financeiro Nacional mantinham acervos de obras de arte. As matérias expunham a situação dos acervos quanto à conservação, ao acesso, ao uso para a promoção da imagem institucional, ações de marketing e à decoração de ambientes de trabalho. O interesse pelo tema foi potencializado pela obra *Privatização da cultura – a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980* (2006) por Chin-Tao Wu, assunto de sua tese de doutorado pela Universidade de Londres, realizada no final da década de 1990. O objetivo da pesquisa era analisar e descrever como a

---

<sup>1</sup>Cabe ressaltar que em 2005 a Folha de São Paulo publicou a reportagem “Restaurar acervo do BC custa R\$ 150 mil”, sobre o acervo do Banco Central.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1605200524.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2015. Em 2009, O Globo publicou a matéria “Acervo do Banco Central tem tesouro em obras de arte”. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/acervo-do-banco-central-tem-tesouro-em-obras-de-arte-3208403#ixzz2hYHTfJP>>. Acesso em: 15 dez. 2015. O portal de notícias R7 em 2011, produziu a matéria “Bancos públicos brasileiros têm 4.200 obras de arte avaliadas em mais de R\$ 190 milhões.” Disponível em: <<http://noticias.r7.com/brasil/noticias/bancos-publicos-brasileiros-tem-4-200-obras-de-arte-avaliadas-em-mais-de-r-190-milhoes-20110605.html>>. Acesso em: 15 dez. 2015.



cultura, e em especial a arte contemporânea, foi submetida à intervenção corporativa no início dos anos 1980, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, nos governos neoliberais de Thatcher e Reagan.

O objetivo desta tese foi investigar a gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional (SFN). O sistema é formado por órgãos que regulamentam, fiscalizam e executam operações necessárias à circulação da moeda e do crédito na economia (FEBRABAN, 2015). A Constituição Federal de 1988, no Artigo 192, Capítulo IV estabelece e define o sistema financeiro nacional, seus objetivos e estrutura.

As instituições vinculadas à administração pública brasileira integrantes do SFN<sup>2</sup>, que compõem o universo de análise são o Banco Central do Brasil (BCB) que é uma autarquia, os bancos públicos federais Banco do Brasil (BB), Caixa Econômica Federal (CEF), Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Banco da Amazônia, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), os bancos estaduais Banco do Rio Grande do Sul (Banrisul) e Banco do Estado de Sergipe (Banese), que possuem acervos de arte cuja gestão depende, entre outros fatores, da Organização da Informação.

A pesquisa mostrou que há bancos estaduais, como o Banco de Brasília (BRB) e Banco do Estado do Pará (BANPARÁ), que informaram não possuir acervo de arte. Além desses há instituições como o Banco de Desenvolvimento do Espírito Santo (BANDES), Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), Banco de Desenvolvimento do Paraná (BADEP) e Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) que não responderem à solicitação de informação e por isso não foi possível identificar se mantêm coleções. Além desses há bancos públicos em liquidação, outros que faliram e aqueles incorporados a outros bancos; vários possuíam acervos, mas não compõem o universo de análise, entre eles BANESTADO, BANERJ e BANDEPE.

---

<sup>2</sup> A estrutura do SFN é dividida em dois segmentos: a) as instituições bancárias que são o conjunto formado por bancos comerciais, caixas econômicas, cooperativas de crédito e bancos múltiplos; e b) as instituições que atuam nas demais áreas do mercado financeiro, que são os bancos de desenvolvimento, bancos de investimento, sociedades de crédito, financiamento e investimento, sociedades de arrendamento mercantil, sociedades de crédito imobiliário, companhias hipotecárias, associações de poupança e empréstimos, sociedades distribuidoras de títulos e valores mobiliários e corretoras de câmbio e de títulos e valores mobiliários. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2015).

O título deste trabalho, dos primeiros escritos em 2009 – quando começou a ser estruturado – sofreu pequenas, sutis e essenciais alterações. Se o título é um rótulo, carrega qualificações e procura explicar qualquer coisa, consideramos escrever algumas linhas sobre essa mudança, pois ela tem uma justificativa, e que é resultado dos avanços da própria pesquisa.

Inicialmente, em 2012, o título era “Informação escondida: o processo de gestão de acervos artísticos em instituições financeiras brasileiras” e foi com esta frase, ou talvez declaração, que comecei a contatar os bancos oficiais. Por motivos distintos, e solicitação das organizações pesquisadas, para efeitos de atendimento às demandas, enviava um resumo do projeto de pesquisa. Acredito que, em algum momento, a ideia de “informação escondida” pode ter causado um certo temor e preocupação por parte dos gestores em relação ao que seria pesquisado. Posso apenas imaginar que essa conjunção de conceitos “informação escondida” tenha dificultado inicialmente a relação com os pesquisados, pelo significado que carrega ou carregava.

Praticamente um ano depois, no início de 2013, quando consegui agendar a primeira entrevista com os responsáveis pela gestão de um dos acervos brasileiros de maior importância e reconhecido valor, pude confirmar que o termo “informação escondida” havia realmente provocado certa desconfiança. Não apenas em relação ao assunto, mas à pesquisadora e creio que a mesma situação deve ter sido experimentada por jornalistas e outros interessados na história, situação e realidade da coleção.

Durante a entrevista foi possível constatar que o conceito “informação escondida” havia ocasionado resistência e desconforto<sup>3</sup>. No encontro, um dos gestores mostrou descontentamento, e fez um discurso em defesa da gestão da informação do acervo pela instituição e criticou no título a expressão “informação escondida”. Afirmou categoricamente que a coleção “não estava escondida e, ao contrário, acessível a qualquer interessado”. Sugeri que o termo fosse trocado por “informação privilegiada”. Mais do que uma simples troca de palavras, a alteração significava a inserção de um conceito a ser discutido.

---

3 Foram entrevistados na sede do BC em Brasília, os profissionais Ricardo Vieira Orsi e Dulce Mourão Sabino Rodrigues, Especialista e Analista do Banco Central que trabalhavam – à época – no setor de curadoria da coleção de arte em 27 de março de 2013.

Foi identificado um comportamento muito parecido, nos outros bancos estudados, em relação ao fornecimento de informações, atendimento das demandas, e consideração – e, desconsideração – no cumprimento dos prazos para resposta e no provimento de material complementar. As atitudes comuns e recorrentes, os longos períodos de silêncio, a ausência de informação, e a falta de respostas contribuíram para delinear a pesquisa, especialmente a respeito da metodologia para análise dos dados. Não há dúvida em afirmar que o silêncio, no caso deste trabalho, foi significativo. Assim como o esquecimento que pode indicar os caminhos para a memória, o silêncio pode fornecer pistas e respostas, que dependerão da maneira como essas ausências serão analisadas e ressignificadas nesse ambiente informacional investigado.

Percebemos que o interlocutor empregava o termo *privilégio* como um valor ou qualidade, como se fosse uma oportunidade, sorte ou felicidade. O dicionário *Houaiss* descreve que privilégio é também “[...] direito, vantagem, prerrogativa, válidos apenas para um indivíduo ou grupo, em detrimento da maioria; ou, ainda, que é regalia, riqueza, conforto, bem material ou espiritual a que só uma minoria tem acesso.” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1533).

A língua tem suas armadilhas e significados são atribuídos e expressados pelo sujeito que pensa e escolhe falas para externalizar um pensamento. Percebemos que o nosso interlocutor empregava o termo *privilégio* como um predicado ou qualidade positiva – como um dom natural, talento, oportunidade, sorte, felicidade – o fato da manutenção do acervo, no banco, em condições, consideradas acessíveis, completas e organizadas. A compreensão dessa definição transformou o título em “Informação privilegiada: a gestão de acervos de artes visuais em instituições financeiras públicas brasileiras”.

Mas existem outros entendimentos quanto ao conceito de informação privilegiada. A Lei nº 12.813, de 16 de maio de 2013 dispõe sobre o conflito de interesses no exercício de cargo ou emprego do Poder Executivo federal e impedimentos posteriores ao exercício do cargo ou emprego.

O artigo 3º estabelece o que significa no âmbito do Executivo a informação privilegiada

II - **informação privilegiada**: a que diz respeito a assuntos **sigilosos** ou aquela relevante ao processo de decisão no âmbito do Poder Executivo federal que tenha repercussão econômica ou financeira e que não seja de amplo conhecimento público. (grifo nosso)

Em relação ao mercado de valores mobiliários, o conceito pode ser encontrado na Lei 6.385/1976, com a redação dada pela Lei 10.303/2001, sobre o uso indevido da Informação Privilegiada<sup>4</sup>, conforme o texto.

Art. 27-D. Utilizar informação relevante ainda não divulgada ao mercado, de que tenha conhecimento e da qual deva manter sigilo, capaz de propiciar, para si ou para outrem, vantagem indevida, mediante negociação, em nome próprio ou de terceiro, com valores mobiliários [...]

Assim, parecia compreensível o valor deste atributo e a alteração do título, até então provisório, para “Informação privilegiada: a gestão de acervos de artes visuais em instituições financeiras públicas brasileiras”. Modificou-se também a designação de acervos artísticos, para tentar coibir possíveis ambiguidades desse conceito que poderia indicar que o trabalho de pesquisa incorporaria antiguidades, murais e painéis em áreas internas ou públicas dos bancos. Não menos significativos, mas alheios a esta pesquisa.

No desenrolar da pesquisa, ao entender que as instituições públicas vinculadas ao sistema financeiro nacional são consideradas oficiais, com papéis previamente definidos nos instrumentos de fundação e que são executoras de políticas públicas e de programas econômicos e sociais norteados pelo governo brasileiro em distintas áreas, o título passou por outra transformação: “Informação privilegiada: a gestão de acervos de artes visuais em instituições financeiras oficiais brasileiras”. Ao estudar as características das instituições que compõem o universo de análise e compreender o seu papel social o título foi modificado para “Informação privilegiada: a gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional”.

E, por final, o título definitivo – “A gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional” – sintetiza os conceitos que foram discutidos, mostra o objeto de estudo, apresenta as organizações e o universo estudado neste trabalho.

---

<sup>4</sup> O termo em inglês para informação privilegiada ou relevante é a *insider trading*. A figura do *insider*, em relação a uma companhia, é “ [...] toda a pessoa que, em virtude de fatos circunstanciais, tem acesso a 'informações relevantes' relativas aos negócios e situação da companhia. Informações relevantes doutrinariamente, são aquelas que podem influir na cotação dos valores mobiliários de emissão da companhia, afetando a decisão dos investidores de vender, comprar ou reter esses valores.” (PARENTE, 1978, p. 3).

Gostaria de ratificar que as mutações no título são consequência do encontro com as informações e a realidade estudada: a informação escondida, encoberta, velada, reservada e que deixa de ser percebida; e que por isso é também informação privilegiada, preferencial e vantajosa. Expressa que a falta de transparência oculta, no final das contas alguns acervos, sua história, memória e possibilidades de conhecimento e fruição. Seja no contexto público ou privado, a informação sobre a arte, os acervos, os autores, os valores de mercado, as noções de patrimônio e propriedade, entre outros, são parte de um mundo visível, percebido, exposto e espetacularizado e que pertence ao sistema das artes, do mercado e da mídia. E, por outro lado, personagens de um mundo subterrâneo, instável, clandestino e milionário.

### **Problema de pesquisa**

Nas últimas décadas tem sido crescente a preocupação com o patrimônio artístico e cultural brasileiros. A preservação, a conservação, o tombamento e a comunicação são motivos de ações diversas, das pesquisas acadêmicas à criação de políticas públicas, legislação e incentivo, e tornaram acervos de arte objeto de debate e investigação em diversas áreas do conhecimento. Esse processo acompanha uma tendência internacional de revisão de práticas museológicas, valorização de processos memoráveis e debates sobre a situação de acervos públicos e privados.

A determinação do objeto de estudo, como dito anteriormente, foi influenciada pelo livro *Privatização da cultura – a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*, de Chin-Tao Wu, assunto da tese de doutorado pela Universidade de Londres, realizada na década de 1990. A pesquisa trata do investimento corporativo em arte, descreve os modelos de gestão e a influência econômica na produção, disseminação e recepção da arte contemporânea (WU, 2006). A investigação analisou a inter-relações entre alguns elementos – governos, políticas, mercado, patrocínio, museus e recursos – que integram o sistema das artes, descreveu o contexto de formação e manutenção de acervos de arte contemporânea por grandes empresas multinacionais, e, além disso, analisou a influência das corporações e motivos para o investimento em acervos valiosos em museus reconhecidos nas grandes metrópoles.

O sistema das artes, no mundo e no Brasil, sofre o impacto da economia, das políticas culturais e da tecnologia, que têm favorecido a recuperação da informação, a gestão de coleções, a conservação de acervos e a difusão da informação, o que permite a

democratização do acesso aos bens culturais. Esse sistema é construído a partir de relações culturais, sociais e econômicas pautadas pela mídia e pelo mercado de arte. Existe a compreensão de que essa pauta é compartilhada de acordo com valores comuns e aceita por grupos formados por autores, compradores, críticos, *marchands*, estudiosos e espaços institucionalizados, como galerias, espaços culturais, leilões e museus de arte<sup>5</sup>.

A partir dessas ideias, percebi que seria possível desenvolver uma pesquisa na área de Ciência da Informação, com foco na Organização da Informação e, particularmente, na gestão da informação dos acervos em poder de instituições públicas integrantes do SFN. Área onde está inserida a pesquisa, a CI estuda a informação em diversos aspectos, da origem aos processos de transformação de dados em conhecimento e a aplicação da informação em organizações variadas. É um campo que pesquisa, entre diversos temas, os usos e a interação entre pessoas e sistemas de informação. Nesse sentido, a gestão de acervos nas instituições estudadas tem uma dinâmica própria que proporciona múltiplas perspectivas e oportunidades de pesquisa, as quais podem contribuir para a produção de novos conhecimentos e promover discussões no âmbito social e acadêmico, seja no campo específico da CI quanto nas fronteiras com outros domínios científicos.

A pesquisa insere-se na Linha de Pesquisa Organização da Informação (PPGCINF/FCI/UNB)<sup>6</sup> porque busca “propor conhecimentos nos níveis epistemológico, científico e prático relativos à origem, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e uso da informação.”

Para entender o papel das instituições pesquisadas na gestão dos acervos de arte, o espaço informacional que interessa para este estudo é caracterizado por um lugar onde são desempenhadas ações e processos para a gestão da informação nos acervos, entre eles a

---

<sup>5</sup> Para um estudo mais aprofundando sobre os conceitos de campo e sistema da arte, sugerimos a leitura de TUTTOILMONDO, Joana Vieira, *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea*. 2010. 967 f. Tese (Doutorado) - Curso de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12012012-141718/pt-br.php>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

<sup>6</sup> Texto completo que trata das linhas de pesquisa do PPGCINF/FCI/UnB pode ser acessado no endereço seguinte. Disponível em: <<http://www.ppgcinf.fci.unb.br/index.php/menu-apresentacao.html>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

geração, a coleta, a organização, a interpretação, a armazenagem, a recuperação, a disseminação, a transformação e os usos das obras de arte.

Neste estudo é possível reconhecer e relacionar as questões investigadas com os outros fenômenos citados no documento do PPGCINF, quanto ao tratamento e recuperação de informação, planejamento, normas e processos relacionados a diferentes espaços de informação. Na pesquisa procuramos vestígios sobre informações que possam explicar as origens dos acervos, documentos de proprietários anteriores, planejamento de atividades de gestão das obras, conservação e exposição, além de processos e deslocamentos das obras de arte quando em reservas técnicas, restauração, exposição, decoração ou empréstimo para outras instituições.

Borko (1968, p. 2), ao destacar a importância da Ciência da Informação como disciplina, afirma que essa “[...] tem como meta fornecer um *corpus* teórico sobre a informação que propiciará a melhoria de várias instituições e procedimentos dedicados à acumulação e transmissão de conhecimento.”

Assim, é admissível incluir os espaços informacionais que são o universo deste estudo – as instituições públicas – quando assumem a função de gestores de bens culturais públicos.

Há um número significativo de instituições e meios de comunicação relacionados à área, e incluem: livros, visando o empacotamento do conhecimento; escolas para ensinar sobre as questões que envolvem o conhecimento acumulado de muitas gerações; bibliotecas para armazenar e disseminar conhecimento; filmes e televisão para a exposição visual de conhecimentos; periódicos para a comunicação escrita dos últimos avanços técnicos em campos especializados; e conferências para as comunicações orais de informação. (BORKO, 1968, p. 2).

Além disso, Borko (1968, p. 3) enfatiza que o “pesquisador em Ciência da Informação tem um amplo campo para desenvolver suas pesquisas”, o que vai ao encontro de nossa proposta de estudo. De acordo com esse pensamento, acredita-se que a pesquisa possa contribuir com uma parcela deste “*corpus* teórico sobre a informação”, como preconiza Borko (1968).

A interdisciplinaridade do projeto qualifica o tema na área Ciência da Informação, que é uma ciência interdisciplinar e que investiga, além das propriedades e comportamento da informação, “as forças que governam os fluxos e os usos da informação, e as técnicas, tanto

manual quanto mecânica, de processamento da informação, visando sua armazenagem, recuperação, e disseminação ideal.” (BORKO, 1968, p. 5).

Durante a prospecção para estruturar e delimitar o objeto da pesquisa, buscou-se informação em diversas fontes. Documentos, contato com docentes, pesquisadores, profissionais tais como curadores, artistas e *marchands*, literatura especializada (Ciência da Informação, Artes, Museologia, Administração, Sociologia e Filosofia), mídia geral, portais especializados em artes e em departamentos e faculdades de artes (USP, UNICAMP e UFBA), além de utilizar sistemas de busca para localizar pesquisas semelhantes em desenvolvimento ou finalizadas.

A escassa bibliografia nacional e a ausência de pesquisas desenvolvidas no âmbito da CI no Brasil com a configuração deste trabalho indicaram que o assunto da investigação permanece pouco explorado e aberto à pesquisa. A lacuna de estudos e conhecimentos está relacionada, evidentemente, não apenas ao tema em si, mas à perspectiva desta tese. É provável que os estudiosos da área museológica não qualifiquem as instituições financeiras como espaços museológicos, o que inibe o interesse pelo assunto. É possível que os cientistas da informação, ao estudar acervos de arte, focalizem apenas nas demandas ligadas à museologia, nos processos de documentação, conservação e memória. Portanto, se as instituições pesquisadas não são consideradas museus, pesquisadores que desejam estudar coleções e objetos artísticos procuram outros espaços informacionais para a investigação.

Estudar objetos de arte como categorias de informação, quando descolados dos seus ambientes considerados originais e consagrados – museus de arte, galerias e centros culturais – e inseridos em espaços informacionais ditos alternativos, é experimentar as vertentes de pesquisa sobre a Organização da Informação. É incursionar pelos espaços informacionais e observar como são criadas, apropriadas e reinventadas práticas de gestão da informação nas organizações do universo em análise.

Esta tese poderá contribuir para a construção de novas perspectivas de análise relativas à Pesquisa em Artes em interlocução com a CI, conforme explica Lima:

Essa perspectiva de atuação que compreende os objetos artísticos dos Museus como Categorias de Informação, objetos culturais indicativos de formas da Representação do Conhecimento com propriedades específicas para informação, tem exigido o enfoque de novas práticas e



recomendações pertinentes ao tema especializado da Pesquisa em Artes, na dimensão conjugada da Informação, Arte e Museu. (LIMA, 2000, p. 17).

Devido à pouca bibliografia específica, a construção deste trabalho reuniu informações sobre fatos, episódios e notícias, registros de algumas transformações recentes no cenário da cultura brasileira que retratam um novo pensamento a respeito do patrimônio cultural nacional e das modalidades de gestão pública e privada. Espera-se que a tese possa fornecer insumos para futuros projetos de pesquisa, municiar grupos de discussão e que seja um estímulo para a comunidade acadêmica que pesquisa e produz conhecimento na área da Organização da Informação.

### **Objetivo**

O **objetivo** desta tese foi investigar a gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional (SFN).

Os **objetivos específicos** foram assim definidos:

- a) Identificar os elementos da **constituição dos acervos**, como a data inicial da formação, forma (aquisição, incorporação, transferência, contrapartida ou doação), tipos (esculturas, pinturas, gravuras e entre outros objetos) e número de obras;
- b) Verificar as **estruturas** disponíveis e os **instrumentos** adotados na manutenção desses acervos, entre eles, os recursos financeiros, humanos e documentação (relatórios, catalogação e registro fotográfico);
- c) Identificar a existência de **políticas** institucionais, instrumentos normativos, processos de avaliação, espaços expositivos próprios destinados aos acervos;
- d) Mapear as **formas de disseminação da informação e usos dos acervos**, impressas (catálogos, livros e folhetos), e/ou digitais (exposições ou galerias virtuais), visuais (vídeos), livros, exposições e decoração.

A posse de objetos de arte por empresas, universidades, instituições públicas, poder legislativo, poder judiciário e entidades religiosas é comum e uma prática reconhecida no mundo inteiro.

No Brasil, filiais de empresas multinacionais mantêm a tradição de formar coleções de arte, como o grupo espanhol Santander e o alemão Deutsche Bank, ligados ao sistema

financeiro. Além desses há o exemplo de bancos privados brasileiros, entre eles o Itaú Unibanco, que além da posse de objetos de arte mantém espaços culturais destinados a difundir sua coleção.

Entre as instituições públicas brasileiras estão os bancos oficiais que, ao constituírem acervos, incorporam atividades fundamentais – certas práticas e procedimentos que são museológicos – para a conservação e a preservação de objetos de arte. Ao ingressar em ambiente corporativo, a obra de arte introduz processos para a gestão da informação, a montagem de exposições, a execução de ações ambientais para a conservação, a segurança dos acervos, a pesquisa e a realização de formas de disseminação, entre elas a edição de catálogos e a organização de galerias virtuais. As obras de arte ao comporem uma coleção são também arquitetas da configuração de novos lugares institucionais destinados à organização, guarda, exposição e fruição, que são algumas características de espaços museais.

### **Arte nos bancos públicos: um motivo para a pesquisa**

O objetivo desta seção é descrever as características essenciais das instituições pesquisadas e que mostram o seu papel no SFN. Cabe destacar que cada uma delas tem uma constituição, um perfil jurídico e o que interessa neste caso é a síntese das suas atribuições; enfim, sua missão como organismo responsável particularmente por determinados programas e políticas públicas e sociais. Além da apresentação dos elementos que descrevem os bancos públicos inserimos algumas informações sobre o início da formação dos acervos e a intenção é mostrar alguns aspectos da constituição das coleções de arte.

### **Banco Central do Brasil: o banco dos bancos**

O BC é uma **autarquia** vinculada ao Ministério da Fazenda e criada pela Lei 4.595, de 31 de dezembro de 1964, sendo o principal executor das orientações do Conselho Monetário Nacional, originariamente denominada como banco, e que não executa as atividades típicas de instituições financeiras, mas integra o SFN.

O banco tem autonomia de atuação e responsável por garantir o poder de compra da moeda nacional, zelar pela adequada liquidez da economia, manter as reservas internacionais em nível apropriado, estimular a formação de poupança, zelar pela estabilidade e aperfeiçoamento do sistema financeiro. O BC tem também a função de produzir mensalmente

estatísticas financeiras, monetárias, cambiais e macroeconômicas e disseminar as informações para o mercado e para a sociedade como um todo (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2015).

Segundo o questionário respondido pela instituição a Coleção Banco Central é representativa do Modernismo Brasileiro. São obras elaboradas ao longo do século XX por alguns dos principais autores desse movimento: Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rêgo Monteiro, Aldo Bonadei, Orlando Teruz, Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Milton Dacosta, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi, Maciej Babinski e Marcelo Grassmann. A coleção foi formada pelo **recebimento** de créditos de instituições financeiras liquidadas, por **aquisições** eventuais e por **doações**. Os recebimentos aconteceram a partir de 1974, as aquisições durante os anos 1980, 1990 e 2000, e em 2011 houve doação de gravuras e pelas contrapartidas efetuadas por artistas pelo uso dos espaços culturais mantidos pelo BC em unidades administrativas localizadas em alguns estados brasileiros.

### **Banco do Brasil**

O Banco do Brasil é uma **sociedade de economia mista**, com participação da União em pouco mais de 60% das ações. Possui cerca de 5 mil agências no país e em 24 países, mais de 63 mil caixas eletrônicos, e não atua apenas como um banco múltiplo tradicional. É o principal operador da política oficial de crédito rural do governo federal, responsável pelo pagamento e suprimentos necessários à execução do Orçamento Geral da União, pela aquisição e financiamento dos estoques de produção exportável e pelo agenciamento dos pagamentos e recebimentos feitos fora do País. É o recebedor dos créditos do Tesouro Nacional e de quaisquer entidades federais (BANCO DO BRASIL, 2016). Segundo a instituição, sua missão é a mistura de um “banco de mercado com espírito público e ser um banco competitivo e rentável, atuando com espírito público em cada uma de suas ações junto a toda sociedade.” (BANCO DO BRASIL, 2016).

O acervo do BB, constituído por aquisição e doação, segundo informações fornecidas pela instituição é formado por 600 itens, entre obras de arte – esculturas, gravuras, pinturas, fotografias – e objetos históricos.

## Caixa Econômica Federal

A CEF, fundada em 1861, é a **instituição financeira** responsável pela operacionalização das políticas do governo federal e o maior banco estatal da América Latina. Atua em atividades relativas a bancos comerciais, sociedades de crédito imobiliário e a de prestação de serviços de natureza social, delegadas pelo Governo Federal. Suas principais atividades estão relacionadas à captação de recursos em cadernetas de poupança, em depósitos judiciais e a prazo, e a sua aplicação em empréstimos vinculados substancialmente à habitação. É a depositária do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2013).

A missão da CEF é “[...] atuar na promoção da cidadania e do desenvolvimento sustentável do País, como instituição financeira, agente de políticas públicas e parceira estratégica do Estado brasileiro.” (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2013).

Segundo dados do questionário respondido, o acervo da CEF tem esculturas, gravuras, pinturas, fotografias e objetos, totalizando 960 peças que são mantidas na Reserva Técnica em Brasília (DF) e 1000 nos demais estados brasileiros. Foi formado por dois processos básicos, a **aquisição** e a **transferência**. A coleção de arte teve início em 1967 a partir de obras adquiridas sob encomenda para ilustrar os bilhetes de extrações especiais das Loterias. A precursora foi a artista brasileira Djanira.

A década de 1970 foi marcada pelo apoio da CEF à concessão de prêmios de estímulo e **aquisição** em salões, entre os quais o Salão Paranaense e o Panorama Atual da Arte Brasileira promovido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Duas coleções surgiram com o objetivo de homenagear momentos históricos, com obras encomendadas: “Brasília, Patrimônio Cultural da Humanidade” contempla 60 artistas brasileiros entre eles Wagner Hermusche, Glênio Bianchetti, Cláudio Tozzi, Athos Bulcão, Sergio Bopp, Emanuel Nassar e Antônio Poteiro, quando a cidade recebeu o título de reconhecimento à sua característica monumental em 1987 e na ocasião do V Centenário do Descobrimento do Brasil, foram escolhidos Carmela Gross, João Câmara, Siron Franco, Aguilar e Daniel Senise, em 1998, e, novamente, Antônio Poteiro, em 1999.

As **transferências** foram provenientes do acervo do Banco Nacional de Habitação (BNH) e herdado pela CEF com o fechamento da instituição, em 1986 (G1, 2015). Segundo

informações fornecidas pela CEF (2013), a necessidade de reestruturação do Sistema Financeiro de Habitação – no qual a CEF já era um dos operadores – é citada como principal motivação para a transferência do acervo do BNH para o banco.

### **Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social**

O BNDES é uma **empresa pública federal**, vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior fundada em 1952 que oferece financiamentos especiais para micro, pequenas e médias empresas. Atua em vários segmentos econômicos – agricultura, indústria, infraestrutura e comércio e serviços –, nas dimensões social, regional e ambiental. O BNDES financia projetos para a aquisição de equipamentos e exportação de bens e serviços. Atua no fortalecimento da estrutura de capital das empresas privadas e destina financiamentos não reembolsáveis a projetos que contribuam para o desenvolvimento social, cultural e tecnológico. Opera em diversos países da América Latina, tem uma unidade em Montevideu (Uruguai) e uma subsidiária na Inglaterra, para captação de recursos (BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL, 2016).

O banco declara em texto oficial a sua atual missão que é a de promover “o desenvolvimento sustentável e competitivo da economia brasileira, com geração de emprego e redução das desigualdades sociais e regionais.” (BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL, 2016). E também revela o seu múnus como patrocinador de ações ligadas a economia da cultura.

A **missão** do BNDES, portanto, é a de estimular e contribuir para o desenvolvimento das empresas criativas e dos agentes criadores, ampliar e dar mais eficiência ao mercado de bens e serviços culturais, com sustentabilidade econômica e ganhos sociais.

Para tanto, o BNDES oferece ao **setor cultural** um diversificado conjunto de instrumentos de apoio, com financiamento e recursos não reembolsáveis. (BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL, 2016, grifo nosso).

O banco criou o Programa BNDES para o Desenvolvimento da Economia da Cultura (BNDES Procult) que financia projetos de investimentos e planos de negócio das empresas atuantes nas cadeias produtivas da economia da cultura, como audiovisual, cinema, editorial, preservação de acervos, patrimônio cultural brasileiro, música, jogos eletrônicos e eventos

culturais, artes visuais e performáticas. (BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL, 2015).

Quanto à política de incentivo do banco, em relação ao patrimônio nacional está previsto no texto:

O BNDES também oferece apoio **não reembolsável à preservação e a segurança de acervos, contribuindo para a dinamização de museus, arquivos e bibliotecas.** Podem ser apoiados projetos que contemplem uma ou mais das seguintes ações: catalogação, gerenciamento ambiental, instalação de sistemas de segurança, higienização e acondicionamento, melhoria de infraestrutura, restauração e visitação. (BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL, 2015, grifo nosso).

O acervo<sup>7</sup> do BNDES começou a ser formado em 1989, a partir de doações, e possui atualmente cerca de 150 peças, entre pinturas, esculturas e gravuras, que são utilizadas basicamente como decoração.

### **Banco do Nordeste do Brasil**

O BNB, sediado em Fortaleza, é uma **instituição bancária federal** que tem como objetivo promover o desenvolvimento sustentável da região por meio da capacitação técnica e financeira de agentes produtivos regionais. Atua em quase dois mil municípios dos estados da Região Nordeste (Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe), norte de Minas Gerais (incluindo os Vales do Mucuri e do Jequitinhonha) e norte do Espírito Santo<sup>8</sup> (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2016).

A missão do BNB é “atuar na promoção do desenvolvimento regional sustentável, como banco público competitivo e rentável.” (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2016). É considerada a maior instituição da América do Sul voltada para o desenvolvimento regional, opera como órgão executor de políticas públicas, operacionaliza o Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar (PRONAF) e administra o Fundo Constitucional de

---

<sup>7</sup> Por *e-mail* recebido em 03/06/2013 a técnica administrativa do banco, Célia Regina Carelli, informou que o BNDES não “possui um 'acervo'”,

<sup>8</sup> O Banco do Nordeste do Brasil S.A. (BNB) é uma instituição financeira múltipla criada pela Lei Federal nº 1649, de 19.07.1952, e organizada sob a forma de sociedade de economia mista, de capital aberto, tendo mais de 90% de seu capital sob o controle do Governo Federal. Disponível em : < <http://www.bnb.gov.br/historico> > . Acesso em : 15 dez. 2015.

Financiamento do Nordeste (FNE). É responsável pelo maior programa de microcrédito da América do Sul e o segundo da América Latina, o CrediAmigo. Atende pessoas físicas, produtores rurais (agricultor familiar, mini, pequeno, médio e grande produtor), o empreendedor informal, agentes econômicos (micro, pequena, média e grandes empresas) e institucionais, como entidades governamentais no âmbito federal, estadual e municipal e não governamentais.

O BNB começou a receber em 1955 doações de obras de arte de inicialmente para decorar o gabinete do presidente do banco. Segundo informações<sup>9</sup> fornecidas por Jacqueline Medeiros, da Coordenação de Artes Visuais Banco do Nordeste (2013), o Acervo Artístico do CCBNB (Centro Cultural Banco do Nordeste) é composto por cerca de 800 obras de artistas brasileiros dos anos 1950 a 2012. A coleção do banco totaliza 1.078 peças e foi constituída a partir de aquisições e *doações* de artistas – processo de aquisição que está institucionalizado – em várias técnicas e suportes: esculturas, gravuras, pinturas, fotografias, objetos, desenhos, vídeo arte, instalações, tapetes e artesanato regional.

### **Banco da Amazônia**

O Banco da Amazônia é a principal instituição financeira federal de fomento com a missão de promover o desenvolvimento da região amazônica. Sua proposta é a de encontrar alternativas de negócios que utilizem tecnologias e suporte técnico para estimular a criação de novos produtos e serviços, alinhados com a sustentabilidade para garantir recursos futuros. Foi fundado na década de 1940 pelo Decreto-Lei N° 4.451, de 9 de julho de 1942, e denominado Banco de Crédito da Borracha. Em seu art. 4º o decreto de criação afirmava que a instituição seria organizada sob a forma de sociedade anônima com sede em Belém (PA) autorizando a instalação de filiais em outros estados e fora do País. A previsão era que o banco durasse apenas 20 anos. Quanto aos objetivos previstos na lei de criação destaca-se que o banco nasceu para incrementar a economia da Amazônia, incentivando a produção da borracha (BRASIL, 1942).

---

<sup>9</sup> O questionário foi enviado em 28/02/2013 e respondido em 17/04/2014, por Jacqueline Medeiros, da Coordenação de Artes Visuais BNB.

Em sua missão atual está descrito que o banco deve “promover o desenvolvimento sustentável da Amazônia, por meio da execução de políticas públicas e oferta de produtos e serviços financeiros.” (BANCO DA AMAZÔNIA, 2016).

A atuação do banco no século XXI é voltada para o desenvolvimento sustentável da Amazônia Legal, “através da definição de critérios rigorosos na análise do crédito” e também da “modernização tecnológica, expansão da rede de atendimento e foco no cliente, tanto Pessoa Física como Pessoa Jurídica.” (BANCO DA AMAZÔNIA, 2015). O banco tem unidades de atendimento na Amazônia Legal, que compreende 59% do território nacional, e também nas cidades de São Paulo e Brasília.

O acervo conta com 30 obras de arte<sup>10</sup>, entre esculturas, gravuras, pinturas e fotografias, e teve início em 2001 com doações de artistas a título de contrapartida pelo uso do espaço cultural mantido pelo banco em Belém (BANCO DA AMAZÔNIA, 2015).

### **Banco do Estado de Sergipe**

Fundado em 1961 com a nomeação inicial de Banco de Fomento Econômico (BANESE), o Banese inicia suas atividades apenas em janeiro de 1964. A transformação do nome, no final da década de 1960, acompanhou as mudanças na estrutura organizacional e o processo de interiorização das atividades do banco, período em que foram inauguradas agências no interior de Sergipe. O Banese tornou-se **banco múltiplo** em 1991, automatizou suas agências e, através da Rede Verde-Amarela, interligou-se a mais de 4.700 agências de bancos estaduais por todo território nacional.

O banco descreve assim o seu papel social.

O Banese, maior banco do Estado, efetivamente tem sido uma empresa cidadã, confirmando a sua vocação de ser o promotor financeiro do desenvolvimento sócio-econômico de Sergipe e de constituir-se, cada dia mais, no **Banco de todo o povo sergipano**. Refletindo toda a sua história a missão do Banese é:

Fornecer soluções, produtos e serviços financeiros de forma eficiente, promovendo desenvolvimento social através da inclusão financeira, contribuindo para a construção de relações perenes com os clientes e para

---

<sup>10</sup> O questionário foi enviado por *e-mail* em 05/10/2013 e recebido em 24/02/2014, preenchido por Wagner Emanuel da Silva Mota, Técnico Científico – Arquiteto / Analista de Marketing.



a geração sustentável de valor para os acionistas e toda sociedade. (BANCO DO ESTADO DE SERGIPE, 2016, grifo nosso).

De acordo com informações fornecidas pela instituição, o Banese adquire obras de artes visuais – esculturas e pinturas – de artistas sergipanos desde a década de 1980. Atualmente o acervo é composto de 122 obras, disponibilizadas para a montagem de exposições e decoração de ambientes, áreas administrativas e agências do banco. A gestão do acervo é responsabilidade do Museu da Gente Sergipana, projeto principal do Instituto Banese, considerado regionalmente como agente fomentador da produção artística sergipana.

### **Banco do Estado do Rio Grande do Sul**

O Banco do Rio Grande do Sul foi criado em 1928 para apoiar a economia local e com um capital nominal de 50 mil contos de réis, dos quais 35 mil subscritos pelo governo, tendo recebido depósitos da Viação Férrea e de vários departamentos do governo do Estado. Sua criação foi fruto da reivindicação por crédito de longo prazo para o desenvolvimento da pecuária regional, mas, mesmo como banco oficial, desenvolveu atividades comuns aos bancos comerciais (SALVIANO JUNIOR, 2004, p. 56).

A missão do Banrisul é:

O Banco do Estado do Rio Grande do Sul S.A. (“Banrisul” ou “Instituição”) é uma sociedade anônima de capital aberto que atua sob a forma de banco múltiplo e opera nas carteiras comercial, de crédito, de financiamento e de investimento, de crédito imobiliário, de desenvolvimento, de arrendamento mercantil e de investimentos, inclusive nas de operações de câmbio, corretagem de títulos e valores mobiliários e administração de cartões de crédito e consórcios. As operações são conduzidas por um conjunto de Instituições que agem de forma integrada no mercado financeiro. O Banrisul atua, também, como instrumento de execução da política econômico-financeira do Estado do Rio Grande do Sul, em consonância com os planos e programas do Governo Estadual. (BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2016).

O Decreto nº 18.374, de 28 de agosto de 1928, autorizou o funcionamento do Banco do Rio Grande do Sul como sociedade anônima de “crédito real, rural e hipotecário”, sediado em Porto Alegre (BRASIL, 1928). O Banrisul atua sob a forma de banco múltiplo e opera carteiras comercial, de crédito, financiamento, crédito imobiliário, desenvolvimento, arrendamento mercantil e investimento. Além disso, atua nas transações de câmbio,

corretagem de título e valores mobiliários, administração de cartões de crédito e consórcios. O banco atua como “instrumento de execução da política econômico-financeira do Estado do Rio Grande do Sul, em consonância com os planos e programas do Governo Estadual.” (BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2016).

O Banrisul incorporou o patrimônio do antigo Banco Pelotense, criado pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul em 1906 e liquidado em 1931, quando teve início o processo de incorporação. Atualmente o IPHAE – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado –, com a colaboração do Banrisul, realiza o inventário de antigas edificações localizadas em várias cidades do Rio Grande do Sul e outros estados brasileiros. Há possivelmente oito edificações que estão em fase de reconhecimento e tombamento<sup>11</sup> (BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2015). O Banrisul começou a formação de seu acervo com a aquisição e a incorporação de três empresas<sup>12</sup>.

O objetivo ao descrever os motivos para criação, destacar a missão e os valores de cada um dos bancos pesquisados foi traçar um perfil das instituições e apresentar o contexto em que a informação em arte foi estudada neste trabalho. Além disso, ao incluir os indícios a respeito dos processos iniciais para a formação dos acervos, a intenção foi reconhecer e mostrar as diferenças e similaridades entre as diversas instituições no tocante aos processos de recebimento dos objetos de arte. O reconhecimento da realidade de cada banco é necessário para diferenciar a análise e o entendimento da constituição do espaço museal e da gestão da informação em arte.

Assim, para finalizar gostaríamos de destacar que entendemos que o objeto de arte que circula nas instituições é constituído de valores artísticos e, ao mesmo tempo, adquire outros significados e diversas funções de acordo com os usos institucionais. Isso corrobora o argumento de que a obra de arte é um bem “[...] raro, durável, que oferece a seu detentor serviços **estéticos** (prazer estético), **sociais** (distinção, prestígio) e **financeiros**.” (MOULIN, 2007, p. 37, grifo nosso). Nesse sentido cabe então decodificar como esse objeto de arte – e

---

<sup>11</sup> Os prédios das cidades de Cachoeira do Sul e Pelotas que abrigam agências do Banrisul já são reconhecidos pela sua importância histórica, entretanto, também foram pesquisados outros prédios que no passado que abrigaram o Banco do Rio Grande do Sul e estão localizados nas cidades de Porto Alegre, Rio Grande, Santana do Livramento, Santa Cruz do Sul, e São Sebastião do Cai. (BANCO DO RIO GRANDE DO SUL, 2015).

<sup>12</sup> O questionário enviado foi em 01/04/2013 e recebido respondido em 04/05/2013, por Rogeane de Fátima Bertussi, analista e responsável pelo cerimonial e protocolo e assessoramento especial de Relações Sociais.

de informação – contribui para a construção do espaço museal no ambiente financeiro. E a seguir descrevemos a metodologia e o processo para a elaboração da fundamentação teórica.

### **Metodologia**

A pesquisa é descritiva, qualitativa e apresenta dados quantitativos. Foram empregados vários procedimentos para a coleta de dados. Inicialmente foi realizado um estudo exploratório para identificar quais instituições possuem acervos de arte. Em paralelo, foi realizada a revisão de literatura nacional e pesquisa em periódicos internacionais. A fase exploratória subsidiou a delimitação do universo de análise e a elaboração do primeiro questionário encaminhado aos gestores dos acervos. O desenvolvimento da metodologia teve como aporte teórico as obras “Como se faz uma tese” (ECO, 1995) e a “Arte da Pesquisa” (BOOTH, COLOMB, WILLIAMS, 2005). Para a análise dos dados foi escolhida a Análise de Discurso Crítica (ADC).

### **Procedimentos para a coleta de dados**

A imersão no tema desta investigação teve início em 2009 – de maneira autônoma, sem qualquer vínculo com a universidade – com uma pesquisa focada em documentos, literatura, mídia brasileira, portais especializados e nas redes sociais com o objetivo de colher elementos para a construção do pré-projeto de pesquisa.

A coleta de dados para a pesquisa durou 44 meses, teve início em novembro de 2012 e foi finalizada no primeiro semestre de 2016.

O planejamento da pesquisa previa – na etapa inicial – a elaboração de uma planilha com os bancos públicos para a prospecção sobre a manutenção de acervos de arte. A tarefa foi realizada assim como o contato com as 11 instituições (Banco da Amazônia, Banco de Brasília, Banco do Brasil, Banco do Estado de Sergipe, Banco do Estado do Espírito Santo, Banco do Estado do Pará, Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Banco do Nordeste do Brasil, Caixa Econômica Federal, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social e Banco Central) teve início em 2013 e o objetivo era obter respostas afirmativas e a partir disso, elencar os bancos oficiais que possuíam acervos para compor o universo de análise.

Nessa fase exploratória o universo da pesquisa não estava configurado e foram solicitadas informações a bancos privados, que incorporaram bancos públicos e museus que receberam acervos constituídos em instituições financeiras públicas. A formação do acervo do Banco Santander, por exemplo, aconteceu pela incorporação de outros bancos que possuíam acervos corporativos (Banco Geral do Comércio, Banco Noroeste, Banco Real e Banespa) e alguns museus brasileiros também, entre eles Museu Oscar Niemeyer (Acervo BANESTADO), Casa do Ingá (Acervo BANERJ) e Museu do Estado de Pernambuco (Acervo Banco do Estado de Pernambuco).

O processo inicial de investigação e a coleta de dados junto às organizações permitiu modelar o universo inicial e aparar algumas arestas em relação ao foco do trabalho, bem como definir o referencial teórico e os objetivos. A justificativa para esses ajustes e a inclusão ou retirada de algumas instituições foi motivada por informações que surgiram sobre os acervos, o sistema das artes atual e as relações entre as instituições financeiras – tanto oficiais como privadas – com a arte, a realidade investigada e o contexto cultural.

A dinâmica da gestão da informação dos acervos, como a realização de exposições, o registro de processos de restauração, doação, os processos de documentação e a emergência da discussão do tema na mídia nacional alteraram a ideia original, que era investigar exclusivamente os três maiores bancos oficiais – BB, BC e CEF – cujos acervos já eram de conhecimento público.

Nesse momento da pesquisa, uma combinação que somou a leitura de obras relacionadas ao tema, as primeiras informações apuradas e a análise inicial do contexto de alguns acervos, determinou o universo. Isso foi corroborado pelo surgimento de novos elementos, do reconhecimento de alguns fenômenos, do acompanhamento e da percepção de que a implementação de políticas museológicas, de ações governamentais e outras atividades desenvolvidas no interior das instituições provocaram mudanças passíveis de serem estudadas. Então dentro do universo de bancos públicos, foram selecionadas 8 instituições: Banco Central do Brasil (BCB), Banco do Brasil (BB), Caixa Econômica Federal (CEF), Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Banco da Amazônia, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), os bancos estaduais Banco do Rio Grande do Sul (Banrisul) e Banco do Estado de Sergipe (Banese).

Assim teve início a segunda etapa referente à coleta de dados com a aplicação do questionário destinado aos gestores dos acervos. O primeiro questionário esboçado foi estruturado com 21 perguntas, com questões objetivas e espaço para complementação, explicação, anexar documentos ou detalhar algum tópico que oferecia desdobramentos para o entendimento do objeto de estudo. O conteúdo deste instrumento, elaborado a partir do disposto nos objetivos específicos, originou um questionário pré-teste, que indagava sobre a origem e data de formação do acervo, tipologia, infraestrutura, usos dos objetos, recursos humanos, política de gestão do acervo, destinação, aquisição, doação, existência de espaço para exposição e principais processos de difusão de informação a partir dos acervos. O questionário foi encaminhado para as instituições e as respostas geraram uma troca de *e-mails* para esclarecimentos.

A interpretação preliminar do material recebido ressaltou a diferença entre as instituições e apontou as características individuais; particularmente quanto ao contexto e à assimetria de informações entre a gestão da informação em arte nos bancos públicos. Cada organização mantém um tipo de acervo, número de obras, motivos para a formação da coleção, características de gestão, estratégias de comunicação e diferenças como os objetos são apropriados e significados no âmbito institucional. Por isso surgiu a necessidade de formular entrevistas não padronizadas quanto ao conteúdo e número de perguntas, mas formuladas de acordo com a necessidade específica para obter novas informações, detalhes ou esclarecimentos.

Durante 2013 observamos que houve uma grande rotatividade em departamentos, áreas e pessoas a quem foram encaminhados os pedidos de dados e muitos ficaram sem respostas. A saída de um profissional com o remanejamento para outra área da empresa, a aposentadoria de outros, problemas com o recebimento do *e-mail*, férias, falta de pessoal para atender estão entre os fatores que interferiram no processo de coleta. Em alguns casos as próprias equipes e gestores relatavam a justificativa: a demora em responder devia-se ao fato de muitas informações não estarem sistematizadas.

Para além da ausência e demora em receber questionários e entrevistas preenchidos e respondidos, registra-se o número de negativas para fornecer dados, documentos e materiais, além de muitas respostas em branco. Isso significou que deveriam ser criadas outras

estratégias para obter informações. Essa situação implicou em outra decisão: na escolha da Análise de Discurso Crítica (ADC) como metodologia para a análise de dados.

O replanejamento foi necessário e a nova demanda informacional contemplava, entre outras iniciativas, o pedido de material produzido pelas instituições, como folhetos, livros e catálogos, além de relatórios e políticas, instrumentos próprios da gestão da informação. Como parte da nova tática considerou-se a pesquisa sistemática nos conteúdos dispostos em portais oficiais e redes sociais dos bancos para o acompanhamento de notícias sobre os acervos e a contínua observação do tema na mídia nacional.

Tendo em vista o valor crescente das redes sociais e a legitimidade desse ambiente informacional para a CI, optamos pela inclusão do material publicado nesses espaços informacionais como parte do *corpus*, entendendo que são um canal de comunicação e de memória sobre as ações, projetos, programas, história das coleções. Como tal geram informação constantemente e produzem registros documentais. Além do mais consideramos as redes como espaços para o discurso institucional. O levantamento de notícias em diversas fontes – mídia tradicional e digital – motivou a criação de uma página na rede social *Facebook*, em maio de 2013, designada *Não Lugares da Arte*, para reunir material informativo sobre a situação desses acervos, de coleções corporativas em instituições privadas e de assuntos correlacionados. Temas a respeito das exposições realizadas pelos bancos, notícias sobre a descoberta de acervos de arte, matérias a respeito do mercado de arte, reportagens relatando processos de restauração de obras de arte e artigos enfocando a apreensão de objetos de arte em operações da Polícia Federal, são alguns deles.

Como resultado das iniciativas descritas foi estruturado um *corpus* com dados originados pelas instituições, documentação, publicações e notícias sobre os acervos corporativos em bancos brasileiros públicos, privados e multinacionais que integram o sistema financeiro e conseqüentemente o contexto estudado.

É necessário registrar que há muitos documentos e informações consideradas de caráter sigiloso no âmbito das instituições estudadas. Algumas dizem respeito à proteção e segurança da informação na implementação de estratégias competitivas de mercado, outras não foram explicadas. Por isso muitas solicitações em relação à situação do acervo não foram atendidas pelos bancos oficiais, sob a alegação de era proibida a divulgação.

A utilização da Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011) foi avaliada como recurso para ampliar o acesso à informação sobre os acervos. Contudo, após ponderar e considerar vários aspectos a opção foi por concentrar a análise do material encaminhado pelos bancos partindo da convicção de que as informações fornecidas, os esclarecimentos prestados – por meio de seus gestores – refletem, em certa medida, o processo de gestão da informação durante o período pesquisado. Pode-se especular e dizer que analisar o atendimento – ou não – dos pedidos representa uma parcela da atitude e responsabilidade institucional quanto à arte como patrimônio dos bancos oficiais.

Foi realizada uma consulta no Portal da Legislação do Governo Federal, na Câmara dos Deputados, no Senado Federal e no Arquivo Nacional, que oferecem a busca em vários instrumentos legais e a oportunidade de encontrar dispositivos editados desde o período do Império no Brasil. O objetivo era encontrar instrumentos ou normas que regulamentação a posse de obras de artes por bancos públicos. O método teve como base a inserção de palavras-chave relacionadas aos conceitos concernentes aos acervos pesquisados, tais como pintura (s), gravura, artes visuais, coleções, obras de arte visuais, acervos, artistas, pintor (a), artístico. O último termo foi encontrado em 304 leis com os mais distintos conteúdos, da proteção artística até a concessão de serviços de radiodifusão. A legislação brasileira federal – histórica ou contemporânea – contribuiu para esclarecer alguns pontos quanto à institucionalização da arte no Brasil, tema transversal deste estudo.

A pesquisa sobre legislação teve a intenção de entender se, de alguma maneira, as atividades de gestão da informação nos acervos das instituições pesquisadas foram afetadas pela edição de instruções normativas, seja no âmbito das políticas culturais, fiscais ou museológicas. E encontrar dispositivos legais com relação especialmente aos acervos nas instituições, bancos públicos, empresas públicas, autarquias e que disciplinassem a gestão e a posse desses objetos no âmbito de órgãos públicos.

A ausência de informação crítica sobre o processo de gestão desses acervos que têm características particulares motivou a elaboração de uma relação de profissionais como possíveis entrevistados. Há que ser registrada a dificuldade em localizar pessoas disponíveis para as entrevistas e dispostas a opinar a respeito da temática. Foram encaminhados *e-mails* para jornalistas especializados, curadores, professores de arte, pesquisadores e, em alguns

casos, pessoas que já haviam realizado algum projeto para as instituições e não obtivemos resposta positiva. Na tentativa de garantir informações qualificadas foram realizadas entre 2012 e 2014 entrevistas com a Profa. Diana Farjalla Correia Lima, com o ex-presidente do IBRAM, José do Nascimento Júnior e com o produtor cultural Carlos Trevi, coordenador (à época) do Santander Cultural de Recife.

### **Análise dos dados**

Para realizar a análise dos dados, adotamos a metodologia de Análise de Discurso Crítica (ADC). O método da Análise de Discurso procura entender a enunciação produzida em determinado lugar social sobre um objeto específico. Nesse sentido, cada espaço social produz gêneros de discursos que podem ser políticos, científicos, publicitários, jornalísticos, construídos e modificados pela prática social.

No campo da Ciência da Informação, a Análise de Discurso Crítica (ADC) pode ser utilizada para analisar não apenas documentos, publicações e acervos históricos, mas conjuntos de informação em textos multimodais distribuídos em portais, redes sociais, *blogs* e repositórios de artigos científicos, e pode ser uma contribuição da Linguística ao campo da Organização e Recuperação da Informação.

Isso significa estudar e analisar discursos no espaço informacional, virtual e social. Para a ADC, qualquer evento discursivo é considerado simultaneamente um texto e um exemplo de prática discursiva e social. Uma aproximação com a Ciência da Informação mostra que as práticas, que entrelaçam informações e usuários, são espaços de compartilhamento e produção de informação e passíveis de serem estudados.

A análise realizou o cruzamento entre as informações produzidas em contextos específicos e internos às instituições, tais como em *releases* ou material de divulgação, as publicações em sites oficiais, além dos questionários, entrevistas e demais questões enviadas aos gestores. ADC permitiu a compreensão de valores atribuídos pelos bancos à atividade de gestão da arte e o entendimento de algumas posturas institucionais na gestão da informação dos acervos de arte. A partir dessa análise discutiu-se a respeito dos diversos níveis de discursos encontrados: entre o dito e o não dito, entre o revelado e o silenciado.



O *corpus* analisado contempla questionários e entrevistas com os gestores dos acervos; reportagens sobre o assunto<sup>13</sup>; textos e *releases* publicados em *sites* institucionais e redes sociais oficiais mantidos pelas instituições (*Facebook, Twitter, Youtube e Flickr*) e demais documentos disponíveis *on-line* e considerados públicos, além de livros, folhetos, catálogos de exposição, catálogo do acervo e relatórios. Há de ser ressaltado o reconhecimento das dimensões de cada bloco do *corpus*, tendo em vista que o **primeiro** foi preparado pelas instituições para atender à solicitação emanada da pesquisa; o **segundo** é atividade institucional sistemática para comunicação com a sociedade e o **terceiro** grupo contempla produtos criados para a disseminação do acervo. Essa distinção foi respeitada na análise, a partir do entendimento de que as informações são complementares e relacionadas.

A estratégia para análise de discurso, por sua vez, contemplou duas fases; a primeira que tratou da análise textual, que procurou encontrar nos discursos as características que compõem o conceito de gestão da informação nas instituições. A segunda fase tinha como objetivo a busca aos predicados ou atributos que constituem o conceito de espaço museal nessas mesmas organizações e que emergem dos discursos oficiais.

O objeto de análise foi a organização da informação, que é constituída de processos; então para investigar a gestão buscou-se conceitos relativos aos processos de *geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos*<sup>14</sup>, nove conceitos que são as nossas categorias de análise.

Assim foi elaborado um roteiro com as categorias de análise que tem como base a descrição de museu, sua finalidade, conforme expresso nos artigos 1º, **que define instituição museológica** e o 6º, **que determina os espaços aos quais não se aplica a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus**. Para a legislação (BRASIL, 2009), museus *conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para preservação,*

---

<sup>13</sup> Durante os últimos 24 meses foram coletadas 65 matérias, editoriais e reportagens que enfocam o assunto da tese. Foi realizada uma classificação do material analisado, de acordo especificamente com a realidade de cada instituição.

<sup>14</sup> Hjørland em 1994, descreve o que considera os nove princípios de organização do conhecimento e que dizem respeito aos problemas mais comuns na busca e recuperação da informação. HJORLAND, B. *Nine principles of knowledge organization*. In: ALBRECHTSEN, H.; ORNAGER, S. (ed.) *Knowledge organization and quality management*. Frankfurt/main:Indeks, 1994. p. 91-100. (*Advances in Knowledge Organizatio*, v. 4).

*estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo*, então foram os termos, seus sinônimos, processos e propriedades esquadrihados nos conteúdos dos discursos.

A decisão sobre a estratégia a ser adotada para a análise dos discursos foi possível graças à realização de um pré-teste, uma experiência em uma amostra de conteúdo em 5 publicações do BC<sup>15</sup> e que dizem respeito à história, características do acervo e conteúdo das exposições. O experimento demonstrou que existiam várias combinações para enquadrar cada palavra ou termo em um dos conceitos pré-definidos representativos do processo de organização da informação.

Percebemos que além dos conceitos relativos à gestão havia um conjunto de palavras não relacionadas aos termos, mas que podem representar o sentimento que a instituição expressa quanto à manutenção do acervo, como sua propriedade e responsabilidade. A avaliação dos conteúdos documentais escolhidos para o teste revelou que nos discursos institucionais produzidos pelo BC havia o reconhecimento, defesa e valorização de atividades que representam etapas da organização da informação.

A interpretação encontrou nos textos analisados vários conceitos relacionados aos processos informacionais e às características do espaço museal: *preservação, preservar, divulgação, restauração, memória, acessível, mostra, colocar à disposição do público, compartilhar, restauro, expor, exposição, estado de conservação, processo de restauro, reparar danos causados pelo tempo, recuperar elementos autênticos, melhorar suas condições de conservação, preventiva, acervo do banco, restauração dos trabalhos, mostra fotográfica e catálogo*.

Além disso, surgiu um elenco de palavras escolhidas pela instituição para expressar e reforçar a sua relação e papel na manutenção do acervo: *orgulho, compromisso, imaginária nacional, honra, coroamento, valorizar, guardião, patrimônio cultural, história, simbólico, estético, essencial, compromisso social, importante coleção de arte, homenagear e obrigação com a sociedade*. Consideramos esses conceitos como parte dos discursos da arte nos bancos oficiais e que são consequência da posse de obras de arte, dos processos de gestão e do

---

<sup>15</sup> As publicações escolhidas foram : “ Cândido Portinari em obras ” (2009), “Trilhas da Modernidade” (2010) e “ Vanguarda Modernista na Coleção Banco Central ” (2011) .

comportamento das instituições como componentes do sistema das artes. O pré-teste definiu o procedimento que foi aplicado para as demais instituições.

A partir da análise do *corpus* construímos uma apreciação com base na comparação entre as informações oficiais registradas nos questionários, documentos, entrevistas e o tipo de narrativa institucional de cada entidade depositada nos discursos. A compreensão é de que ao falar sobre arte, patrimônio cultural e memória as organizações elaboram o seu discurso a respeito da arte.

Por diversas razões foram surgindo novos pontos de interesse para análise, o que contribuiu para o delineamento da pesquisa e a confirmação da aplicação dos métodos escolhidos para alcançar os objetivos propostos.

Além disso, o levantamento da correspondência trocada com as instituições via correio eletrônico (mais de 500 *e-mails* durante o período) revelou que o assunto é ainda pouco comunicado pelas instituições, a documentação é desorganizada, há falta de registros e, em alguns casos, desconhecimento, por parte de assessores de comunicação, da existência do acervo. Quanto mais perguntas surgiam para o desenvolvimento da pesquisa, mais solicitações eram enviadas e aumentava o número de ausências de respostas, indicando a complexidade na gestão dos acervos.

O capítulo 2 é a Revisão de Literatura e apresenta as bases de dados consultadas, tais como periódicos nacionais e internacionais, bibliotecas especializadas, serviços de informação, literatura recente, teses e o embasamento teórico. Discute os fundamentos teóricos da Organização da Informação e da Pesquisa em Arte que são referenciadas nos conceitos de Informação em Arte e sua aplicação na análise da gestão da informação nos acervos estudados; discute a metodologia da Análise de Discurso e a Teoria do Conceito. A distribuição dos assuntos está ordenada de maneira a apresentar a Organização da Informação e o ciclo informacional, com a exposição dos autores da CI referenciados, a discutir o conceito de informação; a mostrar as vertentes da Informação em Arte e apresentar as justificativas para a sua aplicação no estudo. Na sequência apresenta a Análise de Discurso Crítica (ADC) como metodologia para a análise do *corpus* da pesquisa e a explicação sobre a aplicação da Teoria do Conceito para a elaboração das categorias de análise necessárias para a Análise de Discurso.

O capítulo 3 denominado Descrição e Análise contextualiza e descreve as circunstâncias que entrelaçam e aproximam a arte e o sistema financeiro além de apresentar quais são os motivos para o investimento e a manutenção de coleções de artes visuais em bancos privados, públicos e outras instituições financeiras nacionais e internacionais.

O capítulo 4 trata da Gestão da arte em lugares improváveis e descreve a conjuntura específica dos acervos nos bancos oficiais, a formação das coleções, apresenta cada realidade a partir da demonstração das estruturas, instrumentos, processos de gestão da informação e espaços de exibição. Apresenta uma análise dos dados a partir de uma estrutura que considera a formação dos acervos, com a discussão dos motivos para a constituição dos acervos e tipificação dos objetos de arte que integram cada caso, elenca os instrumentos da gestão e descreve os mecanismos – estruturas, normas e recursos financeiros e humanos – encontrados em cada instituição pesquisada e que suportam a gestão. Discute a organização da informação a partir da demonstração das ações institucionais adotadas para gestão da informação, como a documentação, produção de relatórios e disseminação da informação. Descreve os espaços expositivos criados para a difusão dos acervos e condições para o uso dos objetos como decoração das dependências das instituições e, por fim expõe os resultados da análise de discurso.

No capítulo 5 o texto das Considerações Finais indica que os bancos públicos que mantêm coleções de natureza museológica são espaços museais, integram o sistema das artes, institucionalizaram processos para a organização da informação e incorporaram o papel social de museus. O capítulo 6 mostra algumas Recomendações e indicações de possíveis pesquisas decorrentes desta investigação.

## 2. REVISÃO DE LITERATURA

*“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.*

*Em cofre não se guarda nada.*

*Em cofre, perde-se a coisa à vista.”*

*(Antonio Cícero, 1996, p. 337)*

Esta pesquisa trata especialmente da gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas brasileiras ligadas ao SFN e o objetivo deste capítulo é apresentar as características das relações entre a arte e o sistema financeiro e está estruturado em duas seções. A **primeira** delinea o contexto e mostra aspectos de alguns acervos que são propriedade de bancos internacionais e instituições públicas brasileiras. A **segunda** descreve o Sistema Financeiro Nacional, que é o contexto ao qual pertencem todas as instituições pesquisadas.

Bancos privados, seguradoras e multinacionais, como o Chase Manhattan Bank, Phillip Morris, ABN-AMRO, Lintas Worldwide, o NatWest Bank, mantêm coleções de arte e apoiam atividades em parcerias com museus e galerias de arte.<sup>16</sup> A história das coleções corporativas de arte nos Estados Unidos tem início do século XX, quando a Archison, Topeka and Santa Fe Railway encomendou pinturas para ilustrar cartazes e calendários da ferrovia (WU, 2006, p. 250). Em meados de 1940, a Internacional Business Machines Corporation (IBM) investiu na formação de duas coleções de arte: uma reunia obras de artistas dos países em que a empresa mantinha negócios e a outra trabalhos de artistas norte-americanos (WU, 2006, p. 205).

A partir dos anos 1980, a aquisição de obras de arte por empresas multinacionais estadunidenses e britânicas estava associada à doação de obras a museus e à criação de coleções próprias, práticas que estimulavam a estruturação de departamentos inteiros

---

<sup>16</sup> Informações detalhadas sobre o contexto das coleções de arte corporativas podem ser encontrados no trabalho de Chin-Tao Wu na obra *Privatização da cultura – a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. (2006).

dedicados à gestão dos acervos e à organização das ações de patrocínio (WU, 2006). Para Wu há um padrão mundial de envolvimento corporativo com as artes em virtude da natureza multinacional do capitalismo, pois as empresas atuais são “[...] como imensos 'países' que se estendem além de seus locais de origem.” (HORTA, 2006, p. 3). Destaca a inexistência de uma pesquisa consistente sobre o número de empresas que mantêm as coleções de arte corporativa, e que o *International Directory of Corporate Art Collections* registrava, no final dos anos 1980, mais de mil empresas estadunidenses e 79 britânicas como detentoras de acervos (WU, 2006, p. 251). Essa política, chamada de privatização da arte e da cultura, foi iniciada nos países ricos, repercutiu na periferia econômica e teve desdobramentos em países da América do Sul.

Na Europa, no final da década de 1930, Paris era a capital da arte e um território onde estavam instalados museus consagrados, edificações luxuosas, galerias, casas de leilão, estúdios de pintores da época (Pablo Picasso, Henri Matisse e Georges Braque), compradores, colecionadores, especialistas e historiadores (FELICIANO, 2013, p. 14). Durante a Segunda Guerra (1939-1945), na Alemanha o Deutsche Reichsbank<sup>17</sup> se converteu em um dos principais compradores no mercado de obras de arte de Paris (FELICIANO, 2013, p. 194-195). Na época, o banco central do Reich destinou 40 milhões de francos (20 milhões de dólares) para a compra de obras de arte e antiguidades (FELICIANO, 2013, p. 194-195). Além disso, recebia semanalmente objetos saqueados de coleções de cidadãos franceses, em sua maioria de origem judaica: tapeçarias, enfeites, mobiliário, toalhas e artigos de luxo para servir em banquetes e recepções da sede do banco em Berlim (FELICIANO, 2013, p. 196-197).

Na atualidade, outros bancos alemães, como o Commerzbank<sup>18</sup>, o Dresdner Bank, o Deutsche Bank e a seguradora Allianz, possuem acervos, negociam arte e implementam políticas de doação de obras a museus (BLOCH, 2010). No início de 2010, o Commerzbank vendeu em leilão, por 74 milhões de euros, o objeto de maior renome internacional da coleção

---

<sup>17</sup> Segundo Feliciano (2013, p. 195) o banco central alemão recebeu em 1942 parte do butim da guerra; objetos de valor, joias, armações de ouro de óculos, próteses dentárias de ouro e prata que foram transformados em moeda ou fundidos em lingotes de metais preciosos.

<sup>18</sup> Para informações detalhadas sobre a coleção do banco, é possível a consulta ao portal oficial. Disponível em: < [https://www.commerzbank.de/en/nachhaltigkeit/gesellschaft/kunst\\_\\_\\_kultur/kunst\\_und\\_kultur\\_1.html](https://www.commerzbank.de/en/nachhaltigkeit/gesellschaft/kunst___kultur/kunst_und_kultur_1.html) >. Acesso em : 30 jan. 2016.

do recém-incorporado Dresdner Bank: uma escultura do artista suíço Alberto Giacometti (1901-1966) intitulada *L'Homme qui marche*. O valor foi distribuído entre alguns dos museus nacionais e o banco, sendo que cada entidade museológica recebeu um milhão de euros para garantir os trabalhos de restauração e conservação.

No mesmo ano o Commerzbank distribuiu obras de sua coleção de arte a museus alemães: Nationalgalerie (Berlim), Museu de Arte Moderna (Frankfurt) e Museu Städel, Coleções Estatais de Arte de Dresden e as galerias municipais de Dresden. Segundo a direção do Commerzbank, a instituição pretendia “devolver algo à sociedade”, e o objetivo é incentivar a arte, a cultura e a nova geração (BLOCH, 2010).

Das cerca de duas mil peças do acervo do Dresdner Bank, 100 foram consideradas valiosas e doadas a museus. A curadora Astrid Kiessling-Taskin participa desde 2002 da aquisição das obras para o banco e diz:

Estou em parte aliviada com o fato de justamente as peças mais valiosas realmente estarem em boas mãos. Não dispomos dos recursos nem das condições de conservar as obras e nem de cuidá-las, garantindo que ainda possam ser vistas pelas próximas gerações. (BLOCH, 2010).

O Deutsche Bank, por exemplo, continuou investindo na sua coleção assim como a seguradora Allianz, de Munique, cujos curadores avaliam doar a museus apenas “coisas obsoletas, como aquarelas dos anos 1950.” (BLOCH, 2010). O banco é proprietário de uma grande coleção com 57 mil objetos, constituída a partir de 1979 com o objetivo de apoiar jovens artistas alemães (SHARF, 2013). A coleção é seis vezes maior que a do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que tem 8 mil objetos, e dez vezes maior do que a da Pinacoteca (São Paulo), e seu orçamento anual para aquisição de obras é de 20 milhões de euros (GUERRA, 2013).

A curadora do acervo, Liz Christensen, argumentou que investir em arte “tornou-se parte da estratégia de responsabilidade social da empresa.” (GUERRA, 2013). Nesse sentido, Wu (2006, p. 280) esclarece que o mesmo ocorre em demais países:

Ao apoiar os artistas locais, as empresas também se apropriam de precedentes históricos, alegando, por exemplo, que estão emulando os patronos da Renascença e se lançando como os Médicis modernos. Enquanto os empresários britânicos são, em razão das sensibilidades nacionais, um pouco mais modernos, os norte-americanos não hesitam

em usar esse tipo de precedente histórico, não só em relação aos altos administradores, mas também à corporação em geral.

É justamente na década de 1970, quando o Deutsche Bank inicia sua coleção, que economistas se interessaram pelo rendimento dos ativos<sup>19</sup> artísticos (MOULIN, 2007, p. 37). Acreditava-se que a rentabilidade elevada dos investimentos em obras de arte era superior ao rendimento dos investimentos de risco efetuados nos mercados financeiros, com “[...] o destino financeiro de Van Gogh constituindo a referência obrigatória.” (MOULIN, 2007, p. 37). Destaca a autora que o “[...] diferencial de rentabilidade entre o ativo artístico e o ativo financeiro representa, supostamente, o preço do usufruto estético.” (MOULIN, 2007, p. 39). Conclui afirmando que, contudo, a “arte não é um investimento garantido e o mercado da arte pode ser um terreno de jogo apenas para os apaixonados pela arte que são, ao mesmo tempo, apaixonados pelo risco.” (MOULIN, 2007, p. 40). Nesse sentido, Wu (2006) esclarece que, ainda que a arte renda abaixo do mercado, sua atração como objeto de distinção permanece. Enfatiza que “a ligação entre arte, poder e prestígio social sempre foi coerente desde a Renascença, e seria ingenuidade supor que o papel da arte no meio comercial e empresarial pudesse deixar de ser o de um valorizador de *status*.” (WU, 2006, p. 276).

Como alternativa aos investimentos em títulos e imóveis, na mesma década havia uma tendência para a aquisição de obras de arte. Cabia aos intermediários comerciais, neste caso *marchands* e leiloeiros, mostrar que a arte é um objeto de investimento, e os primeiros a “propagar que os preços da arte não são intrinsecamente anárquicos, mas sim ordenados.” (DURAND, 2009, p. 210). O autor reconhece que há outros elementos que definem o investimento em arte.

[...] a procura por bens artísticos não se firma apenas em comparações de rentabilidade alternativa à compra de títulos ou imóveis, mas na circunstância de não haver controle fiscal nas transações nem conhecimento público obrigatório de quem seja dono de que. (DURAND, 2009, p. 210).

Ao longo dos anos 1980, na França e na maior parte dos países europeus os poderes públicos ampliaram o apoio à criação artística (MOULIN, 2007, p. 34). Os valores artísticos da arte contemporânea foram definidos e “[...] hierarquizados no âmago do mundo da arte

---

<sup>19</sup> O termo *ativo* designa o conjunto dos bens ou direitos que constituem um patrimônio. (MOULIN, 2007, p.111)



ocidental que forneceu um exemplo particularmente puro das interações entre o campo artístico e o mercado.” (MOULIN, 2007, p. 103). Entre 1987-1990 os investimentos japoneses em pinturas estrangeiras, na maioria quadros impressionistas, foram elevados e atingiram a cifra de 20 bilhões, cento e vinte milhões de francos (MOULIN, 2007, p. 41). O mesmo período foi caracterizado por altas da Bolsa, a liberação de capitais e transferências massivas de investimentos em arte contemporânea (MOULIN, 2007, p. 43).

Recém-chegados entraram no mundo da arte, cujo interesse por uma arte de iniciados não excluía nem o gosto do jogo, nem as preocupações de negócios. O mercado da arte contemporânea pôde, desde então, apresentar as características de um mercado especulativo: liquidez aumentada das obras e decolagem dos preços. (MOULIN, 2007, p. 43).

A mundialização da economia no decorrer dos anos 1990, o crescimento das grandes casas de vendas de obras de arte e as inovações tecnológicas influenciaram o funcionamento do mercado de arte, sendo que essas casas ocuparam posições muito importantes e algumas de suas atividades se assemelharam às dos bancos (MOULIN, 2007, p. 103). No século XXI, a partir de 2002 ocorrem mudanças nos processos de aquisição e patronato.

A novidade aparece na modificação das práticas e do vocabulário em uso no financiamento das artes: substituição não apenas do apadrinhamento (*sponsoring*) pelo mecenato, mas da parceria ou da co-produção mediante apadrinhamento. Os argumentos econômicos da arte como fonte de lucro e da cultura como instrumento de desenvolvimento econômico são cada vez mais utilizados, justificando os riscos especulativos. (MOULIN, 2007, p. 47).

E quanto ao risco especulativo e a apropriação de obras de arte como forma de pagamento e dívidas é institucionalizada. Criada para resgatar os bancos irlandeses dos seus empréstimos imobiliários de risco, a National Asset Management Agency (NAMA) vendeu helicópteros, jatos, arranha-céus e hotéis para recuperar 31 bilhões de euros (42, 7 bilhões de dólares) desembolsados em empréstimos; além desses bens foram leiloadas obras de arte. A Christie's informou que a coleção de 14 pinturas, no valor de 2,8 milhões de dólares, propriedade de um banco estatal incluía a pintura *Dollar Sign*, de Warhol, estimada entre 400 mil dólares e 600 mil dólares e pertencia a um devedor do NAMA. A alegação para a venda é de que a agência estava mais rigorosa com relação ao “estilo de vida opulento” de alguns de seus devedores (REUTERS, 2013).

Além da formação de coleções e programas de patrocínio, as instituições investem na transformação de áreas corporativas em espaços expositivos. Nos anos 1980, o Deutsche Bank instalou na agência de Manhattan (Nova Iorque) a Lobby Gallery, um espaço que tinha como objetivo incentivar a apreciação da arte (WU, 2006, p. 228). Para a autora, é imperativo a uma grande companhia receber exposições em sua sede. Ao mesmo tempo, além dos negócios, “[...] que somente um banco está qualificado a realizar, ele também parece querer reivindicar uma cota justa no mercado do patrocínio das artes.” (WU, 2006, p. 227). Grande parte das exposições ou galerias corporativas de Nova York e Washington foram fundadas na década de 1980, e as empresas londrinas começaram a constituir as suas nos anos 1990. Esclarece Wu (2006, p. 228-229) que passear por Manhattan no final dos anos 1980 revelaria “exposições de várias naturezas na *Paine Webber Art Gallery*, na *IMB Gallery of Science and Art*, na *Fouth-Floor Gallery* no edifício *Seagram*, na *Chemical Bank Gallery*, na *Lobby Gallery* na agência do *Deutsche Bank*.”

Wu (2006, p. 282) indica que as ações e investidas na posse e apropriação da arte não se limitam à criação de espaços expositivos, mas vão além, já que são elementos para a construção da imagem corporativa.

A dinâmica dessa máquina de criação de imagem certamente não se limitar à mera exposição das obras de arte na sede da companhia. Não somente se explora o método convencional de publicar um catálogo para dar a coleção uma aura de permanência e erudição, como também se reproduzem essas obras para dar vida aos relatórios anuais e requintar a apresentação destes e de outras brochuras da companhia.

Outro exemplo é o caso do Intesa Sanpaolo, um dos maiores bancos de varejo da Itália que reinventou sua sede em Milão e criou um museu de arte em um ambiente anteriormente administrativo. O Palazzo Beltrami, construído em 1911 originariamente como agência bancária da Banca Commerciale Italiana, que foi incorporada ao Intesa Sanpaolo, teve os antigos cofres restaurados e transformados em espaços para exibição. Durante 2012 os novos ambientes abrigaram uma seleção de 200 pinturas e esculturas da coleção de arte do banco (JUCCA, 2013).

O Santander Brasil é um caso que retrata o contexto da mundialização da cena artística e da globalização do mercado, conforme que descreve Moulin (2007). Além da coleção, a instituição investe na disseminação da informação e ocupa os espaços corporativos com ações

específicas para expor o acervo. Dentre elas destaca-se a implantação, em 2011, do programa Convivendo com Arte, que tem como foco a realização de exposições de arte em áreas de trabalho para “[...] propiciar um ambiente de trabalho motivador e convidativo.” (SANTANDER, 2015). Na sede em São Paulo, na Torre do Complexo JK, há um espaço de exposições aberto ao público, por onde circulam diariamente 12 mil pessoas (BRISSAC, 2013, p. 38). Em 2011 estavam instaladas no edifício 353 obras de artistas reconhecidos, tais como Joan Miró, Manabu Mabe, Alfredo Volpi e Tomie Ohtake (BALIEIRO, 2011, p. 159-160). Enfim, essa é outra finalidade da arte no ambiente corporativo.

A utilidade da arte como investimento também é destacada pelo fato de que, enquanto outras formas de arte “decorativa” compradas por empresas como hotéis ou motéis não mantêm seu poder de venda, uma coleção de arte de qualidade certamente o mantém. (WU, 2006, p. 281).

A formação de coleções por bancos privados e públicos brasileiros não é recente, e o fenômeno foi intensificado a partir dos anos 1960 com o crescimento do setor financeiro. Vries, coordenadora do Acervo Cultural do Santander, argumenta que “momentos de economia crescente têm grande influência sobre o mercado de arte.” (BALIEIRO, 2011, p. 161). Nesse contexto, há outros fatores importantes que desencadearam mudanças no cenário cultural nacional, afetadas por políticas culturais e pela economia. A construção de Brasília, além de considerada fundamental para a história da arquitetura brasileira, significou “[...] um exercício de mecenato às artes plásticas, e do poder de seu impacto sobre o campo da arquitetura.” (DURAND, 2009, p. 161). A mudança da capital federal para o Planalto Central influenciou a economia e o desenvolvimento do Brasil, consequência da política de Juscelino Kubitschek, e o Pós-1964, pelos governos militares, transformou a estrutura produtiva e “ocupacional em benefício do conjunto das classes médias e altas.” (DURAND, 2009, p. 168).

A segunda metade do século XX firmou-se como um momento propício para a constituição de coleções, período no qual muitas coleções foram iniciadas “ou compradas por **grandes organizações** com destaque para aquelas do setor **econômico-financeiro**.” (LIMA, 2003, p. 104, grifo nosso). Importante esclarecer que a constituição de acervos está atrelada ao mercado de arte e ao capital, seja no domínio público ou privado e Moulin (2007) afirma que o comércio de arte é antigo e que a internacionalização não desmantelou os mercados

locais, regionais e nacionais, pois eles têm uma dinâmica própria. Porém, destaca a mundialização do mercado de arte.

A especificidade das três últimas décadas reside no fato de que o mercado da arte, no que diz respeito às obras mais caras, de um lado, e às obras contemporâneas, de outro, não funciona mais como uma justaposição de mercados nacionais que se comunicam mais ou menos bem entre si, mas com um mercado mundial. (MOULIN, 2007, p. 51).

Nesse sentido, entre os bancos privados multinacionais instalados no Brasil podemos mencionar a Coleção Santander, constituída de obras de artistas brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil e produzidas entre 1940 e 1980 (SANTANDER, 2015). A Coleção Santander foi potencializada pela incorporação de outros bancos que possuíam acervos corporativos (Banco Geral do Comércio, Banco Noroeste, Banco Real e Banespa) e pela aquisição, a partir da década de 1960. Poucas obras foram incorporadas devido ao pagamento de dívidas. No total são 2.900 obras (artes visuais) e um acervo histórico de 13.850 itens (catalogados até 2013). As principais atividades realizadas são exposições – as obras são emprestadas para instituições culturais públicas e privadas – edição de livros, ambientação do banco e pesquisa acadêmica. Apenas o Banespa, adquirido pelo Santander em 2000, era proprietário de 937 obras que integravam a exposição permanente no Museu do Banco do Estado de São Paulo. Reunidos, todos os quadros, esculturas, fotografias, tapetes (orientais e nacionais), objetos, móveis, cédulas e moedas antigas do acervo do Banespa somam cerca de 2.600 peças.<sup>20</sup>

Além de bancos privados e públicos, outros órgãos que integram o sistema financeiro brasileiro mantêm acervos. A fusão da Bolsa de Valores de São Paulo com a Bolsa do Rio de Janeiro, e posteriormente com a Bolsa de Mercadorias e Futuros (BM&F), “fez surgir um dos acervos mais representativos da história da arte do Brasil”<sup>21</sup>, com 350 quadros e esculturas de artistas brasileiros (BALIEIRO, 2011, p. 160). Obras de Benedito Calixto, Antônio Ferrigno, Arcangelo Ianelli “enfeitam os corredores” da sede (BALIEIRO, 2011, p. 160). Outra iniciativa da BM&F foi a criação do Espaço Cultural BM&FBovespa, em São Paulo, para

---

20 A respeito da memória da transição da coleção há conteúdo na matéria: *Comprador do Banespa levará “tesouro” em arte*. Disponível em: < <http://www.terra.com.br/economia/2000/11/20/034.htm>. >. Acesso em: 07 mar. 2016.

21 Balieiro (2011, p. 160) relata que a instituição faz aquisição de obras e encomenda quadros que representam sua atividade; o pregão foi tema de uma tela produzida pelo brasileiro Aldemir Martins.

expor as obras do acervo e realiza até três exposições anuais, com entrada franca e visitadas em média por 15 mil espectadores (BALIEIRO, 2011, p. 162).

Há registros de obras de arte e coleções inteiras, propriedade de agências de fomento e bancos públicos estaduais, que foram e ainda são encaminhadas, integral ou parcialmente, a instituições museológicas brasileiras. Em 2014 o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) recebeu 205 obras de Cândido Portinari doadas pela FINEP (Agência Brasileira de Inovação, antiga Financiadora de Estudos e Projetos). Os objetos foram aceitos em 31 de janeiro de 2000 como pagamento de dívida decorrente de um empréstimo ocorrido há mais de 35 anos para criar o Projeto Portinari, que tinha como finalidade organizar a obra do pintor brasileiro, manter catálogo e disseminar a informação digital de acervos<sup>22</sup>.

No acervo há pinturas a óleo, desenhos, estudos, retratos e matrizes de gravuras. João Cândido Portinari, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, afirma que as obras “são parte de uma coleção que o meu pai havia deixado separado para mim, que ele não queria vender.” (MOLINA, 2014). Todos os objetos foram acomodados em cofres na sede da FINEP (RJ) até a doação e algumas instituições museológicas exibiram obras da coleção, entre elas o Memorial da América Latina (SP) e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. Além disso, 17 trabalhos foram cedidos à Presidência da República.

Segundo Antonio Lessa, Diretor de Documentação Histórica da Presidência, as obras que pertenciam à FINEP nunca foram expostas.<sup>23</sup>

Das 48 obras, 17 são desenhos e pequenos óleos de Cândido Portinari que nunca foram expostas no palácio. Quando tomei posse na diretoria, elas estavam encaixotadas aqui, nas próprias caixas da Finep. Nunca decoraram as paredes do palácio ou nunca fizeram parte da decoração.

Interessante lembrar que Portinari já havia produzido várias obras por encomenda de alguns bancos: “A primeira Missa no Brasil”, para a sede do Banco Boavista; a obra “O Descobrimento do Brasil”, para o Banco Português; cinco painéis com o tema da história

---

22 As informações foram obtidas por questionário junto à instituição, respondido em 11 de março de 2014. O valor de mercado das obras, no momento da doação em pagamento, era de R\$ 2.435.500,00.

23 Em 28 de janeiro de 2017, além das obras da Finep, foram devolvidas ao MNBA 48 itens, entre elas peças de Eliseu Visconti, Alberto da Veiga Guignard e Arcângelo Iannelli. Disponível em : < [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/14/interna\\_diversao\\_arte,565059/os-palacios-do-planalto-e-do-alvorada-abrigam-obras-importantes.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/14/interna_diversao_arte,565059/os-palacios-do-planalto-e-do-alvorada-abrigam-obras-importantes.shtml) : > Acesso em : 23. jan. 2017.

paulista para o Banco de Boston, em São Paulo; e trabalhos para o Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais (DURAND, 2009, p. 141).

Quanto às coleções encaminhadas para instituições museológicas, cabe citar o Museu do Estado de Pernambuco que recebeu em 1998 o acervo do BANDEPE, composto por 196 peças (escultura, gravura, pintura, fotografia e objetos) de artistas populares pernambucanos e artistas contemporâneos pernambucanos e brasileiros. Formada pelo banco durante 28 anos, os principais nomes que compõem a coleção são: Lula Cardoso Ayres, João Câmara, Brennand, Aloísio Magalhães, Burle Marx, Cícero Dias, José Cláudio, Murilo LaGreca, Samico, Fernando Delano, Maria Carmen, Percy Lau, Renina Katz entre outros (COMMERCIO, 1998, sp.). O banco passou a ser administrado pelo Banco Real e depois pelo Santander, e a doação foi efetivada em conformidade com a autorização contida na Assembleia Geral Extraordinária de Acionistas e em cumprimento à determinação ínsita no Art. 4º da Lei Estadual nº 11.546<sup>24</sup>.

O acervo do Banestado, em levantamento realizado em 1993, totaliza 721 obras de arte encaminhadas para o Museu Oscar Niemeyer (MON) (VAZ, 2012, p. 132-133). A transferência ocorreu após a privatização do Banestado, em 2001. A coleção foi incorporada pelo Banco Itaú, que a transferiu posteriormente para o Governo do Paraná. O acervo do MON é composto também por 88 obras de arte de outro banco, o BADEP (Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A.), com peças de 32 artistas originárias de prêmios aquisições dos Salões Paranaenses (VAZ, 2012, p. 134).

O Museu Casa do Ingá, por sua vez, abriga a Coleção BANERJ, formada por gravuras, desenhos, pinturas e esculturas dos séculos XIX e XX, com litografias de Emil Bauch, Victor Frond, Lebreton, pinturas de Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Guignard, Alfredo Volpi, e gravuras de Oswaldo Goeldi. A Coleção Lucílio de Albuquerque reúne 121 trabalhos de pintura do artista piauiense<sup>25</sup> (SECRETARIA DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO, 2015). A incorporação do acervo, segundo resposta ao questionário, ocorreu

---

24 O artigo referenciado na citação estabelecer que “as obras de arte integrantes do acervo do BANDEPE serão transferidas para o patrimônio estadual.” A lei foi publicada em 19 de maio de 1998.

25 Em 25 de fevereiro de 2013, nova consulta ao mesmo endereço eletrônico, demonstrou que havia outras informações disponíveis, entre elas o registro de que 880 as obras de arte eram pertencentes à Coleção BANERJ. A resposta encaminhada pela instituição referente ao número de peças é de que foram recebidos 890 itens.

na década de 1980 quando o BANERJ passou por três intervenções que culminaram com a proposta de privatização em 1995, efetivada em 1996. O instrumento legal foi o convênio 003 de 18/03/1998, e o Governo do Estado estabeleceu que o acervo cultural pertencente ao BANERJ, em liquidação extrajudicial, deveria ser transferido para o Governo do Estado do Rio de Janeiro, ficando sob a responsabilidade da Secretaria de Estado de Cultura, que delegou ao Museu de História e Artes do Rio de Janeiro a guarda e proteção do acervo. Antes da transferência para o museu as obras estavam expostas em agências bancárias no estado do Rio de Janeiro e em outros estados.

Colecionadores privados também são responsáveis pelo incremento dos acervos de museus de arte. A coleção Roger Wright, do ex-banqueiro, ex-sócio do Banco Garantia e empresário dono da Arsenal Investimentos, falecido em 2009, foi destinada para a Pinacoteca do Estado (SP). A coleção (178 itens) começou a ser formada em 1966 e contempla a produção modernista no Brasil dos anos 1960, além de instalações contemporâneas pós anos 2000. A Pinacoteca é vinculada à Secretaria de Cultura de São Paulo, e a transferência das obras foi pactuada por um contrato de comodato assinado em 16 de março de 2015. A instituição foi escolhida pelos herdeiros por atender aos requisitos de segurança, pesquisa, salvaguarda e fruição pública (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015).

Nesse sentido, cabe traçar um paralelo com a explicação de Wu (2006, p. 281) sobre o papel dos milionários de outrora: “explorável de forma mais óbvia é o papel dos Médicis como banqueiros e patronos das artes, com o qual as empresas modernas que tenham interesses nas artes podem facilmente se identificar.” Na década de 1980 os patronos empresariais ocupam uma posição intermediária no “[...] desenvolvimento e na transformação do capitalismo familiar em capitalismo institucional [...]” (WU, 2006, p. 271). David Rockefeller, presidente do Chase Manhattan Bank, é um exemplo dessa fase de transição. Herdeiro do grupo Rockefeller, resultado de fortuna familiar amealhada no século XIX pelo avô John D. Rockefeller, considerado uma síntese dos grandes empreendedores do passado, David iniciou em 1959 uma coleção de arte para o banco em virtude de sua posição como influente dirigente da organização. Essa atitude é considerada um marco na história da arte corporativa (WU, 2006, p. 271).

O setor financeiro, segundo o que revelou a pesquisa de Wu (2006), foi o segmento que mais investiu em coleções corporativas desde a década de 1980, tanto na Grã-Bretanha como nos Estados Unidos. Para a autora há justificativas para a destinação de recursos e patrocínio de organizações dedicadas à arte.

Embora não seja possível tratar aqui dessa questão maior, é essencial que se tenha em mente que o patrocínio corporativo das artes não é um fenômeno isolado. Ao patrocinar as instituições artísticas, as corporações se apresentam como tendo em comum com museus e galerias de arte um sistema humanista de valores, e assim revestem seus interesses particulares com um verniz moral universal. (WU, 2006, p. 147-148).

O *The New Patrons*, catálogo da exposição de coleções corporativas realizada em Londres em 1992, esclarece que metade dos colecionadores era do setor financeiro (WU, 2006, p. 259). Isso pode ser explicado, em parte, pelo fato das companhias financeiras ocuparem o centro do poder nas economias estadunidense e britânica, e que, por sua natureza especulativa, “[...] não perderam de vista o crescimento sem precedentes e às vezes errático dos preços da arte.” (WU, 2006, p. 258). No entanto, as coleções de arte em agências financeiras só podem efetivamente ser consideradas como investimento quando forem vendidas (WU, 2006, p. 259).

Tendo em vista a exposição sobre a relação da arte, investimento e seus usos no ambiente corporativo, cabe explicar a constituição do Sistema Financeiro Nacional, segmento ao qual pertencem as instituições públicas estudadas.

## 2.1. O Sistema Financeiro Nacional

O SFN é formado por órgãos que regulamentam, fiscalizam e executam operações necessárias à circulação da moeda e do crédito na economia. O SFN é dividido em dois subsistemas; o **primeiro** normativo, um grupo de instituições – o Conselho Monetário Nacional (CMN), o Banco Central do Brasil (BCB), a Comissão de Valores Mobiliários (CVM) e as Instituições Especiais (Banco do Brasil, BNDES e Caixa Econômica Federal) – que estabelecem regras, diretrizes e parâmetros para a intermediação financeira, e que fiscalizam a atuação das entidades que operam o sistema, consideradas como o segundo subsistema (FEBRABAN, 2015).



O **segundo** sistema é configurado em dois segmentos: a) as instituições bancárias que são o conjunto formado por bancos comerciais<sup>26</sup>, caixas econômicas, cooperativas de crédito e bancos múltiplos; b) as instituições que atuam nas demais áreas do mercado financeiro, que são os bancos de desenvolvimento, bancos de investimento, sociedades de crédito, financiamento e investimento, sociedades de arrendamento mercantil, sociedades de crédito imobiliário, companhias hipotecárias, associações de poupança e empréstimo, sociedades distribuidoras de títulos e valores mobiliários e corretoras de câmbio e de títulos e valores mobiliários (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2015).

O sistema operativo é composto por instituições financeiras e financeiras não bancárias (corretoras bancos de investimento e sociedades de arrendamento mercantil, entre outras e são aquelas que não recebem depósitos à vista e operam com ativos não monetários como ações e títulos), o Sistema Brasileiro de Poupança e Empréstimo (SBPE), além das instituições não financeiras e auxiliares que atuam na intermediação financeira e tem a função de operacionalizar a transferência de recursos entre fornecedores de fundos e os tomadores de recursos. Todas as instituições são subordinadas à supervisão pelo CMN e BC (FEBRABAN, 2015).

A lei nº 4.595/64 define as instituições financeiras.

Art. 17. Consideram-se instituições financeiras, para os efeitos da legislação em vigor, as pessoas jurídicas públicas ou privadas, que tenham como atividade principal ou acessória a coleta, intermediação ou aplicação de recursos financeiros próprios ou de terceiros, em moeda nacional ou estrangeira, e a custódia de valor de propriedade de terceiros.

Segundo o art. 18 da mesma lei, as instituições financeiras somente poderão funcionar no País mediante prévia autorização do **Banco Central** ou, quando estrangeiras, por decreto do Poder Executivo. Além disso, no mesmo artigo a legislação define quais são os estabelecimentos cujo funcionamento depende da ordenação legal.

§ 1º Além dos estabelecimentos bancários **oficiais** ou privados, das sociedades de crédito, financiamento e investimentos, das caixas econômicas e das cooperativas de crédito ou a seção de crédito das cooperativas que a tenham, também se subordinam às disposições e

---

<sup>26</sup> Destacamos que essa introdução tem como foco situar o universo de análise, e por isso não descreve a constituição e transformações dos bancos privados no Brasil e demais organismos que integram o SFN.

disciplina desta lei no que for aplicável, as bolsas de valores, companhias de seguros e de capitalização, as sociedades que efetuam distribuição de prêmios em imóveis, mercadorias ou dinheiro, mediante sorteio de títulos de sua emissão ou por qualquer forma, e as pessoas físicas ou jurídicas que exerçam, por conta própria ou de terceiros, atividade relacionada com a compra e venda de ações e outros quaisquer títulos, realizando nos mercados financeiros e de capitais operações ou serviços de natureza dos executados pelas instituições financeiras. (grifo nosso).

Sobre as **instituições financeiras públicas**, a lei nº 4.595/64, na Seção III, art. 22, estabelece que elas “são órgãos auxiliares da execução da política de crédito do Governo Federal.” A Lei nº 7.492, de 16 de junho de 1986, define em seu art. 1º os crimes contra o sistema financeiro nacional e conceitua instituição financeira, complementando a norma editada em 1964.

Considera-se instituição financeira, para efeito desta lei, a pessoa jurídica de direito público ou privado, que tenha como atividade principal ou acessória, cumulativamente ou não, a captação, intermediação ou aplicação de recursos financeiros (Vetado) de terceiros, em moeda nacional ou estrangeira, ou a custódia, emissão, distribuição, negociação, intermediação ou administração de valores mobiliários.

O CMN que também integra o sistema tem várias funções, entre elas adaptar o volume dos meios de pagamento às reais necessidades da economia, regular o valor interno e externo da moeda e o equilíbrio do balanço de pagamentos, orientar a aplicação dos recursos das instituições financeiras, propiciar o aperfeiçoamento das instituições e dos instrumentos financeiros, zelar pela liquidez e solvência das instituições financeiras e coordenar as políticas monetária, creditícia, orçamentária e da dívida pública interna e externa (FEBRABAN, 2015).

A Comissão de Valores Mobiliários (CVM) também é um elemento do SFN. Foi criada em 1976 pela Lei 6.385/76 para fiscalizar, normatizar, disciplinar e desenvolver o mercado de valores mobiliários no Brasil (FEBRABAN, 2015). A CVM é uma entidade autárquica em regime especial, vinculada ao Ministério da Fazenda, com personalidade jurídica e patrimônio próprios, dotada de autoridade administrativa independente, ausência de subordinação hierárquica, mandato fixo e estabilidade de seus dirigentes e autonomia financeira e orçamentária (FEBRABAN, 2015).

Os bancos públicos que foram definidos como o universo dessa pesquisa têm finalidades específicas nas operações do mercado financeiro, na concretização de políticas públicas e programas sociais e fazem parte da memória e história da formação do sistema financeiro.

Assim consideramos necessário apresentar alguns aspectos a respeito da institucionalização do sistema a partir da origem e importância dos bancos públicos como organismos vinculados ao Estado brasileiro.

## **2.2. História**

O sistema financeiro brasileiro começou a ser estruturado em 1808, ano da vinda da Corte Portuguesa para o país. O marco é a fundação do Banco do Brasil, primeira instituição financeira nacional, denominado inicialmente como Banco Nacional ou Banco Público. À época uma das poucas no mundo, ao lado do Ricks Bank (Suécia) e do Banco da França (1800) (COSTA NETO, 2004, p. 11). Criado em 12 de outubro de 1808, o banco começou a funcionar em 11 de dezembro de 1809. Há consenso entre historiadores de que o interesse do governo português em instituir o banco foi devido à incapacidade em financiar os gastos públicos (RIO DE JANEIRO, 2015).

Em 1853 surge um novo Banco do Brasil, “da fusão do Banco do Brasil, fundando em 1851, por Mauá, com o Banco Comercial do Rio de Janeiro, principais instituições bancárias à época.” (COSTA NETO, 2004, p. 16). O objetivo da fusão, promovida pelo governo imperial era implementar uma reforma financeira e a instituição recém-criada desempenhou papel central como responsável exclusiva pela emissão de papel moeda; função invalidada em 1864, em meio a uma crise monetária e bancária que quase levou a instituição à falência (COSTA NETO, 2004).

A criação da Caixa Econômica e do Monte de Socorro do Rio de Janeiro, em 1861 são consideradas por Costa Neto (2004, p. 13), como “precursoras da Caixa Econômica Federal, que a partir de 1874, passaram a ter congêneres em outras províncias do Império”. Essas caixas econômicas e montes de socorro tiveram motivação mais social e política do que econômica, porque sua atuação, como entidade de crédito, era restrita e prestava apoio à economia popular, estimulando a poupança entre as classes populares como forma de se precaver de acontecimentos futuros (COSTA NETO, 2004, p. 14). Formava-se no Brasil o mercado consumidor e financeiro.

As unidades das caixas econômicas e montes de socorro existiam em algumas províncias, principalmente em regiões produtoras de café e cana-de-açúcar, o que mostra a relação

estreita entre a economia – sua evolução – e a implantação sistemática das instituições. Em 1877 existiam agências nas províncias de Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Maranhão, Pará, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, São Pedro (atual Rio Grande do Sul), Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. No Rio de Janeiro havia agências em Angra dos Reis, Barra Mansa, Macaé, Paraíba do Sul, Petrópolis, Resende, São Fidélis, Valença e Vassouras (RIO DE JANEIRO, 2015). Em 1888 havia no Brasil 68 agências bancárias, sendo que o Rio de Janeiro concentrava 80% dos depósitos bancários e possuía uma agência para cada 22.573 habitantes. No resto do país havia apenas uma agência para cada 232.558 habitantes (COSTA NETO, 2004, p. 15, apud Franco 1989, p. 17).

Em janeiro de 1890, Rui Barbosa, responsável pela pasta da Fazenda “[...] insatisfeito com a organização bancária e a monetária implementada pelo último Gabinete Imperial, empreendeu uma reforma bancária e estabeleceu emissões lastreadas em apólices da dívida pública.” (COSTA NETO, 2004, p. 16). Naquele período foi executada uma organização financeira e criados bancos de capital privado, com atribuições diferentes das outras instituições instituídas anteriormente (COSTA NETO, 2004, p. 16).

No momento do Encilhamento<sup>27</sup>, “[...] período de intensa expansão creditícia e de especulação bursátil (sic), resultante do plano original de Rui Barbosa e dos sucessivos incrementos no número de entidades emissoras e dos limites de emissões [...]” (COSTA NETO, 2004, p. 16) é que surgiram os elementos que induziram no século XX o envolvimento direto do Estado brasileiro na atividade bancária. O governo de Pedro II (1840 a 1889) marca a fase da formação de uma fração dirigente política, originária do patriarcado rural, segmento rico e poderoso, cujos membros permaneciam muito distantes do estilo de vida e consumo material ou simbólico da aristocracia europeia.

A paulatina consolidação de uma nobreza brasileira exigia a oferta de bens e serviços que caracterizassem a distinção social. Entre 1870 e 1889, durante as fases de apogeu e

---

<sup>27</sup> Aumento do trabalho assalariado, grandes levas de imigrantes estrangeiros, forte crescimento industrial, e aceleração do dinamismo das atividades econômicas. Este era o cenário exuberante vivenciado no Brasil após a proclamação da República, em 1889. O reverso destas mudanças, entretanto, foi a crise que se abateu sobre o país nos anos 1890 e 1891, particularmente nas praças comerciais do Rio de Janeiro e São Paulo. A turbulência econômica ficou conhecida como Encilhamento, expressão extraída do vocabulário utilizado em hipódromos, e que designava o clima de confusão, desordem e febril jogatina que reinava nos locais das corridas onde os jóqueis encilhavam seus cavalos. (BRASÍLIA, 2011).

decadência da monarquia, foram feitos mais de oitocentos barões (DURAND, 2009, p. 28). Além disso, a existência de mais de cem fornecedores credenciados da casa imperial – um número expressivo de indivíduos e empresas francesas, alemãs, austríacas e portuguesas – significa o incremento no consumo dos objetos de luxo.

No século XX, devido às políticas econômicas, regimes de governo, flutuações no mercado financeiro e mudanças estruturais, entre muitos outros aspectos, o sistema financeiro brasileiro passou por mudanças, assim como o sistema das artes em formação no país.

Segnini (1998, p. 61) explica:

O desenvolvimento e fortalecimento do sistema financeiro no Brasil encontram-se imbricados com o processo de industrialização e urbanização que se intensifica a partir de 1930. Até então, as atividades agrárias e exportadoras eram financiadas timidamente através de agências de bancos estrangeiros, situados sobretudo nos principais portos exportadores do país.

A partir de 1950, outras instituições financeiras foram fundadas, como o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e o Sistema Financeiro de Habitação (SFH), destinado a financiamentos imobiliários. As estruturas de regulação foram instituídas, entre elas a Comissão de Valores Mobiliários (CVM), o Conselho Monetário Nacional (CMN), órgão federal superior responsável pela fixação das diretrizes da política monetária brasileira, e o Banco Central, encarregado da execução da política, regulação e supervisão do sistema financeiro. Na década de 1960 aconteceram reformas financeiras, base da estrutura financeira oficial que persistiu até o final da década 1980 e que reflete o surgimento, difusão e desenvolvimento dos bancos oficiais brasileiros.

Nesse cenário, o golpe militar de 1964 significou a concretização política de um “projeto econômico de uma fração da burguesia brasileira aliada ao capital monopolista internacional, através do qual procurou-se criar as condições institucionais necessárias e indispensáveis à sua expansão.” (SEGNINI, 1998 p. 71). O objetivo era acelerar o desenvolvimento econômico e inserir o Brasil no processo de internacionalização do capital. Foram criados pelo Estado programas que possibilitaram a adoção de uma política oficial de estímulo ao ingresso de capital estrangeiro, cooperação técnica e financeira com agências internacionais e governos. Os interesses convergentes do capital privado local, internacional e estatal constituíram as “condições institucionais para o desenvolvimento do modelo ufanista ‘milagre

econômico' brasileiro.” (SEGNINI, 1998, p. 78). Para o incremento desse sistema foi necessário criar instrumentos e normas. A Reforma Bancária (Lei nº 4595, 31.12.1964), a Reforma do Mercado de Capitais (Lei nº 4728, 14.07.1965) e o Plano de Ação do Governo – PAEG – (1964-1966) “[...] criaram os instrumentos legais para o desenvolvimento de uma estrutura financeira oligopolizada capaz de dar suporte ao novo padrão de acumulação projetado.” (SEGNINI, 1998, p. 78).

Com esse conjunto de medidas os bancos passaram a exercer funções múltiplas “[...] tanto na qualidade de bancos comerciais, como de bancos de investimentos, administradores de carteiras e fundos de ações, *leasing*, sociedades de créditos imobiliários, corretoras, seguradoras, distribuidoras.” (SEGNINI, 1998, p. 78). Os números retratam o cenário do mercado financeiro brasileiro: em 1966, havia 225 sedes de bancos (SEGNINI, 1998, p. 79). O volume de serviços prestados pelo sistema financeiro foi intensificado a partir da Reforma Bancária de 1964 e o mercado exigia a institucionalização de regulamentação, e nesse momento é destaque o papel do Banco Central, fundamental para a regulação dos bancos que integram o sistema financeiro. A homogeneização dos procedimentos contábeis pelo BCB em 1967 possibilitou o controle e a fiscalização do movimento diário dos bancos (SEGNINI, 1998, p. 82).

O Banco Central teve um longo processo de maturação até a sua criação. Desde antes do início do século XX, já se tinha a consciência, no Brasil, da necessidade de se criar um “**banco dos bancos**” com poderes de emitir papel-moeda com exclusividade, além de exercer o papel de banqueiro do Estado. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2015, grifo nosso).

O controle do sistema de instituições financeiras pelos Estados foi “constituído, em sua maior parte, ao longo do século XX seguindo uma tendência crescente de intervenção do governo na economia.” (SALVIANO JUNIOR, 2004, p. 17). Vários fatores contribuíram para essa situação, determinada em parte pela conjuntura inflacionária do pós-guerra, juros legalmente limitados, ausência do instituto da correção monetária, que tinha como consequência desestimular a canalização de poupança para o sistema financeiro. A conjuntura e a escassez de oferta de crédito de longo prazo por parte do sistema financeiro privado, aliada a uma inadequação da regulamentação do setor, foi uma alavanca para criar bancos estaduais que tinham como objetivo o financiamento local e incentivadores do desenvolvimento regional (SALVIANO JUNIOR, 2004, p. 17).

Gostaríamos de esclarecer também que as instituições financeiras estaduais tiveram um papel importante nesse sentido, e a maioria dos bancos foi criada entre 1920 e 1970 por estatização ou absorção de bancos privados preexistentes (SALVIANO JUNIOR, 2004, p. 17-18). Nas últimas décadas foram criados bancos em função da transformação de territórios federais em estados, como no caso de Rondônia, Roraima e Amapá. Contudo, Mato Grosso do Sul e Tocantins não constituíram bancos próprios. Uma das particularidades dos bancos estaduais é a dependência de recursos de natureza oficial, como depósitos de governos e repasses de instituições oficiais (SALVIANO JUNIOR, 2004, p. 18).<sup>28</sup>

Além disso, há uma aproximação com a responsabilidade de algumas empresas públicas.

Uma característica essencial dos bancos estaduais é comum a todas as empresas públicas: ao contrário das instituições privadas, que visam obter lucro, os bancos estaduais perseguem objetivos múltiplos, e nem sempre muito claros determinados pelas políticas dos respectivos governos. (SALVIANO JUNIOR, 2004, p. 25).

Os bancos estaduais mantidos pelos governos de alguns estados brasileiros são considerados atualmente essenciais para o desenvolvimento da economia regional. São instituições que têm características particulares pois são vocacionadas ao social e no atendimento de demandas específicas, seja quanto ao tipo de crédito ofertado, incentivo e manutenção de programas para as populações rurais, urbanas e ribeirinhas, e que são voltadas indiretamente ao crescimento do país.

### **2.3. Arte em instituições financeiras privadas e públicas**

O engajamento corporativo nas artes e na cultura é anterior à década de 1980, mas foi nesse período que passou a ser reconhecida a influência do poder de investimento corporativo como participante ativo na arena cultural. A novidade nesse processo de privatização da cultura, termo utilizado por Wu (2006), foi a busca deliberada da arte por grandes corporações multinacionais não apenas como investimento, com liquidez e retorno financeiro de certa forma garantido, mas como instrumento de evidência da imagem corporativa na sociedade contemporânea. Por volta dos anos 1980, instituições financeiras – bancos e corretoras de

---

<sup>28</sup> Os bancos estaduais são ordenados pela Lei do Mercado Financeiro e de capitais (Lei 4.595/64, pela Lei das Sociedades Anônimas (Lei 6.404/76), resoluções do Conselho Monetário Nacional (CMN) e normas editadas pelo Banco Central.

seguros – nos Estados Unidos e Grã-Bretanha eram as corporações que mais investiam em arte, e essas entidades “[...] representavam 66,7% das companhias britânicas que haviam iniciado suas coleções antes de 1980, a porcentagem entre as companhias norte-americanas era de 41%”. (WU, 2006, p. 253-256).

No Brasil, na mesma época algumas instituições financeiras públicas e privadas atualizaram o papel dos antigos mecenas e passaram a patrocinar museus, artistas e publicações sobre arte, entre outros produtos culturais. Inúmeros livros narrando a trajetória de artistas e o registro da memória e da produção de pintores (as) e escultores (as) brasileiros foram e seguem sendo publicados com objetivo de dar visibilidade a acervos e coleções. Em 1981, a CEF, em parceria com a Spala Editora, lançou o livro *Museu da Caixa Econômica Federal* para divulgar o acervo histórico e artístico mantido pelo banco.

Além da prática comum em decorar paredes de seus departamentos com obras do acervo, várias instituições ligadas ao sistema financeiro, como bancos privados, públicos federais e estaduais, além de agências de fomento, mantêm museus, galerias e espaços culturais instalados em suas sedes, unidades, agências, edifícios corporativos e prédios históricos. Segundo Wu (2006, p. 274), o objetivo mais citado pelas corporações sobre manter uma coleção de arte “[...] é a melhoria do ambiente de trabalho em benefício da equipe, bem como dos clientes”. Talvez por essa razão, entre outras, o banco Santander tenha implantando o programa *Convivendo com Arte*<sup>29</sup>, com o propósito de “[...] aproximar o público da arte, contribuir para a formação de repertório cultural e para o enriquecimento da experiência de cada visitante.” (VRIES; CINTRÃO, 2012, p. 15). O BC, por sua vez, mantém parte de seu acervo em exposição na sede em Brasília e nos escritórios regionais, e intitula essa subdivisão da coleção como “Acervo Ambientação”. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2015).

As demarcações firmadas pelas instituições para o domínio da arte resultaram na implantação de vários espaços culturais. Entre eles, as unidades do Centro Cultural Banco do Brasil, a Caixa Cultural (CEF), Centro Cultural Banco do Nordeste (BNB), Museu da Gente Sergipana (Banco do Estado de Sergipe), Museu Banrisul e Galeria do Banco Central. São

---

<sup>29</sup> Segundo Vries, a ideia para o projeto de realizar exposições temporárias nos espaços de trabalho teve início em 2010, quando foi realizada uma exposição para mostrar recortes dos temas escolhidos para distribuir obras de arte da coleção nos andares do edifício sede do Santander no Brasil, localizado em São Paulo (VRIES; CINTRÃO, 2012, p.15).



espaços instituídos para promover a arte, a cultura regional, ofertar cursos, programação cultural e disponibilizar o acervo, na forma de exposições, além de divulgar a imagem institucional. É comum a realização, por instituições públicas, de exposições temáticas com obras de seus acervos. A Caixa Cultural Brasília (DF) realiza periodicamente mostras como a *Galeria Caixa Brasil*, cuja edição de 2010 foi apresentada em 27 capitais e integrou a comemoração dos 150 anos da CEF (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2015). O Banco Central do Brasil produziu em 2014 a exposição *A Persistência da Memória*, evento que apresenta a trajetória das obras que compõem o acervo de arte do Museu de Valores do BC.

As instituições públicas e privadas brasileiras, ligadas ao sistema financeiro, ao iniciarem a formação ou assumirem acervos, desenvolvem atividades e operações para a gestão da informação, entre elas a exibição das obras e a disseminação da informação. Dedicada a investigar o tema particular do papel de determinadas instituições públicas que integram o SFN na gestão da informação nos acervos de arte, esta tese procurou construir um arcabouço teórico com autores e teorias da CI e de outras áreas de conhecimento que pudessem contribuir no entendimento desse contexto.

Buscamos informações disponíveis em artigos de periódicos científicos, literatura especializada, livros, portais dedicados exclusivamente à arte, relatórios e publicações governamentais, além de teses e dissertações. A Revisão compreendeu a busca pelo tema da gestão da Informação em Arte nas áreas de Ciência da Informação, em escritos sobre Museologia, Artes e Organização da Informação; no campo das Artes, em trabalhos sobre História da Arte, com foco na formação de acervos e coleções; e na Sociologia, em pesquisas sobre arte e suas relações culturais e institucionais. No âmbito da Linguística, em especial, estudos a respeito da aplicabilidade da Análise de Discurso como metodologia nas pesquisas em CI. Foram consultados os principais periódicos da área no Brasil, como as revistas *Ciência da Informação* (IBICT), *DataGramazero* (IASI) e *Perspectivas em Ciência da Informação* (UFMG), contudo, não localizamos pesquisas específicas para o desenvolvimento deste trabalho, e a literatura é rara quanto à gestão da informação nos acervos de arte de propriedade das instituições públicas já citadas.

Na área de Ciência da Informação, destaca-se a obra *Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações* organizada por Álvares

(2012). No livro há estudos sobre a complexidade da organização e representação da informação e o conhecimento, entre outros tópicos. A obra atualiza a aplicação de teorias e discute as formas de organização do conhecimento, que compreende o processo, análise, classificação, ordenação e recuperação da informação. Além disso, mostra as formas e estruturas necessárias para a Recuperação da Informação e como a representação relaciona o objeto à materialização, o signo registrado que substitui o objeto ou ideia. A organização social do conhecimento é a prática cotidiana na organização dos seres, na divisão social do trabalho, na sociologia do conhecimento, na sociologia das profissões e na inovação, entre outros. É um fenômeno social que tem dimensão cíclica e impacta a geração de novos conhecimentos.

A edição *Passeios pelo Bosque da Informação Estudos sobre Representação e Organização da Informação e do Conhecimento*, organizada por Robredo e Bräscher (2010), comemorativa dos 10 anos do Grupo de Pesquisa Estudos sobre a Representação e Organização da Informação e Conhecimento - EROIC reúne pesquisas e aborda a história e a epistemologia da informação, a representação e a organização da informação, os sistemas de organização do conhecimento, os estudos métricos da informação e tópicos de interesse atuais, com foco em processos informacionais.

O texto *What is knowledge organization (KO)?*, de Hjørland, B. (2007), discute métodos e fundamentos desenvolvidos para algumas práticas da área da Biblioteconomia e Ciência da Informação. Afirma que a Organização do Conhecimento (OC) é um campo de estudo que diz respeito à natureza e a qualidade dos processos de organização do conhecimento e da organização do conhecimento em sistemas. O autor enfoca a Organização do Conhecimento baseada na teoria explícita do conhecimento e no papel dos profissionais da Biblioteconomia e da Ciência da Informação. Hjørland (2007) alega que a OC não pode estudar o conhecimento de forma isolada, mas sim com o aporte de outras disciplinas. Discorre sobre três conceitos que devem ser considerados na OC: documento, informação e conhecimento. Indica os campos que contribuem para a OC, entre eles a Linguística, a Ciência da Computação, a Teoria do Conhecimento, a Teoria Social da Organização, entre outros. Argumenta que o conhecimento pode ser compartilhando entre campos, mas é importante que cada área desenvolva sua identidade, história e fundamentação teórica.

Na literatura especializada em Museologia, Helena Dodd Ferrez, especialista em documentação museológica, desenvolve um trabalho sistemático a respeito da problemática do planejamento, coordenação, implantação e implementação de sistemas de informação em arquivos, museus e centros de documentação e Informação. O texto “Documentação museológica: teoria para uma boa prática” (1994) apresenta os princípios da documentação museológica, define a estrutura necessária para a implantação e manutenção do sistema de documentação de objetos e ratifica a importância da informação museológica como forma de comunicação, disseminação e gestão de novas informações.

O instrumento *Museologia: Roteiros Práticos, Parâmetros para a Conservação de Acervos* integra uma série de publicações, guias para a boa prática dedicada aos profissionais responsáveis pela salvaguarda de acervos em museus, arquivos e bibliotecas. Defende que a preservação eficiente e competente de acervos materiais depende de fatores determinantes para garantir a segurança física dos objetos. E, por isso, ratifica que é necessária a adoção de referências para a avaliação permanente de coleções e de que a inexistência de metodologias de avaliação pode conduzir as instituições e seus profissionais a falharem na definição de seus objetivos, atribuições, funções e responsabilidades institucionais. Oferece um roteiro com procedimentos passíveis de serem aferidos na gestão das coleções museológicas.

No artigo *Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte* (2008), Lena Vânia Pinheiro aborda o estudo da Informação em Arte – e a representação do conteúdo informacional de objetos de Arte – e a sua contribuição para a gestão dos museus de arte e para a execução de programas sociais, educacionais e culturais no âmbito institucional. Durante o Simpósio Museologia e Arte, realizado pela UNESCO/ICOFOM, em 1996, Pinheiro discorreu sobre os pilares da documentação, informação em arte nos museus e as consequências da emergência de tecnologias e redes como forma de disseminação da informação e mostra algumas iniciativas brasileiras, com base no texto *Arte, objeto artístico, documento e informação em museus*. (1996).

Em *Educação da sensibilidade* (2005), Pinheiro discute a Informação em Arte e as tecnologias para inclusão social e defende o potencial da arte – Informação em Arte, educação pela arte, educação da sensibilidade – como incentivo à inclusão social. Considera os papéis

da sociedade da informação, políticas públicas, museus e bibliotecas de arte na sociedade. Articula as possibilidades e contribuições da Informação em Arte, a pertinência da educação pela arte e sua incorporação ao domínio social por meio de políticas públicas.

A publicação da obra *Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem* (2000), organizada por Lena Vânia Ribeiro Pinheiro e Maria Nélide Gonzáles de Gómez, reuniu textos sobre a Informação em Arte e suas relações com as novas tecnologias, cultura e informação. Essa coletânea analisa o papel da informação e a sua gestão em instituições como museus, arquivos e bibliotecas. Os artigos, em sua maioria são decorrentes de pesquisas acadêmicas realizadas nos anos 2000 demonstrando os entrelaçamentos da Informação em Arte, refletiam as perspectivas e estudos na área cultural e as relações entre arte, tecnologia desenvolvidos no programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (convênio CNPq/IBICT – UFRJ/ECO) do Departamento de Ensino e Pesquisa do IBICT e, segundo Pinheiro (2000, p. 7), “pioneiro no Brasil nesta linha de pesquisa”.

Em portais especializados sobre arte, tais como o Fórum Permanente de Museus, *The Art Newspaper* e a revista ARTE! Brasileiros, procurou-se obter informações sobre o mercado de arte na contemporaneidade. O Fórum Permanente é uma plataforma configurada em rede (instituições museológicas e de arte e agentes, como pesquisadores, curadores, artistas e galeristas) e criada em 2003 para a ação e mediação cultural, nacional e internacionalmente, com foco no sistema de arte contemporânea. O Fórum realiza eventos, organiza oficinas sobre curadoria, mediação, coordena pesquisas, edita publicações especializadas e organiza eventos de arte contemporânea. O *The Art Newspaper*, criado em 1990, é um canal de comunicação que publica mensalmente cerca de cem páginas de notícias, entrevistas, comentários e debate sobre o mundo da arte, com temas variados sobre antiguidades e a contemporaneidade, revela tendências do mercado e introduz debates sobre o sistema das artes. A ARTE!Brasileiros é uma publicação bimestral sobre a arte contemporânea nacional e internacional que faz a cobertura jornalística de feiras de arte e reflete sobre o mercado da arte.

Quanto a trabalhos acadêmicos sobre as coleções de obras de arte – relacionadas a este projeto – gostaríamos de citar duas dissertações recentes. A primeira, *Trilhas da Modernidade: uma exposição do modernismo brasileiro na coleção do Banco Central*, autoria de Maryella Gonçalves Sobrinho e vinculada à área de Teoria e História da Arte, PPG

– IDA/UnB (2014). A segunda, *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil - Percursos de uma Coleção de Arte* (2015), de Rachel Vallego Rodrigues, que apresenta o percurso de formação da Coleção de Arte do Banco Central do Brasil, com o foco no processo aquisitivo originário da falência da Galeria Collectio.

O texto *Arte e Ideologia* (2014) de Flávio Kothe discute a obra de arte para além dos ideogramas e quais são os métodos capazes de avaliar e considerar o objeto em relação ao tempo, ao espaço e à ideologia. O artigo demonstra ainda como ocorre a canonização da obra de arte e as influências da cultura e da ideologia nesse processo.

Como afirmamos anteriormente, a construção teórica para este projeto partiu de um levantamento dos autores da área de Ciência da Informação, em particular aqueles dedicados à pesquisa da Arquivística, da Biblioteconomia e Museologia. A escolha pelos referenciais teóricos foi delimitada por alguns fatores, tais como a escassa bibliografia específica sobre o objeto de estudo; o diagnóstico inicial, que mostrou a realidade das instituições universo de análise, a situação de seus acervos e o processo de aquisição, incorporação, organização, interpretação, disseminação e transformação. Esta tese é desenvolvida com base nos fundamentos da Ciência da Informação, na fronteira com a Museologia e, especialmente, da referência à Informação em Arte, das Ciências Sociais, em particular da Sociologia, da História da Arte e da Linguística, especificamente pela Análise de Discurso. Nesse sentido, pormenorizamos os autores escolhidos, sua área de atuação e os motivos da escolha.

Para analisar os processos de gestão da informação, com base no conceito de Informação em Arte, são dois textos. O primeiro, *Acervos artísticos e informação: Modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas* (2000), de Diana Farjalla Correia Lima, que enfoca a Informação em Arte como o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação referente a acervos artísticos vinculados a coleções museológicas. A mesma autora, na tese de doutoramento *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber* (2003), discute as relações entre Ciência da Informação, Museologia e Informação em Arte. A pesquisa mostra a Informação em Arte, das suas origens na década de 1980, no ambiente museológico – composto por acervos de arte, documentos sobre arte das bibliotecas e centros de documentação – e destaca o seu potencial como objeto do conhecimento. Essa informação é específica e além dos estudos sobre o ambiente

museológico integra investigações no campo e no sistema das artes. Então é necessário compreender alguns aspectos do panorama da formação do sistema das artes nacional. No que concerne a esse sistema, algumas obras foram fundamentais para configurar o contexto estudado e a institucionalização da arte nos bancos oficiais.

A primeira é a tese de Joana Vieira Tuttoilmondo, *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea* (2010), que realiza um diagnóstico sobre os desafios enfrentados por museus brasileiros para atualizar seus acervos e incorporar às suas coleções a produção artística das últimas duas décadas. Esse trabalho traz importante contribuição para a compreensão dos processos de institucionalização, formação de valor e legitimação da arte contemporânea. Ao mesmo tempo, a autora trata da importância da prática colecionista na constituição da memória das artes visuais no país.

A segunda obra é de Chin-Tao Wu (2006) *Privatização da cultura – a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*, que estudou a temática da privatização da cultura explicada a partir da troca de papéis entre o Estado e a iniciativa privada, não apenas no fomento à cultura e à arte contemporânea, mas também na manutenção de valiosas e prestigiadas coleções de obras de arte. A pesquisa, realizada na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, teve como foco as grandes corporações. A pesquisadora analisou o papel da arte como valor financeiro, simbólico e comunicacional, o modo como as empresas privadas mantêm políticas culturais (e de aquisição de obras de arte) e de investimentos, espaços destinados a exibir seus acervos como parte de ações institucionais – e de marketing –, e como escolhem seus parceiros, artistas e museus.

Com base no que foi estudado por Wu, percebemos que seria necessário compreender alguns aspectos da formação do sistema das artes nacional. Adotamos dois livros do sociólogo Jorge Durand, que tratam da institucionalização, da economia e do desenvolvimento da política cultural no Brasil: *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985* (2009) e *Política Cultural e Economia da Cultura* (2013). A primeira trata de questões históricas e da memória da arte nacional, pois aborda as iniciativas oficiais do governo brasileiro que, a partir do século XIX, no Segundo Reinado, influenciaram a formação do sistema das artes. O livro mostra a atuação de governantes, instituições – por meio de cursos, espaços educativos e de exposição, concursos e legislação, entre outros –

artistas, professores, jornalistas e *marchands*, entre diferentes profissionais, que até hoje são elos na composição desse sistema. Durand analisa processos sociais e demonstra como determinadas práticas comerciais, educacionais e midiáticas contribuíram para consolidar instituições como museus, escolas de arte, galerias e o próprio mercado brasileiro de arte. A segunda publicação apresenta e analisa de forma crítica os principais acontecimentos e as principais consequências da atuação do Estado brasileiro na implantação e eficácia de políticas culturais com foco na economia.

Para debater a institucionalização da arte nas instituições pesquisadas, recorreremos ao proposto pelos sociólogos L. Berger e Thomas Luckmann na obra *A construção social da realidade* (2009). Os autores analisam o conhecimento na vida cotidiana e apresentam uma “teoria da sociedade”, processo dialético que se equilibra entre as realidades objetiva e subjetiva. Nesse sentido, a história passada da sociedade “pode ser reinterpretada sem necessariamente ter como resultado subverter a ordem das instituições.” (BERGER; LUCKMANN, 2009, p. 95). Os autores desenvolvem uma teoria das instituições e inferem, na perspectiva sociológica, sobre suas origens, discutem a socialização, legitimação e tipificação. Esclarecem como a institucionalização é equacionada a partir de atos frequentes de indivíduos em espaços sociais nos quais compartilham práticas e hábitos comuns com outros sujeitos.

Com base nessas diretrizes, neste estudo procura-se investigar na gestão da informação dos acervos quais são e como se processam certos atos reiterados executados pelos gestores, que são originados em práticas consideradas aqui como coletivas e compartilhadas por outras instituições similares, sejam museológicas ou financeiras.

As referências, para investigar os significados dos discursos institucionais, são Michel Foucault, com base na *Arqueologia do Saber* (2013), e Norman Fairclough, especialista em análise de discurso crítica, temática desenvolvida no livro *Discurso e mudança social* (2001), que identifica a linguagem como uma forma de prática social. A análise prévia das respostas aos questionários e a leitura dos conteúdos de documentos produzidos pelas instituições pesquisadas confirmou que seria necessário definir a tipologia de textos para exame a partir da adoção do conceito de discurso, conforme Foucault. Para a análise documental, a opção foi aplicar a teoria desenvolvida por Fairclough (2001), que analisa o discurso a partir de conceitos e categorias, e assim instrumentaliza a atividade crítica com o apoio de técnicas da

linguística aplicadas na análise de textos e conteúdos. Uma contribuição definitiva para este estudo.

Na obra *Discurso e Mudança Social* (2001), Fairclough dedica um capítulo para apresentar a análise de discurso sobre a perspectiva de Michel Foucault. O objetivo do texto é expor a influência de Foucault nas Ciências Sociais e Humanas, explicar os motivos da popularização do conceito de discurso e da análise de discurso como um método e teoria. Para criar as categorias de análise, com base na teoria de Fairclough, será utilizado como referencial o texto *Teoria do Conceito* (1978), de Ingetraut Dahlberg. Além da edição citada, o texto “*Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica* (FAIRCLOUGH, 2012) demonstra e discute o papel da ADC como teoria e método, e exemplifica a aplicabilidade para os estudos sobre “[...] língua no novo capitalismo – as representações da mudança na economia globalizada.” (FAIRCLOUGH, 2012, p. 308).

A tese *Memória e Arte: a (in) visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*, (2009) de Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, procurou compreender como instituições museológicas de arte contemporânea representam suas coleções, produzem narrativas e discursos e qual a visibilidade da arte exibida e gerida em seus espaços. A pesquisa acende a discussão sobre a complexidade que envolve a gestão das memórias da arte. O autor analisou, entre outras fontes, documentos e catálogos como forma de encontrar as falas – e entender os silêncios – institucionais, na administração dos museus e de suas coleções. Esse procedimento influenciou a nossa decisão pela análise de outros discursos institucionais sobre a arte no universo pesquisado.

Para discutir os lugares informacionais – as instituições públicas como espaços da arte e do discurso – será empregado o conceito de **heterotopia**, cunhado por Michel Foucault em texto escrito na Tunísia, em 1967, e publicado em 1984 com o título *Outros Espaços*, disponível na obra *Estética: literatura, e pintura, música e cinema/Michel Foucault* (2013). Heterotopia descreve o que são os espaços inventados pelo homem, indica suas contradições, caracteriza as modalidades de uso e mostra como é complexo delimitar o que é público e privado, social e familiar, cultural e útil, lazer e trabalho. Seja em oposição ou complementaridade, espaços criados são espaços informacionais e de produção de falas, verbais ou escritas. Registra-se que a definição de heterotopia interessa porque intensifica a



visão dos espaços institucionais da arte como ambientes de troca de informação, de circulação e mediação da Informação em Arte. O conceito de heterotopia é um catalisador de questões pertinentes para a tese, e contribui, a nosso ver, para explicar algumas particularidades presentes na modelagem de qualquer espaço institucional, especialmente quando introduz a qualidade do tempo na análise de dispositivos informacionais.

Nos ambientes informacionais estudados há uma imbricação de discursos, tempos sociais, históricos e contemporâneos, que são influenciados pelos objetos de arte que ao serem manipulados produzem efeitos e valores simbólicos e informacionais, dentre inúmeros outros. A decisão em empregar o conceito de Foucault deveu-se ao fato das instituições pesquisadas não poderem ser enquadradas plenamente em nenhum dos itens elencados para a definição de museu, conforme o artigo 2, do Estatuto do ICOM, ou pelo Estatuto de Museus, regulamentado pela lei brasileira.

O ICOM sintetiza na conceituação de museu suas características, missão e função:

O museu é uma instituição permanente, **sem finalidade lucrativa**, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza investigações que dizem respeito aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, adquire os mesmos, conserva-os, transmite-os e expõe-nos especialmente com intenções de estudo, de educação e de deleite. (2007, grifo nosso).

A Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009<sup>30</sup> que instituiu o Estatuto de Museus define a instituição museológica, traça seus objetivos e caracteriza os tipos de acervos.

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições **sem fins lucrativos** que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (grifo nosso).

Ponderamos que os bancos oficiais vagueiam entre territórios; são instituições públicas, vinculadas ao Estado brasileiro, com missão social focada especialmente no desenvolvimento social e econômico que criaram espaços museais e são conduzidas, ao assumirem acervos de arte no sentido de atuar em atividades informacionais que demandam *conservação*,

---

<sup>30</sup> Publicado no Diário Oficial da União (DOU) em 18 de outubro de 2013, o Decreto Presidencial nº 8124, de 17 de outubro de 2013 regulamenta a Lei 11.904/2009, denominada Estatuto de Museus e a Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM.

*investigação, comunicação, interpretação e exposição*, considerados pela norma como atributos dos museus. Os museus para os efeitos da legislação são instituições *sem fins lucrativos* e os bancos oficiais, por sua vez, têm funções sociais, atribuições bancárias e também fins lucrativos.

O texto da norma procura esclarecer em quais situações a lei não é aplicada. Cabe lembrar que algumas das instituições pesquisadas, têm *coleções visitáveis* e, além disso, mantêm espaços específicos para exposição, galerias de arte e museus institucionais e, em alguns casos abertos esporadicamente para a visitação. É o caso do BC que implantou a galeria de arte, vinculada ao Museu de Valores – espaços museais que consideramos como instituições e que funcionam no mesmo edifício da sede em Brasília – e que esporadicamente exhibe ao público, o painel *Descobrimento do Brasil*, de Candido Portinari, no Salão Nobre de Reuniões<sup>31</sup>.

Os espaços realizam mostras com suas coleções; o museu por sua vez mantém uma exposição permanente e aberta ao público para visitação. A legislação define a sua aplicação e conceitua as coleções visitáveis.

Art. 6º Esta Lei **não se aplica** às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e **às coleções visitáveis**.

Parágrafo único. São consideradas coleções visitáveis os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente. (grifo nosso).

Quanto aos princípios que regem a instituição museológica a norma esclarece quais são e entendemos que os fundamentos dispostos no texto ocorrem de forma diferente em cada um dos espaços museais nos bancos oficiais, em especial, a função social.

Art. 2º São princípios fundamentais dos museus:

I – a valorização da dignidade humana;

II – a promoção da cidadania;

III – o cumprimento da função social;

IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;

---

<sup>31</sup> A visitação pública é exclusiva a cumprimento do calendário de visitação todo primeiro sábado do mês, segundo informações do BC. Detalhes sobre essa iniciativa podem ser coletados no porta do BC. Disponível em : < <http://www.bcb.gov.br/pt-br/#!/c/notas/15709> > . Acesso em: 29. jun.2016.

V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;

VI – o intercâmbio institucional.

E, por fim, para estudar o sistema financeiro brasileiro, entendemos que a obra de Yttrio Corrêa da Costa Neto (2004), *Bancos oficiais no Brasil: origens e aspectos do seu desenvolvimento*, foi importante para compreender a constituição e o desenvolvimento dos bancos oficiais brasileiros de forma a explicar o papel funcional dos bancos públicos no País, nas perspectivas econômicas, financeiras e transversalmente como gestores de bens culturais. A respeito da temática dos bancos estaduais, nos baseamos nas formulações propostas por Cleofas Salviano Junior no texto *Bancos estaduais: dos problemas crônicos aos PROES* (2004), que delinea o panorama de constituição, funções e transformações no segmento dos bancos estaduais brasileiros.

#### **2.4.A organização da informação e o ciclo informacional**

Em 2003, Capurro e Hjørland publicaram um artigo<sup>32</sup> em que analisam os conceitos de informação e a importância das definições dos termos que são fundamentais para a pesquisa na CI. Os autores discorrem sobre os conceitos de informação e indicam que o uso está diretamente relacionado, entre outras possibilidades, à determinada área ou campo de estudo ou aplicação. O objetivo dos pesquisadores, ao analisar a historicidade do conceito de informação, é discutir não apenas a constituição da CI e entender por que devemos usar uma ou outra teoria ou conceito de informação, mas projetar as possibilidades e, de certa maneira, as adequações na utilização no decorrer do tempo do termo no campo científico e como, por exemplo, a emergência de novas tecnologias concorre para modificar os usos do conceito (CAPURRO; HJORLAND, 2007).

Capurro e Hjørland (2007) distinguem, entre outros conceitos, a informação como objeto ou coisa, como um número de *bits*, e como um conceito subjetivo, a informação como signo, dependente da interpretação de um agente cognitivo, cujo significado é determinado pelo contexto (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 194). Afirmam que essa situação desafia a CI

---

<sup>32</sup> O capítulo intitulado *The concept of information as we use in everyday* foi publicado no *Annual Review of Information Science and Technology* e em 2007a tradução autorizada para a revista *Perspectivas em Ciência da Informação (BH)*.

“[...] a ser mais receptiva aos impactos sociais e culturais dos processos interpretativos, e também às diferenças qualitativas entre diferentes contextos e mídias”. A mudança significa incluir os processos interpretativos como uma condição essencial para a análise dos processos de informação.

Defendem que a evolução dos sistemas de informação, a globalização e suas interconexões podem tornar perdida a informação implícita. Isso significa que a cada dia o contexto de produção e gestão da informação é afetado por quem produz e por quem usa. Entendemos que o conceito de informação tem plasticidade, e justamente essa característica interessa a essa tese, que estuda aspectos referentes à gestão da Informação em Arte. No artigo, na seção *Como definir um termo científico*, os autores mostram que a definição de um termo científico contribui na decisão de como esse mesmo conceito será empregado. E que o significado dos termos é considerado na estrutura das teorias a que se supõe que eles sirvam e das suas funções (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 152). Explicam que o “uso ordinário” de um termo como informação pode ter significados diferentes da definição formal, o que significa que “[...] visões teóricas conflitantes podem surgir entre as definições explícitas e as definições implícitas de uso comum.” (idem, p. 151). Defendem que devemos considerar o significado de uma palavra como informação, em seu uso e relação com outros termos, como busca de informação, sistemas de informação e serviços de informação, e não apenas comparar diferentes definições formais.

Capurro e Hjørland (2003, p. 155) indicam que ao usar o termo informação em CI é necessário ter em mente que a informação “[...] é o que é informativo para uma determinada pessoa”, e que o informativo depende tanto das necessidades de interpretação como das habilidades individuais, “[...] embora estas sejam frequentemente compartilhadas com membros de uma mesma comunidade de discurso.”

No caso desta tese, os objetos de arte são constituídos por informações intrínsecas, isto é, características informacionais da própria obra, e extrínsecas, presentes na documentação produzida sobre ela em um contexto específico. E que são compartilhadas entre indivíduos que atribuem valores e compreendem o significado da informação específica desse objeto informacional que é a obra de arte; no primeiro momento os gestores, e no segundo os usuários. Sujeitos que formam um grupo discursivo e são mediados por práticas consagradas,

como uma exposição que apresenta um conjunto de obras de arte e informação. Um grupo que interpreta essas informações com valores e conhecimento não necessariamente comuns; isso significa que a apropriação das informações deve ser considerada porque constrói outros discursos e, por consequência, gera novos conhecimentos.

Os autores ressaltam como os “tipos de influências teóricas” determinam a escolha de um conceito de informação e por isso cabe entender como o termo informação está teoricamente relacionado ao objeto de estudo desta tese. Inferimos que a opção por uma definição incorpora outros elementos, que podem ser ideológicos ou técnicos, relacionados ao campo de estudo e aos objetivos que a pesquisa procura responder. Esse pensamento explica a escolha de outros termos que constituem novos discursos a respeito do tema pesquisado e que definir “[...] informação é, portanto, uma decisão política.” (CAPURRO, 2003, p. 174). Concordamos que a definição de informação pode ser política, e incluímos o termo ideológica, pois essa escolha tem, evidentemente, relação com a pergunta e os questionamentos transversais propostos para esta pesquisa. Isso porque os pesquisadores registram que “informação é qualquer coisa que é de importância na resposta a uma questão. Qualquer coisa pode ser informação.” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 187).

Convém esclarecer que o trecho “[...] qualquer coisa pode ser informação” fortalece a posição escolhida neste trabalho, a partir dos pressupostos teóricos, de procurar entender não apenas a obra de arte como informação, mas também outras informações referentes aos acervos – e seus discursos – inscritos em textos, documentos e demais imagens institucionais representativas da gestão da arte no universo em análise. Então, com “relação ao conceito de informação, a implicação é que o que conta como informação – o que é informativo – depende da questão a ser respondida.” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 187).

As influências e escolhas teóricas estão relacionadas ao objeto de estudo e que a questão importante é saber “[...] que tipos de influências teóricas estão por trás de tais escolhas” e como o termo informação está relacionado ao estudo (CAPURRO; HJORLAND, 2003, p. 177). Assim, optou-se nesta tese por analisar as práticas de gestão da Informação em Arte nos acervos com base no curso do objeto informacional, que evidencia o processo de organização e recuperação da informação.

Capurro e Hjørland (2003, p. 186) apontam que uma das definições mais frequentemente usadas para definir o papel da CI é que ela se ocupa com a “geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação, com ênfase particular na aplicação de tecnologias modernas nestas áreas”. Mas, para os autores, nenhuma ciência deveria ser identificada por suas ferramentas e sim por seu objeto de estudo, e que deve ser distinta das atividades nas quais há profissionais mais qualificados (CAPURRO; HJORLAND, p. 187). Explicam que estudos relacionados à geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação e transformação da informação devem ser baseados em visões/teorias sobre os problemas, e ainda questões e objetivos relativos a demanda informacional. Portanto, o tema, assunto ou campo são fatores intervenientes e exemplificam:

Em bibliotecas públicas, estes objetivos estão relacionados à função democrática da biblioteca pública na sociedade. Em medicina, com a solução de problemas de saúde. Nos estudos femininos, à compreensão e emancipação das mulheres. Nos sistemas comerciais, às estratégias de negócios. (CAPURRO; HJORLAND, 2003, p. 187- 188).

Acreditam que o foco dos profissionais da informação, ao analisar um objeto, implica em uma abordagem sociológica e epistemológica para entender os processos de geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação (CAPURRO; HJORLAND, 2003, p. 187).

Nesta pesquisa consideramos que essas ações – geração, coleta, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos – equivalem às etapas do que pode ser compreendido como o fluxo informacional, ou melhor, como as partes do processo de gestão da informação. Por isso, para cada ação há uma operação correspondente que, ao ser realizada, contempla uma etapa do processo de gestão da Informação em Arte passível de ser investigado pela Organização da Informação, tema discutido neste capítulo.

Considera-se, portanto, Le Coadic (1996, p. 25) quando afirma que a CI tem por objeto de estudo as propriedades gerais da informação quanto à natureza, gênese, efeitos e a análise dos processos de construção, comunicação e uso. O autor toma como exemplo a museologia, que tem por objetivo analisar os processos de produção, comunicação e uso das informações e conceber os sistemas – coleções de objetos, exposições, exame e manipulação – que permitem sua comunicação, uso e armazenamento e os efeitos das informações científicas em públicos

de não especialistas (LE COADIC, 1996, p. 25). Quando discorre sobre a atuação das primeiras disciplinas no campo da informação, Le Coadic emprega o termo *muséconomie*, traduzido como museoeconomia, pois “[...] a ‘ciência’ dos museus foi encurralada numa economia do museu. Em primeiro lugar, constitui uma prática de organização – a arte de organizar museus – mais do que uma ciência e uma tecnologia rigorosas.” (LE COADIC, 1996, p. 14).

Importa salientar que museoeconomia, a biblioteconomia (união de biblioteca e economia, esta última no sentido de organização, administração e gestão), a documentação e o jornalismo atribuíam anteriormente grande interesse aos suportes e não à própria informação (LE COADIC, 1996, p. 12). Neste trabalho a relevância é para a informação e depois para o suporte, que é o objeto de arte. Não se trata de descartar os valores de cada um dos elementos da gestão da informação, mas realizar a análise de acordo com as possibilidades informacionais particulares a cada um.

## **2.5.O conceito de Informação em Arte**

O que a arte e a ciência têm em comum? Essa é a pergunta essencial de Stephen Wilson na obra *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (2002) que discute e procura refletir sobre as diferenças e semelhanças entre a pesquisa científica e a arte. Para o autor, a pesquisa científica é o centro da inovação cultural e influencia a vida e o pensamento. Defende a ideia de que arte deve participar da agenda de pesquisa de cientistas e profissionais que trabalham com tecnologia, e que esse relacionamento poderá enriquecer e expandir as áreas de interesse tanto da ciência como da arte.

Para Murat Karamuftuoglu (2005), o termo é relativamente novo e aplicado a um tipo particular de arte conceitual que combina arte, ciência e tecnologia. Embora tenha sido usado há algum tempo, o conceito ganhou destaque após a publicação do compêndio de Stephen Wilson. Organizado de acordo com domínios científicos e tecnológicos, o livro mostra a criação de obras arte e a sua contribuição para as diversas disciplinas científicas de ciência e tecnologia que constituem a base das novas formas de arte e as mudanças experimentadas desde o início da década de 1990.

Karamuftuoglu (2005), por sua vez, entende o caráter da obra de arte como documento de pesquisa e também como representação de problemas de pesquisa. Para o autor ocorre uma mudança da ideia de “arte como conceito” para “arte como documento de pesquisa” que comunica a informação científica e tecnológica. Destaca também a contribuição da arte atual na produção de conhecimentos.

A nova geração de obras de arte contribui para a produção de conhecimentos relevantes para disciplinas científicas diversas, respondendo ou gerando significativas questões epistemológicas e ontológicas ou criando procedimentos, ferramentas e procedimentos. (KARAMUFTUOGLU, 2005, tradução nossa).

Defende a pesquisa em arte que pode “[...] inspirar os cientistas a ver sob uma nova luz ou pensar de maneira diferente sobre os princípios fundamentais ou métodos em seus campos”. Karamuftuoglu (2005) credita à obra de arte a função de fonte direta de informações ou conhecimentos que aperfeiçoam a pesquisa e o pensamento científico. Argumenta que a arte e a CI compartilham várias características fundamentais e poderiam ser definidas com um enquadramento comum para a investigação e educação e que há muito em comum entre as duas disciplinas. Os artistas da informação, para Karamuftuoglu precisam de algumas habilidades e conhecimento emprestados dos cientistas da informação, e isso inclui, mas não limita, o conhecimento sobre as fontes de informação, habilidade de encontrar e adquirir informação relevante e aprender os conceitos básicos sobre as disciplinas sobre as quais eles não têm formação.

Ao estabelecer semelhanças entre os artistas e os cientistas da informação, afirma que ambos atuam em um domínio simbólico e com o mundo físico no processo de aquisição e produção de conhecimento, e não são necessariamente especialistas no assunto, mas adquirem conhecimento de fontes secundárias e terciárias e ambos produzem novos conhecimentos e informações. Os artistas pelas obras criadas e os cientistas da informação pelas fontes secundárias de informação que constroem (KARAMUFTUOGLU, 2005, s/p).

A Informação em Arte, segundo Lima (2003, p. 170-171) pode ter sua origem em 1982, nos Estados Unidos, em projeto da Fundação J. Paul Getty. O objetivo era o de pesquisar a informação de acervos museológicos, com base num sistema integrado de informação tecnológica. A proposta era apoiar pesquisas na área de História da Arte em nível internacional, garantindo acesso à informação. Essa informação específica é denominada



igualmente como informação artística/informação estética, reconhecida como Informação em Arte, e se refere aos “documentos da arte” e “documentos sobre arte” originados dos referidos discursos artísticos, correspondendo às facetas caracterizadas como Documentação Museológica e Documentação Bibliográfica (LIMA, 2003, p. 176-177). No contexto da Sociedade da Informação e com relação à documentação dos museus, a década de 1980 marcou o primeiro impacto da computação na gestão da informação dos acervos museológicos. O segundo foi a Internet.

No Brasil, as atividades relacionadas à Informação em Arte aconteceram em unidades museológicas, em projetos independentes e na gestão contemporânea de coleções, como a automação de acervos e a construção de bases de dados, nas coleções de museus de arte e na produção de artistas plásticos (LIMA, 2003, p. 172). Um marco é o Projeto Portinari, que nasceu em 1979 motivado por uma provocação publicada no jornal o Globo afirmando que o pintor era um “famoso desconhecido”, pois “mais de 95% da obra do maior pintor brasileiro contemporâneo hoje é inacessível ao público, guardada em coleções particulares”.<sup>33</sup> Um trecho de texto de autoria do Projeto Portinari provoca a reflexão a respeito da visibilidade e da memória da arte brasileira.

*O que foi feito do trabalho de um homem que, durante toda a sua vida, exprimiu emocionadamente a alma, o povo e a vida brasileira? O escritor Antônio Callado já havia denunciado também: [...] Candinho se vai tornando invisível. Vai continuar desmembrado o nosso maior pintor, como o Tiradentes que pintou? (PROJETO PORTINARI, 2015, grifo do autor).*

O objetivo inicial, conforme o portal oficial, foi “o resgate sistemático, minucioso e abrangente da vida e da obra de Candido Portinari, bem como da época em que viveu. O Projeto visa também colocar a obra do artista a serviço da tarefa maior de busca da nossa identidade cultural e preservação da memória nacional.” (PROJETO PORTINARI, 2015). No caso do Projeto Portinari, as obras que estão fisicamente em museus e colecionadores formaram um acervo digital, organizado para garantir o acesso à informação para interessados e pesquisadores. Esse acervo exigiu, evidentemente, o desenvolvimento não apenas de

---

<sup>33</sup> A frase foi escrita na década de 1970 e diz respeito ao acesso físico às obras. O Projeto Portinari já registrou 5.300 obras, 25 mil documentos sobre o pintor, recortes de 10 mil periódicos, além de depoimentos e organização do acervo pessoal. Disponível em: < <http://www.portinari.org.br/#/pagina/projeto-portinari/apresentacao> > . Acesso em: 30 dez. 2015.

tecnologia, recursos, infraestrutura e equipe, mas critérios e conceitos originários da organização da informação para garantir a recuperação da informação.

Acreditamos que o acervo digital de Cândido Portinari, que comporta mais de 5 mil obras, é um objeto de estudo da Ciência da Informação. Várias perguntas podem ser elaboradas para investigar esse projeto. Quem são os usuários, ou quais foram os critérios utilizados para a gestão da informação. Ou ainda quem são os profissionais envolvidos, se a equipe é multidisciplinar e quais são as ferramentas de indexação, organização e busca. Além disso, há questões sobre quais são as formas de difusão do acervo e os produtos educativos originados a partir desse acervo. Ainda sobre pesquisa, se há um levantamento de quantas obras – pesquisas, teses, monografias, dissertações – foram realizadas com base nesses acervos visuais.

Um outro exemplo sobre o encontro entre arte e tecnologia foi o lançamento, em abril de 2012, da segunda fase do *Google Art Project*, que disponibiliza na internet acervo de museus do mundo e proporciona um passeio virtual pelos espaços das instituições. No Brasil, a Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Centro Cultural São Paulo (SP), Instituto Moreira Salles, Museu da Imagem e do Som (SP) o Museu do Café (Santos) e Museu Afro Brasil (SP) entre outros, são parceiros da iniciativa. O número de participantes do projeto passou de 17, quando foi lançado em fevereiro de 2011, para 151 e nos últimos anos mais de 250 instituições, 45 mil objetos em exposição e mais de 6.000 artistas *online* integram o projeto (GOOGLE ART PROJECT, 2013). Esse fato demonstra que a gestão da Informação em Arte é ainda um desafio e exige dos profissionais da informação e dos pesquisadores da área novas posturas, soluções metodológicas e tecnológicas para que seja possível investigar, explorar e dinamizar o uso de informações com vista a garantir o acesso democrático e o compartilhamento.

Acreditamos ser importante o desenvolvimento de pesquisas sobre o conteúdo informacional da obra estética, políticas de gestão do conhecimento e sobre o processo de disseminação da informação. A arte e seus objetos são produtos da ação humana, portadores de informação e “[...] os objetos artísticos de museus são Categorias de Informação, são objetos culturais indicativos de formas da Representação do Conhecimento com propriedades específicas para informação [...]” (LIMA, 2000, p. 17). Há vários conceitos sobre a arte como

representação, e aqui pensamos a arte como mediadora, parte do processo de transferência da informação. Os objetos fazem parte de sistemas simbólicos e de representação, e se fundamentam na estrutura de um sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo. Lima (2000) expõe como isso ocorre em instituições que têm como objetivo a gestão de acervos, salientando que a instituição Museologia/Museus é “[...] meio e agente cultural/social referido a qualquer geração, comunicação, transmitindo a permanência de conceitos ou sua transformação. É dimensão relacional para ocorrências de circulação, consumo e os citados mecanismos que envolvem as significações.” (LIMA, 2000, p. 28).

Neste trabalho, entendemos que os espaços dedicados aos acervos são espaços museais, com características particulares e relacionadas à instituição onde estão funcionando. A Informação em Arte é a informação museológica especializada em arte e referendada pelos conhecimentos das disciplinas de História da Arte, Museologia e Ciência da Informação.

[...] tendo em vista que cada conhecimento, por si, melhor dizendo, cada capital cultural aplicado isoladamente não permite a construção dessa informação devido ao nível de particularidades que a disciplina detém – nível que se faz referido pela natureza das **Pesquisas em Artes** – orientando a demanda técnico-conceitual para os estudos acerca da produção, circulação e consumo de bens culturais nos circuitos do sistema/campo artístico. (LIMA, 2003, p. 24, grifo nosso).

Com base no exposto, indagamos neste estudo qual o papel das instituições pesquisadas como espaços museais. E como entender os espaços simbólicos e informacionais das instituições que aparentemente não são laureadas como espaços específicos de difusão da arte, uma vez que, ao tutelar acervos, assumem a função de realizar atividades típicas dos museus, entre elas a disseminação da informação, a transmissão de conhecimento, a conservação, restauração, comunicação da informação e ação educativa. Em resumo, pensamos como qualificar esses espaços da arte.

Para entender esses espaços é necessário o conhecimento das áreas de museologia e das artes, pois “[...] a questão da informação de coleções museológicas de arte envolve o conhecimento teórico e prático do quadro de elementos que estruturam e movem o campo das artes”. (LIMA, 2003, p. 22). A pesquisadora discorre sobre a matéria e explana a investigação científica no domínio da Pesquisa em Artes:

O domínio desse tema concerne aos procedimentos para definir as características das *duas vertentes para análise informacional*, o mesmo

que os planos ou tempos das percepções artísticas (da criação, e da recepção/apreciação), e de maneira idêntica estabelecer o processo permanente de interação entre elas. Esse é o ponto básico das demandas formuladas pelo segmento temático de investigação científica que estuda os assuntos artísticos, inseridos nas denominadas *Pesquisas em Artes* - termo próprio ao processo e ao espaço da Informação em Arte. (LIMA, 2003, p. 22, grifo da autora).

As vertentes constituem a unidade informacional do objeto, e a pesquisa dedicada à arte não pode prescindir da associação de dados – intrínsecos e extrínsecos – pois integram um “composto indissociável”, que são os dados próprios ou agregados ao objeto (LIMA, 2003, p. 23). A pesquisadora distingue as duas vertentes: uma vinculada ao tratamento museológico – descrição morfológica, história-contextual e técnica administrativa – a outra ligada a perspectivas de leituras formatadas em produtos textuais e imagéticos referentes técnicos interpretativos para estudo, e relacionadas ao processo da intermediação do conhecimento museológico (LIMA, 2003, p. 22).

A pesquisa na área de Informação em Arte é ainda “[...] novo território interdisciplinar, ou domínio do conhecimento, em processo de organização reunindo aportes de três dimensões disciplinares, Museologia, Arte e Informação, em consonância com o trabalho peculiar das Pesquisas em Artes.” (LIMA, 2003, p. 265). As disciplinas do campo artístico vinculadas às Artes Plásticas são, segundo Lima (2003), a Estética e a História da Arte, disciplinas “tradicionais” do campo de estudo da Arte; Filosofia, Psicologia, e Sociologia, disciplinas com abordagens consideradas Teorias da Arte; e Antropologia, Semiótica/Semiologia, Comunicação Social, História da Cultura (das Ideias/das Mentalidades), Memória Social, Museologia, Informação em Arte (Ciência da Informação), Cinema e Literatura.

Em relação ao objeto e à informação, consideramos que há necessidade do desenvolvimento da Informação em Arte com base nos fundamentos teóricos da CI, mesclando conhecimento de outros campos. Há poucos estudos com esta perspectiva: estudar o objeto artístico como portador de informação e disponível em outro contexto institucional fora dos arquivos, museus, galerias e centros culturais.

A Informação em Arte busca fixar um espaço de ação “[...] cuja tarefa básica do seu exercício de reflexão tenha como diretriz a prática voltada para elaborar e fornecer informação dentro de parâmetros técnico-conceituais compatíveis e adequados à multiplicidade das questões ligadas às Pesquisas em Artes”. (LIMA, 2003, p. 266-267). Para a

pesquisadora, essas questões surgem sobre diversas modalidades – manifestações e práticas culturais – que espelham a intertextualidade do campo cultural, “[...] cuja raiz, faz-se importante ressaltar, é a mesma que faz brotar a interdisciplinaridade.” (LIMA, 2003, p. 266-267). É justamente neste “espaço de ação” que se considera apropriada a inserção da análise de discurso, capaz de contribuir para a pesquisa em arte com a interface da interdisciplinaridade.

## **2.6. A pesquisa em Ciência da Informação e a Análise de Discurso**

Em artigo denominado *Abordagens de Análise de Discurso na Ciência da Informação: panorama dos estudos brasileiros*, Baptista e Silva (2015) investigam quais as principais abordagens de análise de discurso usadas em estudos da Ciência da Informação no Brasil. A partir de pesquisa qualitativa, documental e descritiva em periódicos classificados no WEBQualis sob o estrato AI, demonstram que as abordagens de Análise de Discurso (AD) de linha francesa predominam no universo analisado. As autoras defendem que a AD pode ter seu emprego potencializado na CI por meio do amparo teórico que proporciona, com a associação das bases ontológica e epistemológica da pesquisa. Além disso, as autoras sugerem que os estudos de viés linguístico na CI podem ser ampliados por meio da utilização de outras abordagens relacionadas à AD, especialmente aquelas caracterizadas como críticas, como a Análise de Discurso Crítica (ADC), que se apropriam tanto dos aspectos linguísticos como aqueles relacionados à análise e crítica social.

A constituição da Análise de Discurso, a partir de 1960, deu-se da combinação de três domínios disciplinares: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Segundo Orlandi (2003, p. 19), a Análise de Discurso procura mostrar que a relação linguagem-pensamento-mundo não é unívoca, já que cada um dos elementos tem especificidades e diferenças; e cabe destacar que nos estudos discursivos não é possível separar a forma do conteúdo. No contexto sócio-histórico e ideológico, a Análise de Discurso avalia o contexto de produção do documento, texto ou discurso em sentido amplo, quando considera a história, a produção de acontecimentos e a memória discursiva, que é para Orlandi “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra.” (ORLANDI, 2003, p. 31).

A AD é entendida também como uma “disciplina que, em vez de proceder a uma análise linguística do texto em si ou uma análise sociológica ou psicológica de seu ‘contexto’, visa a articular sua enunciação sobre um lugar social.” (MAINGUENEAU, 2000, p. 13-14). A AD tem relação com os gêneros dos discursos identificados e estudados em diversos setores do espaço social. Isso significa que o pesquisador pode analisar determinado discurso – político, científico ou de gênero, entre outros – em um espaço social compartilhado. É utilizada em estudos com foco em comunicação, publicidade, marketing (comercial, institucional e político), arte, organizações, publicações (livros, conjuntos de textos, histórias em quadrinhos) e na mídia. Ética, estética, ideologia, preconceito, relações de poder e dominação são apenas alguns dos conceitos analisados pelos estudiosos da AD. Nesse sentido, é possível construir categorias e estabelecer parâmetros de acordo com o objeto a ser estudado, e aplicar esses conceitos com um procedimento de análise de discursos específicos. A Análise de Discurso entende o texto como uma forma de representação de instituições e organismos sociais, entidades, governos, além de causas, sistemas e eventos históricos.

Hoje, com o deslocamento simbólico do espaço social para a internet, é possível estudar os gêneros de discurso em espaços informacionais de ambientes digitais como *sites* institucionais, portais educacionais, *blogs* diversos – de organizações não governamentais a *blogs* pessoais –, além das redes sociais como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* entre outras. Para Maingueneau (2000), a Análise de Discurso está no entrecruzamento das Ciências Humanas e Sociais, e podemos inferir que esse encontro exige parâmetros, objetivos e ajustes para a utilização da Análise de Discurso como procedimento a ser adotado para os estudos em CI. Afirma ainda que há analistas de discurso com tendência a compreender fenômenos ou eventos pelo viés da Sociologia e da Psicologia Social.

A AD estuda, entre outros tipos, o texto multimodal que apresenta duas ou mais modalidades linguísticas: a verbal (escrita) e a não verbal (símbolos, desenhos e imagens). Alguns exemplos são os manuais de aparelhos eletrônicos e as histórias em quadrinhos. Na linha audiovisual, documentários ou programas de televisão, veiculações em rádio, *podcast* e *posts* em *sites* podem ser materiais para a investigação e insumo para a pesquisa de discursos na atualidade. E “como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso”. (ORLANDI, 2003, p. 15). Sobre o discurso, este pode ser concebido como “a associação de um texto a seu

contexto” (MAINGUENEAU, 2000, p. 45) e para Foucault, entende-se por “*discurso* um conjunto de enunciados que dependem da mesma formação discursiva”. (FOUCAULT, 1969, p. 153). A Análise de Discurso não é apenas uma interpretação semântica e nem a pura análise textual, numa leitura quanto à estrutura, coesão e coerência. Em Foucault, a prática em analisar discursos é descrita como “[...] um conjunto de regras anônimas históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram, num dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística, dada as condições de exercício da função enunciativa.” (FOUCAULT, 1969, p. 153).

Enfim, é possível inferir que os discursos são igualmente resultados de processos que ocorrem tanto intramuros, em meios institucionais – em documentos oficiais, memorandos, avisos, atas e demais instruções – como também fora deles – em matérias, pronunciamentos, reportagens, publicações – e relacionados à prática, operação, ou atividade que essa instituição exerce social, econômica ou política e no sistema ao qual está inserida.

Cabe sinalizar que os discursos sofrem transformações várias, em função do tempo histórico e da reformulação – atualização ou resgate – de algumas práticas. Um exemplo de processos em mutação – e que afetam discursos – em que é imaginável identificar e reconhecer práticas sociais é encontrado no artigo de Batista (2011), que realizou um estudo utilizando a Análise de Discurso para tentar compreender as relações entre docentes e os novos domínios tecnológicos e como estes são empregados nas novas práticas didáticas contemporâneas. A autora descreve o contexto analisado e as interposições no espaço social

O desenvolvimento cultural traz, de forma acelerada, invenções de diferentes recursos tecnológicos para os mais variados campos de necessidades profissionais, inclusive o educacional. Isso não é um fato novo, mas existem aspectos de grande relevância, pois são interações e transformações ocorridas com sujeitos envolvidos no processo de ensino. Colaborando com as interferências no contexto social. (BATISTA, 2011, p. 144)

A área de AD tem influências e escolas – inglesa, americana, francesa – e cada autor adota ou desenvolve a sua própria definição sobre o papel da análise de discurso e sobre os dispositivos de interpretação. Conforme Ramalho e Resende (2006), o termo Análise de Discurso Crítica (ADC), da vertente inglesa, aparece pela primeira vez em 1985 em artigo de Norman Fairclough, e seus estudos foram incrementados a partir da década de 1990. A ADC é empregada na área de Linguística e pode ser uma ferramenta complementar para a análise de

dados e informações coletadas e diferenciadas em textos multimodais, constituídos por ao menos duas formas linguísticas, como imagem e texto.

Brusamolin afirma o papel da ADC como um processo de análise que amplia a investigação mais tradicional no campo social

Sob o prisma da Linguística, a narrativa é um tipo de discurso e a ADC pratica uma abordagem social, o que vai além dos tradicionais estudos formalistas, permitindo que a disciplina investigue a aplicação do discurso em práticas sociais, como por exemplo, das organizações. Existem complexas conexões entre linguagem aprendido, conhecimento, sociologia e gestão. (BRUSAMOLIN, 2011, p. 193).

Além de estabelecer conexões, como afirma Brusamolin (2011), todo discurso é uma forma de representação, realizada por meio da linguagem, passível de organização e de recuperação. Em função disso, acredita-se que profissionais da informação podem, em determinados contextos, atuar como analistas de discurso. Isso tem relação com o tipo de trabalho interpretativo passível de ser aplicado a repositórios de informação, documento, arquivos, acervos e com os modos de interpretação disponíveis.

## 2.7. Análise de Discurso Crítica

Norman Fairclough é um dos nomes de referência para a Análise de Discurso Crítica (ADC). É autor de várias obras que conceituam a ADC e apresentam propostas e modelos para análise. Entre elas, *Language and Power* (1989), *Discourse and Social Change* (1992) e *Analysing Discourse* (2003), textos em que o autor defende a ADC como destinada à compreensão do domínio social e não exclusiva para o entendimento do individual, propondo que tomemos os conceitos de discurso e o uso da linguagem como forma de prática social.

No livro *Discourse and Social Change*, Fairclough (1992)<sup>34</sup>, além de dimensionar o discurso, tratar do posicionamento e contribuição de teóricos e pesquisadores dedicados ao tema, discute e faz uma análise crítica dos escritos arqueológicos de Foucault e, em especial, interpreta o conteúdo das obras publicadas em 1972, 1979 e 1981 com destaque para a natureza constitutiva do discurso e “[...] como o status do discurso se altera no trabalho

---

<sup>34</sup> A versão estudada é *Discurso e Mudança Social*, de 2001, Brasília:Ed. UnB - tradução do livro *Discourse and Social Change* (1992).



genealógico de Foucault.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 63). Discurso que pode ser responsável pela construção de ideologias e comportamentos – entre outras questões relacionadas à opressão, controle social e poder – e que se fundamenta em formas interdiscursivas e intertextuais. O discurso é transformador, e ao mesmo tempo capaz de ser e exercer o poder. Isso significa que o discurso é também um lugar em que ocorrem práticas discursivas e sociais, sejam institucionalizadas ou simulações de questões sociais, políticas, econômicas e culturais.

Fairclough procura esclarecer a relação entre a sua abordagem – que requer uma teoria adequada, utilizável na prática da pesquisa, a Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO) – e a de Foucault, considerada por Fairclough “como a abordagem mais abstrata.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 61). O analista de discurso, segundo ele, pode compreender a construção de determinada realidade social decifrando os textos multimodais e encontrando sinais ideológicos, preconceitos e questões de poder, entre outros temas. O autor desenvolve uma metodologia de Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO), com base nos pressupostos teóricos de Foucault, e elabora procedimentos de análise a partir de parâmetros funcionais para abordar o discurso, analisar o texto, sua constituição, estruturas e identificar relações discursivas invisíveis que permeiam as práticas sociais. Essas dimensões objetivam demonstrar, entre outros aspectos “[...] as relações de poder e a ideologia e os efeitos construtivos que o discurso exerce na formação de identidades culturais, as relações sociais, os sistemas de conhecimento e crença.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 31).

O autor declarou posteriormente (2012) que guarda reservas quanto ao conceito de método e explica que considera a análise como uma teoria.

Não é difícil pensar em *método* como uma espécie de habilidade transferível se considerarmos a definição do termo como uma técnica, uma ferramenta numa caixa, da qual se pode lançar mão quando necessário e depois devolvê-la. A ACD, na minha visão, é muito mais uma teoria que um método, ou melhor, **uma perspectiva teórica sobre a língua e, de uma maneira mais geral, sobre a semiose (que inclui a linguagem visual, linguagem corporal, e assim por diante) como um elemento ou momento do processo social material (WILLIAMS, 1977), que dá margem a análises linguísticas ou semióticas inseridas em reflexões mais amplas sobre o processo social.** (FAIRCLOUGH, 2012, p. 307-308, grifo nosso).

Fairclough afirma que essa perspectiva tem uma relação dialógica com outras teorias e método sociais, que se relacionam de maneira interdisciplinar e transdisciplinar, entendendo “[...] que coengajamentos particulares sobre determinados aspectos do processo social devem suscitar avanços teóricos e metodológicos que perpassem as fronteiras das várias teorias e métodos.” (FAIRCLOUGH, 2000a). Para o autor a ADC é a análise das relações dialéticas entre semioses (inclusive a língua) e outros elementos das práticas sociais, e que é disciplina que tem a preocupação central com as mudanças sociais na contemporaneidade, no papel que a semiose – sua relevância ou não em determinado momento – exerce internamente nos processos de mudanças e nas relações entre semiose, produção de sentido, e outros elementos sociais na rede de práticas (FAIRCLOUGH, 2012, p. 309).

Empreender a análise depende da escolha entre perspectivas:

A ACD, como indiquei anteriormente, oscila entre a **ênfase** na estrutura – nas mudanças na estruturação da diversidade semiótica (ordens de discurso) – e a **ênfase** na ação – no trabalho semiótico produtivo que acontece nos textos e interações. (FAIRCLOUGH, 2012, p.311, grifo nosso).

A interdiscursividade estabelece relação com a intertextualidade, de forma a manter interação em estruturas textuais passíveis de serem analisadas.

Nas duas perspectivas, o que importa são as articulações em mudança entre gêneros, discursos e estilos, a mudança da estruturação social entre esses elementos na estabilidade e permanência nas ordens de discurso e uma continuidade no trabalho das relações entre eles em textos e interações. O termo interdiscursividade está reservado para os textos e as interações: a interdiscursividade de um texto é parte de sua intertextualidade, é uma questão de quais gêneros, discursos e estilos os constituem, e como, no texto, esses aspectos são trabalhados para formar articulações particulares. (FAIRCLOUGH, 2012, p. 311).

A intertextualidade é a propriedade que têm certos textos de conterem fragmentos de outros textos que podem ser delimitados “[...] explicitamente ou mesclados e, que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente [...]” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 114). E em termos da produção, a perspectiva intertextual acentua a historicidade, que é entendida como os acréscimos textuais e informacionais, e na relação de movimento – passado e presente –, em que textos prévios sofrem transformações, como, por exemplo, um *release* ou informe oficial é transformado em matéria para um jornal ou pauta para reportagem na televisão, rádio ou um portal de notícias. O discurso é um texto, mesmo que seja composto por imagens e

palavras, como no caso das propagandas em revistas ou das matérias publicadas em jornais e *sites*.

Nesse sentido, e como prática social, o discurso é um modo de ação. Para Fairclough (2001) o discurso é uma prática não apenas de representação do mundo, mas de significação, constituindo e construindo a sociedade em significados. Então a prática discursiva é uma forma de ação social, constitutiva tanto de maneira convencional – quando declarada, publicizada e oficial – como criativa e que contribui para reproduzir as relações sociais, num tecido complexo de identidades culturais, relações sociais, sistemas de conhecimento e de crença e efetivamente transformador da sociedade. O termo discurso está relacionado ao uso da linguagem “como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexa de variáveis situacionais.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 90-91). Isso implica que o discurso é, além de uma forma de ação, uma relação dialética estabelecida com a estrutura social e com a prática social. Além disso, deve-se compreender que eventos discursivos específicos variam em sua determinação estrutural de acordo com o domínio social particular, um quadro institucional ou prática social em que são produzidos (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). A prática social, por sua vez, é uma dimensão do evento discursivo, assim como o texto, (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99) e têm várias orientações justamente de acordo com o sistema, campo ou domínio a que pertence, seja no âmbito econômico, político ou cultural, entre outros (FAIRCLOUGH, 2001, p. 94). Enfim, o discurso constrói o mundo em significado; seja o mundo do trabalho, da educação, lazer, cultura, arte ou religião. O discurso, segundo Fairclough (2001, p. 91) é o componente para a construção de: a) Identidades sociais; b) Relações interpessoais; c) Sistemas de conhecimento e crença.

Ao adotar a ADC para analisar os dados desta pesquisa, o objetivo não estava restrito a produzir uma avaliação dos ditos institucionais, uma crítica às posturas oficiais ou apenas um diagnóstico quanto aos formatos e conteúdos encontrados nos discursos escolhidos e representativos do objeto de análise. A intenção foi realizar uma experiência diferenciada de análise de dados para aproximar a Ciência da Informação, a Linguística e a Arte. Isso se deve ao reconhecimento de que as áreas atuam no campo da investigação de processos que envolvem, entre outros elementos, a linguagem tanto natural quanto artificial. Considera-se o estudo das linguagens documentárias e formas de representação importantes para a Ciência da

Informação, assim como as formas – e gêneros de discursos – e práticas sociais para a Linguística, particularmente no trabalho dos analistas de discurso.

Nesta tese, entendemos que a análise dos discursos produzidos no âmbito das instituições pesquisadas contribui para a identificação de papéis sociais, políticos e institucionais, e conhecimento já que este trabalho buscou investigar, entre outros objetos, como são moldados determinados papéis institucionais em organismos que integram a administração pública e o Sistema Financeiro Nacional e ao mesmo tempo o sistema das artes. Analisar os discursos institucionais como unidades de conhecimento significa entender um comportamento, que pode ser comum ou distinto quando entendido como parte de um sistema e comparado a organismos similares, e também a produção de informação porque, segundo Fairclough (2001, p. 99), a “[...] análise de um discurso particular como exemplo de prática discursiva focaliza todos os processos de produção, distribuição e consumo textual”; enfim ao focar os três processos citados, e na perspectiva da CI estamos analisando processos informacionais.

## **2.8. Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO)**

No sentido de esclarecer a respeito dos tipos de Análise de Discurso, cabe apresentar a posição de Fairclough em relação à obra de Foucault e suas aplicações nesta tese, e mostrar como o primeiro discutiu as práticas discursivas como constitutivas do conhecimento, as condições de transformação do conhecimento em ciência e a sua associação à formação discursiva (FAIRCLOUGH, 2001, p. 62). O centro da discussão é sobre quais são os valores, percepções e perspectivas que devem ser extraídos sobre discurso e a concepção de linguagem nos trabalhos de Foucault, e que são integradas por Fairclough na Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO) (FAIRCLOUGH, 2001, p. 63).

Fairclough (2001, p. 64) considera que são os estudos arqueológicos iniciais de Foucault que oferecem as duas principais contribuições teóricas incorporadas à ADTO:

Visão constitutiva do discurso como ativo, constituindo e construindo a sociedade; o discurso que compõe os objetos de conhecimento, os sujeitos e as formas sociais do ‘eu’, as relações sociais e as estruturas conceituais;

Interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição; os textos sempre recorrem a outros textos contemporâneos ou historicamente anteriores e os transformam. (grifo nosso).

É justamente essa interdependência descrita no item dois que foi a base para a análise dos discursos e documentos, constituintes do *corpus* ambos aqui entendidos como publicações oficiais em meios tradicionais e digitais, além dos insumos fornecidos pelas instituições e do material recolhido por meio dos questionários e respostas via *e-mail*. Todos são insumos e fontes de informação para a pesquisa, que procurou desvendar em textos como são construídas as práticas discursivas das instituições públicas estudadas e do que tratam, quando citados, todos os temas e processos referentes aos acervos de arte.

Entende-se no caso deste estudo que a “interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 64) significa que as práticas discursivas são entrelaçadas, e formam uma trama, já que as instituições pesquisadas são públicas, têm uma função social e integram os organismos do Estado. São entes que produzem e distribuem discursos e representativos, resultado de práticas sociais, institucionais, governamentais e de poder e que são consumidos pela sociedade. Destaca-se a afirmação de Fairclough (2001, p. 65) ao enfatizar que “[...] qualquer tipo de prática discursiva é gerado de combinações de outras e é definida pelas relações com outras práticas discursivas [...]”.

Os objetos do discurso são aqueles “constituídos e transformados em discurso de acordo com as regras de uma formação discursiva específica, ao contrário de existirem independentemente e simplesmente serem referidos ou discutidos dentro de um discurso particular.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 65). Esse sentido pode ser estendido para o que ocorre em entidades reconhecidas na vida comum. Isso significa que é aceitável entender a constituição de um objeto pelo discurso da área ou campo com o qual está relacionado. Então, podemos citar instituições diversas, como a escola, o hospital, o banco, a igreja, o museu, o arquivo, entre outros que produzem discursos particulares, no sentido de próprio e característico. Mas, na realidade, é possível elencar também a produção de inúmeros temas de discursos como objetos que cooperam para a constituição de nação, raça, empresa, mídia, política, arte, identidade ou pertencimento, estampadas nos discursos políticos, sociais, corporativos e midiáticos. Esses assuntos integram e conectam instituições, que são ou não parte de um mesmo sistema. Um dos estudos de Foucault sobre a constituição da loucura como objeto no discurso da psicologia é um exemplo. Ou como neste caso que trata dos discursos da arte em instituições públicas ligadas ao sistema financeiro.

O fato dos objetos do discurso serem dinâmicos significa que a formação discursiva é afetada pelas transformações originadas nos objetos, e deve ser definida para permitir a transformação de seus objetos em função da vida social (FAIRCLOUGH, 2001, p. 66). A vida social só se estabelece na realidade compartilhada, e a relação entre discurso e realidade é fundamental para a compreensão de que é no espaço social – constituído por instituições, processos sociais e trocas – que são produzidos os discursos (FAIRCLOUGH, 2001, p. 66).

O discurso não apenas reflete um estado, objeto ou situação, mas tem uma relação intensa com a realidade (FAIRCLOUGH, 2001, p. 66) e com o meio social. O espaço social é definido para uma formação discursiva em termos de relações, seja entre instituições, processos sociais e econômicos, padrões de comportamento, sistemas de normas, ou qualquer grupo social ou categoria profissional. Percebemos que a formação discursiva só existe por que é moldada em termos de interações particulares da qual fazem parte como itens ou unidades constitutivas do objeto; este por sua vez é configurado a partir de conceitos.

Por isso, cabe explicar como é encarada a formação do conceito, para Foucault (2013), está diretamente relacionada à formação das modalidades enunciativas; a partir dos enunciados e da constituição de discursos é que surgem sistemas conceituais, e que podem ser identificados os conceitos pertinentes a cada discurso. Assim, há condições para a existência do que são os enunciados e quais são os critérios que o autor estabelece para a sua formação. Para esse autor há essencialmente três questões centrais para perceber a formação das modalidades enunciativas.

A primeira é sobre o **sujeito**, aquele que fala, não no sentido da expressão, mas sobre qual é o *status* dos indivíduos que têm “o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?” (FOUCAULT, 2013, p. 61).

A segunda diz respeito aos **lugares institucionais** (FOUCAULT, 2013, p. 62, grifo nosso). Esses podem ser analisados, se bem compreendemos a visão do autor e aproximando ao nosso tema de estudo, equiparando lugares institucionais – como locais de discursos – a espaços informacionais. Isso porque o autor afirma que os lugares – as instituições – originam discursos e são espaços sociais. Então, pode ser dito que um centro de pesquisa, uma agência pública e uma organização social, produzem não exclusivamente informação e documentos,

mas também discursos. E, Foucault, quando descreve em particular o hospital, afirma que “o campo documentário que compreende não somente os livros ou tratados, tradicionalmente reconhecidos como válidos, mas também o conjunto dos relatórios e observações publicadas e transmitidas.” (FOUCAULT, 2013, p. 62).

A terceira considera as posições do **sujeito e os diferentes lugares** que ele pode ocupar em relação a domínios ou grupos de objetos, quando assume, por exemplo, o papel de questionar, observar, anotar e deslocar-se; e como pode ocupar posição na rede de informações, no sistema da comunicação oral ou na documentação escrita, como emissor e receptor de dados relatórios, observações ou proposições (FOUCAULT, 2013, p. 63, grifo nosso).

Em síntese, a formação das modalidades enunciativas depende do sujeito, onde e como ele está localizado em determinado sistema que é ao mesmo tempo um espaço social e de produção, circulação e uso da informação. No caso desta tese, procurou-se produzir a seguinte equação a partir do pensamento de Foucault e de Fairclough: inserir gestores e porta-vozes dos bancos como sujeitos e na categoria de **quem fala**, os acervos e as instituições no quesito **onde originam-se os discursos**, e os veículos de comunicação, documentos e demais materiais audiovisuais produzidos seriam o **como ou o lugar**. Esse é o nosso argumento e consideramos para este projeto o discurso cultural, ao qual pertence a arte, o espaço e os sujeitos que estudamos.

Para tanto, cabe explicar que a análise dos espaços museais nos bancos, como **heterotopias**, é relativa tanto ao discurso e quanto ao que Foucault considera como as oposições admitidas socialmente “[...] entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho.” (FOUCAULT, 2013, p. 416). Essa ideia de oposição contribui para explicar o sentido do espaço museal nos bancos oficiais, que, dependendo da perspectiva, estariam em contraste entre o espaço financeiro e espaço cultural, espaço de fruição e espaço de trabalho, espaço da arte e espaço da economia, entre outras possibilidades.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Quanto às discussões sobre o espaço, Foucault cita o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) que dedicou-se ao estudo das qualidades dos espaços e seu fenômenos. O livro trata da análise de espaços e lugares. (BACHELARD, 1993).

A criação de locais próprios para a exposição do acervo também faz parte do entendimento dos bancos como espaços museais. Foucault (2013, p. 418) afirma que em qualquer cultura lugares são delineados e instituídos na sociedade, chamados de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas. Locais em que “[...] todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 418). As heterotopias são esses lugares, diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem, “[...] dos quais eles falam” e que proporcionam para o autor uma experiência mista (FOUCAULT, 2013, p. 418). Então esses lugares são espaços para a emergência de formações discursivas. Foucault estabelece funções para as heterotopias, que são regidas por princípios, que as definem e entre eles, o fato de que todas as culturas formaram heterotopias no decorrer da história da humanidade. Além desse, as heterotopias tem funcionalidades alteradas de acordo com o passar do tempo e a cultura, podem unir espaços incompatíveis, conectar diferentes períodos de tempo, serem locais separados da sociedade, com regras que definem a entrada e a saída e outras podem ter uma função relacionada ao espaço ao redor. As heterotopias são operadas de acordo com suas funções e se equilibram entre espaços abertos e fechados, atividades de prazer e dor, institucionalizadas ou não, e muitas vezes têm sentidos apregoados por quem as criou e que difere daqueles que usufruem ou participam desses espaços. E são caracterizadas também por algumas funcionalidades.

Enfim, o último traço das heterotopias é que ela têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois polos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. (FOUCAULT, 2013, p.423).

Foucault (2013, p. 422) entende que na sociedade ocidental a heterotopia e a heterocronia se organizam de maneira complexa. Esclarece que as heterotopias do tempo que se acumula estão configuradas em museus e bibliotecas, locais em que o “[...] tempo não cessa de se acumular.” (FOUCAULT, 2013, p. 422). Arquivos expressam a ideia de “[...] tudo acumular, a ideia de construir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os



tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos.” (FOUCAULT, 2013, p. 422)<sup>36</sup>. Espaço que tem a missão de “[...] constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade.” (FOUCAULT, 2013, p. 422).

## 2.9. A formação dos conceitos para Foucault

Se, em síntese, os discursos são formulados em espaços institucionalizados, onde ocorrem práticas discursivas e sociais, então cabe indagar quais são os conceitos necessários para identificar e analisar discursos. A respeito da formação dos conceitos, Foucault (2013, p. 67) ressalta que é necessário “descrever a organização do campo de enunciados em que aparecem e circulam” porque acredita que os conceitos não obedecem a condições coerentes e rigorosas, seja no estudo de seres vivos, na gramática ou na economia. E mais uma vez classifica como entende a formação dos conceitos em relação à organização, configuração e procedimentos para a análise. Isso porque afirma:

Os elementos que nos propomos a analisar são bastante heterogêneos. Alguns constituem regras de construção formal; outros hábitos retóricos; alguns definem a configuração interna de um texto; outros, os modelos de relações e de interferência entre textos diferentes; alguns são característicos de uma época determinada, outros têm origem longínqua e um alcance cronológico muito grande. (FOUCAULT, 2013, p.70).

A respeito da organização, o autor compreende o conceito como formas de sucessão. Isso significa as diversas disposições das séries enunciativas (a ordem das inferências, implicações sucessivas e raciocínios demonstrativos) ou a ordem de descrições, ou ainda a ordem das narrativas. Em resumo, Foucault (2013, p. 68), quando coloca a organização como uma das partes da formação dos conceitos, mostra que a arquitetura de um texto é construída com combinações de enunciados, correlações e esquemas retóricos. Então, os conceitos sobre determinado campo, área ou assunto serão formados a partir de um encadeamento de ideias,

---

<sup>36</sup> O texto *Biblioteca metáfora da memória* analisa o desejo de acúmulo do saber e a demonstração do poder significados na arquitetura dos prédios de grandes bibliotecas. Disponível em <: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11n21p85/333> >. Acesso em: 24. jun.2016.

formulações, informação e conhecimentos; é a disposição dos enunciados e a seriação em conjuntos determinados – que é informação – que estabelecem um percurso perceptivo.

Outro ponto necessário para a configuração do campo enunciativo compreende as formas de coexistência – campo de presença, de concomitância e domínio da memória – que delineiam o que o autor define como um campo de presença.

[...] isto é, todos os enunciados já formulados em alguma outra parte e que são retomados em um discurso a título de verdade admitida, de descrição exata, de raciocínio fundado ou de pressuposto necessário, e também os que são criticados, discutidos e julgados, assim como os que são rejeitados e excluídos [...] (FOUCAULT, 2013, p. 68).

Além do campo de presença, a configuração inclui ainda o campo de concomitância.

[...] enunciados que se referem a domínios de objetos inteiramente diferentes e que pertencem a tipos de discurso totalmente diversos, mas que atuam entre os enunciados estudados, seja porque valem com conformação analógica, seja porque valem como princípio geral e como premissas aceitas para um raciocínio, ou porque valem como modelos que podemos transferir a outros conteúdos, ou ainda porque funcionam como instância superior com a qual é preciso confrontar e submeter, pelo menos, algumas proposições que são afirmadas [...] (FOUCAULT, 2013, p. 69, grifo nosso).

Esses enunciados dizem respeito a essa composição de discursos estabelecidos entre os domínios da arte e das instituições ligadas ao sistema financeiro; entre o campo museológico e o bancário e que ocorrem individualmente em dimensões diferentes, mas quando em espaços discursos compartilhados, deixam de ser “inteiramente diferentes”. É possível inferir que o campo enunciativo compreende também o domínio da memória. Isto tem como justificativa pelo menos uma das qualidades dos enunciados, que não definem “[...] nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 69). Por fim, o filósofo indica que os procedimentos de intervenção passíveis de serem aplicados aos enunciados não são os mesmos para todas as formações discursivas (FOUCAULT, 2013, p. 69). Esses procedimentos podem surgir nas técnicas de reescrita, nos métodos de transcrição, nos modos de tradução dos enunciados quantitativos em formulações qualitativas e vice-versa, meios para refinar a exatidão de um enunciado e métodos de sistematização, entre outros.

Com base nas discussões anteriores sobre a formação discursiva, destaca-se a constituição de um sistema de formação pré-conceitual.

Mas o que pertence propriamente a uma formação discursiva e o que permite delimitar o grupo de conceitos, embora discordantes, que lhe são específicos, é a maneira pela qual esses diferentes elementos estão relacionados uns aos outros: a maneira, por exemplo, pela qual a disposição das descrições ou das narrações está ligada às técnicas de reescrita; a maneira pela qual o campo de memória está ligado às formas de hierarquia e de subordinação que regem os enunciados de um texto, a maneira pela qual estão ligados os modos de aproximação e de desenvolvimento dos enunciados e os modos de crítica, de comentários, de interpretação de enunciado já formulados, etc. É esse feixe de relações que constitui um sistema de formação conceitual. (FOUCAULT, 2013, p. 70-71).

Os esquemas e considerações a respeito da formação do conceito não estão atrelados ao que chama de “leis de construção interna dos conceitos” (FOUCAULT, 2013, p. 71), mas a dispersão de conceitos em textos, livros e obras, que caracterizam um tipo de discurso. O autor questiona a formação de um campo de saber a partir de uma série de informações, quer sejam históricas, empíricas ou dedutivas, com base nas quais um objeto de estudo pode ser compreendido, questionado e investigado.

A partir desses argumentos, pensamos sobre as possibilidades de significação dos registros da formação de um saber da interpretação dos discursos produzidos nas instituições pesquisadas, e que podem representar direta ou indiretamente outros domínios, não apenas de conhecimentos, mas de ambiente informacional. Ou ainda representar outros discursos originários na instituição e que poderiam explicar, elucidar ou informar a respeito do que a entidade pensa, realiza, idealiza ou intenciona quando o assunto é a arte sob seu domínio. A prática discursiva indicaria ou informaria sobre a presença ou ausência de procedimentos adotados na gestão da informação nos acervos de arte.

Para Medeiros (2010, p. 51) o entendimento social do discurso com base em Foucault, aliado à Teoria do Conceito, em Dahlberg (1978), “[...] pode trazer aspectos relevantes para o estudo de conceitos dentro da Organização do Conhecimento, uma vez que a criação de Sistemas de Organização do Conhecimento deve analisar aspectos do indivíduo e da sociedade durante sua construção, como memória e cultura, e, por assim dizer, o contexto.” O autor argumenta que “[...] embora com abordagens diferenciadas, tanto em Dahlberg quanto

em Foucault, é admissível que a construção do conceito esteja baseada na síntese de predicacões sobre uma unidade de conhecimento.” (MEDEIROS, 2010, p. 51).

Quanto às questões linguísticas e formativas do discurso, a construção do conceito foucaultiano propõe um debate interessante quando relacionado à proposta de Dahlberg (1978), como veremos na última seção deste capítulo, na justificativa para a adoção da teoria para criar as categorias de análise. A autora desenvolveu sua “Teoria do Conceito” na qual um objeto é estabelecido a partir de um conjunto de informações com base em categorias, classificações, caracterização e definições, que podem originar outros objetos e conceitos; a formação do objeto de discurso pode ser categorizada, assim como a construção de um conceito.

Nesse sentido, a Teoria do Conceito designa um objeto, assunto, condição ou processo, entre diversas possibilidades. No caso de um objeto material – xícara, vasilha, prato e garfo, por exemplo – o conceito é definido em função dos seus predicados ou demais conceitos, como cor, formato, matéria e tamanho, entre demais atributos. Em outros casos, o conceito de uma obra de arte ou uma peça rara de antiguidade além de características físicas, há que serem considerados demais enunciados, como as relações de tempo e espaço além de representações, seja no campo simbólico, histórico, econômico ou social. Entendemos que ao escolher termos para explicar as características de um objeto – material, tema para estudo ou atividade – estamos construindo uma definição sobre ele a partir de suas propriedades sejam elas físicas ou não. Isso quer dizer, por exemplo, que a construção de um objeto do conhecimento é o resultado de relações particulares e definidas em determinado campo de estudo, setor econômico ou instituição, constituída essencialmente a partir de informação, enunciados e subconceitos. Convém explicar que Dahlberg realiza a sua teoria com base no desenvolvimento e fixação do conhecimento que ocorre através dos elementos que constituem a linguagem, e valoriza a sua contribuição para a formulação de conceitos (DAHLBERG, 1978, p. 101). Assim, na próxima seção apresentamos a contribuição da Teoria do Conceito constituição das categorias de análise e sua importância neste trabalho.

## 2.10. Categorias de análise

Para compreender certas práticas sociais por meio da análise de discurso é necessário criar procedimentos, demarcar limites e estabelecer critérios objetivos, tendo em vista inibir a subjetividade e as infinitas possibilidades das representações encontradas em textos multimodais. Cingir o objeto de análise facilita a extração dos elementos necessários para a compreensão do objeto de estudo e para isso é necessário elaborar as categorias para a análise de discurso, tendo como objetivo buscar indícios das respostas às questões levantadas – a respeito do papel das instituições na gestão informacional dos acervos – e referentes à Organização da Informação.

A análise de discurso deve ser um “empreendimento interdisciplinar”; isto decorre da concepção de discurso defendida Fairclough que envolve, na pesquisa, o interesse nas propriedades dos textos, na produção, distribuição e consumo de textos na prática social em várias instituições (FAIRCLOUGH, 2001, p. 276). Isso indica como a análise de discurso desperta a atenção de outras áreas do conhecimento, pois as “[...] facetas do discurso coincidem com os interesses de várias ciências sociais e humanistas, incluindo a linguística, a psicologia e a psicologia social, a sociologia, a história e a ciência política.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 276). O linguista ressalta que a semiose faz parte da atividade social e constitui gêneros discursivos, e evidencia-se no texto que os gêneros discursivos são dinâmicos, assim como a vida social e os gêneros são as maneiras de produzir a vida social semioticamente, e escolhe como exemplo a conversação cotidiana, as reuniões de trabalho, as entrevistas políticas e as críticas de livros. A semiose na representação e autorrepresentação de práticas sociais constitui discursos e por isso importa que atores sociais em posições diferentes veem e representam a vida social de “modo distinto, com discursos distintos.” (FAIRCLOUGH, 2012, p. 310).

Portanto, para analisar discursos, como propomos nesta tese, em termos de um modelo teórico-metodológico, é necessário reconhecer o ambiente institucional de produção dos discursos e qualificar o *corpus* formado por um conjunto de documentos selecionados de acordo com sua tipologia e conteúdo; neste caso a análise recaiu sobre os documentos públicos – livros, catálogos e demais publicações oficiais em ambiente digital – e os questionários e entrevistas solicitados às instituições, além de matérias publicadas na mídia

tradicional e digital. A análise procurou localizar nos conteúdos os principais elementos e valores da ação empreendida pelas instituições para que sejam interpretadas por exemplo, como espaços qualificados, de referência e de gestão da arte. Entende-se que ao atribuir valores ao seu papel como gestor, a instituição reconhece essa função e estabelece qualidades para essa atividade; então, neste caso, a intenção foi reconhecer os principais atributos determinados pelas instituições como atores na gestão da arte, a partir das características da gestão da informação. Por isso foram criadas categorias de análise que equivalem aos conceitos relacionados à *geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos da informação*.

Cabe discorrer sobre a adoção dos pressupostos da “Teoria do Conceito”, pois, de fato, acreditamos que a construção dos conceitos, com base em Dahlberg, é um meio facilitador para a análise de discurso a ser empreendida. O conceito para Dahlberg (1978, p. 12) é “[...] a unidade de conhecimento que surge pela síntese dos predicados necessários relacionados com determinado objeto e que, por meio de sinais linguísticos pode ser comunicado.” Além disso, o termo conceito é “[...] constituído de elementos que se articulam numa unidade estruturada” e traduzem os atributos das coisas designadas (DAHLBERG, 1972, p. 102). O predicado, por sua vez, representa uma característica do conceito.

Desde que existem diferentes espécies de objetos e de conceitos, existem também diferentes espécies de características dos conceitos. A ordem das características depende sempre dos objetos cujos conceitos são constituídos pelas mesmas características. (DAHLBERG, 1972, p. 103).

O núcleo da análise dos discursos é o termo **gestão da informação**<sup>37</sup>. Partindo da Teoria do Conceito, pode-se, de maneira singular, atribuir predicados à gestão da informação. Dessa forma, indicamos preliminarmente, com base na teoria, algumas categorias que poderiam ser vinculadas ao conceito. Como exercício, atribuímos alguns predicados à gestão da informação:

- É um processo;

---

<sup>37</sup> Segundo o roteiro *Parâmetros para a Conservação de Acervos* (2004, p. 37), a atividade de gestão em instituição museológica diz respeito ao conjunto de demandas e responsabilidades associadas ao gerenciamento de acervos do patrimônio cultural. O roteiro é um instrumento, dirigido a orientar gestores com objetivo de facilitar à implantação e desenvolvimento de um modelo de gestão, não define a atividade como gestão da informação, pois trata mais especialmente do caráter material e conservador do objeto museológico.

- Integra a Organização da Informação;
- É uma função especializada;
- Atividade de organização;
- Constituída por técnicas e conhecimentos específicos;
- Estruturada em tipos;
- Estratégica;
- Geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos.

As atividades de gestão da informação têm impacto na preservação de acervos de qualquer espécie, incluem ações que podem ser categorizadas e que se iniciam a partir do momento em que a instituição (seja museológica ou não) recebe o objeto seja por doação, pagamento de dívida ou aquisição. A gestão engloba desde a implantação de políticas institucionais (e que são ao mesmo tempo culturais) para a administração do acervo, destinação de recursos, proteção e cuidado com o acervo, edificações, segurança, armazenamento, treinamento de equipes, limpeza, preservação, monitoramento, controle ambiental, montagem de exposições e empréstimos, conservação, produção de material e criação de sistema de catalogação.

Para analisar esse processo e considerando o rol de atividades que caracterizam o gerenciamento, espera-se avaliar as características de cada ação – entendida como operação dessa gestão – a partir de ideias e conceitos encontrados nos textos, matérias e discursos em documentos oficiais, o que pode resultar no entendimento de como as instituições significam a gestão de suas coleções de obras de arte. Enfim, buscam-se os predicados sobre a gestão da informação e seus valores institucionais.

As categorias analíticas equivalem aos principais conceitos a serem analisados e são aqueles relacionados à geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos da informação, que configuram as nossas categorias de análise. Assim, cabe demonstrar como serão formados os conceitos que constituirão as categorias analíticas. Essa formulação depende de aspectos significativos, atributos e valores reunidos pela linguagem.

Para Dahlberg (1978, p. 101), “a linguagem constitui a capacidade de o homem designar os objetos que o circundam assim como de comunicar-se com os seus semelhantes”, e que

além das linguagens naturais, usadas na vida diária, o homem criou as linguagens especiais (ou artificiais) ou formalizadas (química, matemática, lógica, sistemas de classificação). A partir da linguagem o sujeito foi capaz de se relacionar com os objetos que o circundam e elaborar enunciados sobre esses mesmo objetos. Os objetos individuais – que estão aqui e agora – são aqueles pensados como únicos e distintos dos demais, caracterizados com a presença de formas no tempo e no espaço, que constituem, segundo a autora, “uma unidade inconfundível (coisas, fenômenos, processos, acontecimentos, atributos, etc.)” (DAHLBERG, 1978, p. 101).

As linguagens naturais permitem a formulação de enunciados – a base para a elaboração dos conceitos relativos aos diversos objetos – sobre conceitos individuais e gerais. Equaciona-se que cada enunciado verdadeiro representa um elemento do conceito, que é constituído de elementos articulados em uma unidade estruturada (DAHLBERG, 1978, p. 102). A formação dos conceitos é definida “como a reunião e compilação de enunciados verdadeiros a respeito de determinado objeto.” (DAHLBERG, 1978, p. 102).

Formular um conceito significa atribuir valores e qualidades a uma ideia, objeto, pensamento ou processo e no discurso científico, segundo Capurro e Hjørland (2007, p. 139), “conceitos teóricos não são elementos verdadeiros ou falsos ou reflexos de algum outro elemento da realidade; em vez disso, são construções planejadas para desempenhar um papel, da melhor maneira possível”. E reforçam a ideia de que diferentes “concepções de termos fundamentais, como *informação*, são, assim, mais ou menos úteis, dependendo das teorias (e, ao fim, das ações práticas), para as quais se espera que deem suporte.” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 149, grifo do autor).

Pensar e redigir conceitos específicos para esta análise justifica-se porque os ambientes informacionais estudados apresentam características e funções sociais particulares. Cabe destacar que existe a visão de que instituições públicas vinculadas ao sistema financeiro não são espaços museais e de proteção ao patrimônio – e sim enormes cofres –, não necessariamente na forma de preservação e conservação museológica. Dahlberg (1978) considera que os elementos do conceito são obtidos pelo método analítico-sintético e cada enunciado é um predicado, um atributo que no nível de conceito é a característica. Muitas vezes “não se trata de um atributo a que corresponde uma *característica*, mas de uma



hierarquia de características, já que o predicado de um enunciado pode tornar-se sujeito de novo enunciado e assim sucessivamente até atingirmos uma característica tão geral que possa ser considerada uma *categoria*.” (DAHLBERG, 1978, p. 102, grifo da autora).

Como exemplo, podemos indicar o **objeto individual** Banco Central do Brasil e formular os seguintes enunciados:

- É uma instituição
- Autarquia federal
- Compõe a administração pública indireta
- Integra o Sistema Financeiro Nacional
- Sediada em Brasília
- Mantém representações no Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará e Pará
- Relacionado com o sistema financeiro brasileiro
- Responsável pela emissão de papel-moeda e moeda metálica
- Autoriza o funcionamento das instituições financeiras, etc.

Dahlberg (1978) esclarece que a soma total dos enunciados verdadeiros sobre um objeto individual resulta no conceito do mesmo. A partir dessa premissa demonstramos o que é o **conceito geral** instituição, sobre o qual é possível formular enunciados verdadeiros:

- É constituída de um grupo de pessoas
- Que trabalham com determinada finalidade
- Possuindo administração comum
- Localizada em lugar definido
- Durante um período de tempo pré-estabelecido
- Compartilhando uma cultura organizacional, etc.

O conhecimento das características dos conceitos determina o número de funções que elas exercem, e para Dahlberg (1978, p. 104) são:

- Ordenação classificatória dos conceitos e respectivos índices;
- Definição dos conceitos;
- Formação dos nomes dos conceitos.

Sempre que diferentes conceitos possuïrem características idênticas admite-se que existem relações entre eles. No caso desta tese, poderíamos demonstrar essas considerações com uma lista dos conceitos correlacionados encontrados na gestão das coleções de arte: coletar, expor obras, restaurar objetos, conservar documentos e preparar originais, sendo possível afirmar que há características comuns da atividade de organização da informação. Dahlberg (1978, p. 104), ao comparar as características dos conceitos e identificar que dois conceitos diferentes possuem uma ou duas características comuns, indica que cabe falar de relações entre esses conceitos. E essas relações entre conceitos são descritas pela autora *como lógicas, hierárquicas (implicação), partitivas, de oposição (negação) e funcionais (intersecção)*.

Dentre essas relações, nosso interesse é restrito às relações funcionais, aplicadas a conceitos que expressam **processos** (DAHLBERG, 1978, p. 105). A autora exemplifica esse argumento com o conceito do processo “medição”. Explica que o conceito “medição” é formado por várias informações, como o objeto medido, os fins da medição, o instrumento de medição, os graus de medição, e mostra que, ao tratar da valência semântica do verbo medir, devemos responder a algumas questões: o que é medido? Com que instrumento é feita a medição? De acordo com qual sistema? Em que coisa é medida a temperatura? Isso demonstra que a formação do conceito é realizada de acordo com os complementos. Em síntese, ao elaborar um conceito, é como se estivéssemos formulando uma frase ou período completo capaz de explicar o que é o conceito, ideia ou processo e sobre o que estamos falando, escrevendo ou pesquisando.

O conceito pode ter o sentido da intensão e da extensão. A intensão é a soma de todas as características, dos respectivos conceitos genéricos e das diferenças específicas ou características especificadoras (DAHLBERG, 1978, p. 105). A extensão é a soma total dos conceitos mais específicos, e entendida como a soma dos conceitos para o quais a intensão é verdadeira; a classe dos conceitos de determinado objetos dos quais se pode afirmar que possuem aquelas características em comum se encontram na intensão do mesmo conceito, que seriam distinguidos em duas espécies: extensão de um conceito genérico em relação com os conceitos específicos e extensão dos possíveis conceitos individuais (compreende os indivíduos para os quais é válida a predicação genérica do conceito) (DAHLBERG, 1978, p. 105).

A extensão do conceito “pintura”:

- Extensão de um conceito genérico em relação com os conceitos específicos
- Ex.: pintura
- Pintura acadêmica
- Pintura sacra
- Pintura contemporânea
- Pintura primitiva
- Pintura moderna

Extensão dos possíveis conceitos individuais e que compreende os indivíduos para os quais é válida a predicação genérica do conceito:

- Ex.: pintura
- Pintura do Portinari
- Pintura da criança
- Pintura do colecionador
- Pintura do artista

De acordo com a Teoria do Conceito existem **espécies** de conceitos (DAHLBERG, 1978, p. 105) e uma categorização formal dos conceitos é importante na formação dos sistemas de classificação e na combinação dos mesmos conceitos.

As espécies são: objetos, fenômenos, **processos**, propriedades, relações e dimensão. Com base no que preconiza a Teoria, no caso nesta tese entendemos que cada uma das espécies de conceitos seria descrita, hipoteticamente da seguinte forma:

- Objetivos. Ex.: pinturas, esculturas, documentos, livros, tapetes, etc.
- Fenômenos. Ex.: degradação, umidade, conservação, preservação, etc.
- **Processos. Ex.: coletar, identificar, digitalizar, catalogar, preservar, etc.**
- Propriedades. Ex.: limpo/limpeza, antigo/antiguidade, raro/raridade, valor/valioso, etc.
- Relações. Ex.: causalidade, necessidade, dependência, etc.
- Dimensão. Ex.: espaço, tempo, posição, proporção, extensão, etc.

As combinações das categorias de conceitos são inúmeras e dependem do objeto a ser descrito, então no caso citado, entre várias formas de combinar, teríamos: degradação das pinturas, identificação dos livros, preservação dos tapetes, dependência da catalogação, necessidade de limpeza, são elementos adequados para combinados resultar em uma definição. Os processos e a combinação das ações que compõem a gestão da informação, com base na abordagem da ADC, são capazes de contribuir para identificar características da gestão no universo analisado. Alguns exemplos de combinações ilustram esse argumento e a partir de conceitos objetivos, processos e propriedades podemos compreender várias relações.

- *Objetivos*. Ex.: telas, fotografias, colagem, gravuras, etc.
- *Processos*. Ex.: gerar, coletar, organizar, interpretar, armazenar, recuperar, disseminar, transformar, usar.
- *Propriedades*. Ex.: limpo/limpeza, antigo/antiguidade, raro/raridade, etc.

Para Dahlberg (1978, p. 106) os conceitos individuais têm os próprios objetos bem determinados em virtude da presença das formas do tempo e do espaço e o essencial é o estabelecimento de relações entre a elaboração dos conceitos com novos conhecimentos. Isso sugere que o “aumento do conhecimento das características dos nossos conceitos implica não no alargamento dos mesmos, mas na criação de novos conceitos.” (DAHLBERG, 1978, p. 106).

Em síntese, a respeito da formulação de conceitos, pode ser dito:

- As características dos conceitos são obtidas por meio dos predicados (enunciados).
- Os conceitos possuem elementos que são as respectivas características.
- Um conjunto de características determina um conceito.
- Os conceitos são unidades de conhecimento constituídas pelas características dos objetos associadas a elementos linguísticos.
- O aspecto teórico-quantitativo dos conceitos até aqui exposto serve como ajuda para melhor esclarecer a natureza das relações entre os mesmos conceitos (DAHLBERG, 1978, p. 14).

Enfim, e tendo como orientação a Teoria do Conceito (DAHLBERG) e a Análise de Discurso Crítica (FAIRCLOUGH), esclarecemos que criação das categorias de análise foi

imprescindível para orientar a leitura inicial dos textos, para a descrição dos elementos encontrados e a interpretação dos discursos, com vistas a alcançar os objetivos propostos. Retomamos Fairclough quando trata da perspectiva do pesquisador na seleção dos dados, na construção do *corpus* de amostras e na “[...] decisão dos dados suplementares a serem coletados e usados”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 277). O linguista indica que a natureza dos dados varia de acordo com o projeto, questões da pesquisa e que o analista de discurso pode iniciar o trabalho a partir da análise do texto ou da análise da prática social em que o tema da pesquisa está inserido (FAIRCLOUGH, 2001, p. 283). A análise da prática social não pode ser reduzida a uma lista de temas, modalidade, significado das palavras, criação de palavras, metáforas, entre outros (FAIRCLOUGH, 2001, p. 283), pois a natureza da prática social, da qual a discursiva é parte, constitui a base para explicar a prática discursiva e os efeitos sobre a prática social.

Se as características dos conceitos são obtidas por meio de predicados ou enunciados, e que um conjunto de características determina um conceito, então para entender o conceito de gestão da informação nas instituições analisadas e a constituição do espaço museal é necessário elencar quais são essas características. Nesse sentido, para demonstrar o nosso entendimento dos bancos oficiais como espaços museais, reunimos no próximo capítulo informações e fatos que apresentam aspectos tanto da institucionalização dos acervos como dos seus processos de gestão.



### 3. DESCRIÇÃO E ANÁLISE

*“The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates.”<sup>38</sup>*

*(Michel Foucault)*

Na tentativa de entender como o objeto artístico e informacional opera na constituição do espaço museal no ambiente financeiro, consideramos necessário introduzir as principais ideias desenvolvidas por Berger e Luckmann (2009) e que conduzem este capítulo que descreve o contexto dos acervos de arte nos bancos oficiais. Extraímos da obra os conceitos de instituição, institucionalização, legitimação, tipificação, objetivação, hábito e papéis.

Acreditamos que são os pilares para ao entendimento do conceito de instituição, enquanto organismo, entidade e espaço e institucionalização como implantação, manutenção e representação da arte que considera os bancos como espaços museais. Entendemos que o objeto de arte, ao ingressar no espaço institucional dos bancos é o responsável pela criação do espaço museal. E a configuração desse lugar depende das ações de gestão, que são práticas originadas nas instituições museológicas. A função deste capítulo é apresentar os principais elementos que corroboram o nosso argumento.

Berger e Luckmann (2009, p. 84) mostram os fundamentos do conhecimento na vida cotidiana, e descrevem como a sociedade é uma construção, uma realidade objetiva e que “[...] o mundo institucional é a atividade humana objetivada” e a sociedade é um produto humano, uma realidade objetiva e que o homem é um produto social. A ordem social surge como um produto humano e que entender a emergência, manutenção e transmissão de uma ordem social depende da análise da origem da institucionalização. A instituição neste caso representa algumas dimensões; o banco oficial brasileiro, os museus e espaços culturais e os acervos e consideramos, neste estudo, a institucionalização como o processo de administração das coleções. Esclarecemos que nos referimos à instituição da prática quando pensamos sobre a constituição de acervos, a gestão de coleções, a disseminação da informação estética, a ação educativa, entre outros temas relacionados ao espaço museal. A explanação dos conceitos

---

<sup>38c</sup> O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, sonhos secam, a espionagem toma o lugar de aventura, e a polícia toma o lugar dos piratas.” (Tradução nossa).

adotados – com base nos autores – está vinculada, de maneira estreita, aos fatos que constituem esta pesquisa, determinados a partir das informações coletadas, das constatações e das evidências encontradas.

Inicialmente, discorreremos sobre o significado do hábito, descritos por Berger e Luckmann (2009, p. 75)

Toda atividade humana está sujeito ao hábito. Qualquer ação frequentemente repetida torna-se moldada em um padrão, que pode em seguida ser reproduzido com economia de esforço e que, *ipso facto*, é apreendido pelo executante como *tal* padrão. O hábito implica além disso que a ação em questão pode ser novamente executada no futuro da mesma maneira e com o mesmo esforço econômico. Isto é verdade na atividade não social assim como na atividade social. (grifo dos autores).

Quando analisamos o hábito, pensamos que essa repetição pode eventualmente tornar-se um padrão e compreendida, em alguns contextos como um modelo. A possibilidade de adoção de um método, um rito, ou procedimento consagrado a ser empregado para a execução de alguma atividade. Ações habituais são comuns a atividades, profissões e processos vinculados à organismos e estruturas comerciais, políticas ou educacionais. Em referência ao objeto estudado, um exemplo poderia ser a execução de exposições de obras de arte, dos acervos dos bancos nos públicos nos moldes do que é comum ou consagrado em museus de arte. Enfim, a atividade de exibição processada com as mesmas características, abordagens, maneirismos, recursos, ergonomia da exposição, apresentação, rituais de vernissage, produção, conteúdo de catálogos e instruções para a monitoria e ação educativa. Enfim, é cabível considerar que os processos citados são ações típicas e habituais nos espaços museológicos.

Berger e Luckmann esclarecem a relação entre a institucionalização e a tipificação, este último como elemento que atua na fundação da instituição. Além da repetição, que é um das qualidades das ações habituais, tipificar garante o papel dos atores nas instituições. Afirmam que a institucionalização ocorre “ [...] sempre que há uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores.” (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 77). Em outras palavras:

Dito de maneira diferente, qualquer uma dessas tipificações é uma instituição. O que deve ser acentuado é a reciprocidade das tipificações institucionais e o caráter típico não somente das ações mas também dos atores nas instituições. (idem).



A tipificação potencializa as ações habituais que são constitutivas da instituição, e segundo Berger e Luckmann (2009, p. 77), pressupõe que as ações do tipo X sejam executadas por atores do tipo X. As tipificações, se bem entendemos, podem ser classificações, numa relação entre possibilidades de definição de papéis típicos de determinado ator social e conseqüentemente de instituição. Se escolhermos compreender uma ação que caracteriza certa atividade é necessário identificar, em outros termos o que são atribuições ou responsabilidades; em relação ao espaço museal inferimos, por exemplo, que a curadoria é ato de curadores, que a gestão documental é papel dos conservadores e que cabe a cada profissional do corpo técnico de um centro de documentação uma tarefa específica.

As tipificações das ações habituais que constituem as instituições são sempre partilhadas. São *acessíveis* a todos os membros do grupo social particular em questão e a própria instituição tipifica os atores individuais assim como as ações individuais. (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 77).

Então é de se esperar, no caso deste estudo que, gestores de acervos sejam atores especializados para a atividade típica de gestão de acervos; em tese ações museológicas são realizadas por museólogos, curadores, historiadores da arte e demais profissionais da informação. Não seria o caso, então, de um especialista ou analista do Banco Central – arquiteto ou advogado – que não é especialista ser o administrador de acervos de artes visuais. Pois, a atividade típica do analista é tratar dos assuntos e atividades relativas a cumprir estratégias e operações para alcançar à missão do banco oficial como instituição pública ligada ao setor financeiro. Contudo entendemos também que a premissa de que ações do tipo X sejam executadas por atores do tipo X também são determinadas por contextos e situações atípicas. Caso contrário não seriam implantadas lojas de lembranças em museus, tendo em vista que o comércio não faz parte da missão original da instituição, e a atividade seria considerada anômala. O cenário deste estudo mostra que bancos oficiais são também protagonistas de ações típicas em espaços aparentemente considerados atípicos.

A historicidade é outro elemento que pode contribuir para a explicação da origem de algumas instituições, sejam organismos ou fenômenos. Imaginamos se a investigação sobre as raízes da institucionalização de algumas ações públicas, no âmbito do Estado brasileiro podem ser analisadas a partir dessa proposição.

Para a manutenção da instituição a historicidade e o controle são necessários:

As instituições implicam, além disso, a historicidade e o controle. As tipificações recíprocas das ações são construídas no curso de uma história compartilhada. Não podem ser criadas instantaneamente. As instituições têm sempre uma história, da qual são produtos. É impossível compreender adequadamente **uma instituição sem entender o processo histórico em que foi produzida**. (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 77-78, grifo nosso).

Na perspectiva da CI, a historicidade – e seus atributos informacionais e documentais – é também memória. Inferimos com base no que pregam os autores que documentos, que são objetos informacionais, são capazes de garantir o compartilhamento de saberes, a troca de conhecimentos, o registro de dados e contribuem para a construção da historicidade. Se o homem realiza uma ação habitual e típica para garantir a existência de uma instituição, ele produz saberes, dados, resultados, conhecimentos e documentos. Enfim, nas instituições estudadas, por exemplo, o sujeito constrói as possibilidades da memória institucional que poderá ser acessada e compartilhada por outros grupos, em tempos futuros. E, evidentemente constrói discursos.

Outro ponto discutido é o conceito de legitimação (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 85), um dos problemas das ciências sociais, é um modo de explicar e justificar o mundo institucional. Para executar essa tarefa de legitimar uma instituição, são criados inúmeros mecanismos, ou aquilo que os autores designam como “maquinaria inteira de legitimação”, constituída por normas, ritos, instrumentos legais e discursos, transmissão de informação, posturas e a instalação do controle social. A legitimação não é apenas uma questão de valores, mas também de conhecimento. E pode outorgar novos significados às experiências de uma coletividade (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 94-95).

Em outras palavras:

A legitimação “explica” a ordem institucional outorgando validade cognoscitiva a seus significados objetivados. A legitimação justifica a ordem institucional dando dignidade normativa a seus imperativos práticos. É importante compreender que a legitimação tem um elemento cognoscitivo assim como um elemento normativo. (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 124).

Pensamos que a informação e as práticas de registros em documentos de qualquer tipo de atividades desempenhadas por atores sociais no âmbito institucional são evidentemente formas de legitimação. Poderíamos exemplificar evidenciando que a produção de manuais,

políticas culturais, instruções, atos administrativos, catálogos, convites, vídeos, postagens em redes sociais, releases são objetos informacionais que garantem e ratificam a prática de gestão, bem como a difusão de acervos nos bancos oficiais. Legitimar significa garantir a continuidade e reafirmar a realidade objetiva da existência dessa atividade na instituição, de forma a ser reconhecida por outros grupos: funcionários, sociedade como um todo, mídia e demais instituições.

A legitimação é construída a partir das crenças, de fatos passados, de garantias legais e da atuação de comunidades. Neste caso, a legitimação da ação de gestão da arte nos bancos públicos pode ser validada por outras instituições, como o IBRAM, pela legislação pertinente e até pela comunidade artística, ou acadêmica que são institucionalizadas e ao mesmo tempo instituição. Assim, entendemos que a criação de normas e legislação é também instrumento para legitimar a institucionalização de práticas e estruturar uma instituição. Além disso, certos procedimentos regulatórios instituídos e adotados pela administração pública brasileira são formulados para garantir, neste caso, políticas públicas culturais, enfim, legitimá-las. Um organismo que tem a responsabilidade de homologar e garantir formalmente uma atividade ou processo atua também na organização, na regulação e na ordem de institucional.

As origens da ordem institucional consistem na tipificação de desempenhos de indivíduos, que atuam em comum com outros atores praticando ações e finalidades específicas em ambiente compartilhado, seja corporativo, funcional, religioso ou comunitário (BERGER, LUCKMANN, p. 97). Se a instituição incorpora a experiência do indivíduo por meio dos papéis, que são funções realizadas e objetivas é aceitável então que a institucionalização é dependente das práticas de sujeitos e de coletividades, que são a somatória das ações típicas individuais.

Berger e Luckmann (2009, p. 99-100) afirmam que toda conduta institucionalizada envolve um certo número de papéis que representam a ordem institucional. Nessa perspectiva a ordem institucional em um museu pode ser considerada, entre diversos fatores, quanto ao desempenho de museólogos – para o efeito dessa explanação iremos considerar nesta categoria demais profissionais que atuam na gestão, conservação e preservação, pesquisa, comunicação e documentação – que desempenham a atividade com as qualidades típicas, intelectuais, operacionais e técnicas com a capacidade para realizar ações e finalidades

específicas na efetivação de processos museais. O museu, enquanto espaço institucional congrega as práticas e vivências do museólogo, por meio dos papéis desincumbidos, seja de gestores, pesquisadores, curadores, educadores ou historiadores.

A totalização desses papéis resulta em um conjunto de atividades que justificam, por sua vez, a existência e a institucionalização seja do museu, como local de vivência, memória ou repositório informacional. Ou a instituição memória, como fenômeno, resultado de ações habituais, típicas e legitimadas pela constância e permanência, pela vivência desse mesmo grupo de atores, profissionais que dialogam e padronizam atividades, seja pela produção de normas, instrumentos de pesquisa, documentos ou exposições.

Sobre a origem das instituições, e, quanto àquilo que a eterniza ou aniquila, inferimos que uma instituição é uma estrutura formada por vários objetos, por uma coletânea de papéis que são desempenhados por indivíduos que dialogam e agem de forma associada seja na prática administrativa, simbólica ou intelectual. Acreditamos que esse conjunto integrado por objetos e atores pode expressar o papel da instituição e inclusive a sua atuação no campo social. Em síntese, a soma de papéis individuais resulta no desempenho coletivo da instituição, em particular aos organismos públicos. Convém esclarecer que essa ideia pode ser posta tanto para uma organização, com sede e regulamentação particular e reconhecida socialmente como uma indústria, escola, igreja ou hospital, como para um fenômeno, que poderia ser uma expressão dessa organização, como por exemplo, o discurso de posse de um presidente, o diploma, o rito do batismo ou determinados protocolos médicos.

Especulamos sobre as implicações e possibilidades quando ações habituais e típicas próprias de uma entidade são implementadas em outra instituição diversa. Ou ainda quais são as consequências quando uma instituição desenvolve papéis<sup>39</sup> que configuram novas condutas e ordem institucionais. Para empreender a análise da institucionalização da arte, núcleo da discussão do presente capítulo, realçamos a importância da compreensão de um processo

---

<sup>39</sup> Para a compreensão do papel das coleções em bibliotecas, arquivos e museus na construção social do conhecimento indicamos o texto *On the LAM: Library, Archive, and Museum Collections in the Creation and Maintenance of Knowledge Communities*, da autoria de Margaret Hedstrom John e Leslie King School of Information University of Michigan. Disponível em :<<http://www.oecd.org/edu/innovation-education/32126054.pdf>>. Acesso em: 26. jun. 2016.

social determinado e optamos por apresentar a realidade individual de cada banco pesquisado, com o detalhamento de suas especificidades.

### 3.1. Modernismo brasileiro no acervo do Banco Central

A Coleção do BC é representativa do Modernismo Brasileiro, pois são obras elaboradas ao longo do século XX por alguns dos principais mestres desse movimento: Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rêgo Monteiro, Aldo Bonadei, Orlando Teruz, Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Milton Dacosta, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi, Maciej Babinski e Marcelo Grassmann. Fazem parte do acervo esculturas, gravuras e pinturas, totalizando 2.351 peças. Segundo resposta ao questionário, mais de 95 % da coleção foi formada em recebimento de créditos pelo Banco Central de instituições financeiras liquidadas. O restante foi por meio de aquisições eventuais e recebimento de doações.

O processo aconteceu a partir de 1974, e as aquisições ocorreram posteriormente durante os anos 1980, 1990 e 2000. Recentemente, em 2011, o BC recebeu uma doação de gravuras. A **primeira etapa** foi o recebimento de quadros de Portinari, quer era propriedade do *Banco Halles* de Investimentos, e a incorporação ocorreu em decorrência de intervenção que o banco sofreu em 1974. A série *Cenas Brasileiras*, composta por doze das telas recebidas, encomendada por Assis Chateaubriand para o saguão da revista *O Cruzeiro*. Com o declínio dos Diários Associados, em fins dos anos 1960, as doze obras foram adquiridas pelo Banco Halles. Completou o lote de 13 obras recebidas pelo BC o painel *Descobrimento do Brasil*, produzido para decorar o saguão da sede do Banco Português do Brasil (RJ) e que havia sido transferido para o Halles antes do encerramento das atividades do banco.

A institucionalização da coleção do BC ocorre de maneira gradual e grande parte das peças tem origem em instituições financeiras, que por sua vez também receberam obras como pagamento de dívidas. Um desses casos é a Galeria Collectio, inaugurada no final de 1969, que focava grandes nomes do mercado de artes e aliava uma atuação comercial à política de financiamento, tanto de suas aquisições quanto de suas vendas em leilões. Obras de artistas modernos constituíam garantia de empréstimos tomados pela Galeria Collectio no Banco Áurea de Investimentos, que era uma das instituições que financiavam a atuação da galeria no mercado de artes de São Paulo, em fins dos anos 1960 e princípios da década de 1970. É

consenso, segundo Durand (2009, p. 197) a associação entre a crise da Bolsa de Valores e o êxito da Collectio e de outras galerias. Contudo, ressalta que não é possível avaliar com “mais precisão tendo em vista as reservas quanto ao perfil social, ao patrimônio e às experiências prévias de investimento da clientela que passou a lotar as salas de leilão.” (DURAND, 2009, p. 197).

A partir de 1930 quando a crise econômica restringiu o contato com centros artísticos internacionais e até 1960/1965 quando o mercado de arte foi incrementado, o setor das artes plásticas no Brasil começou a se desenvolver internamente e “em sua autonomia em relação ao conjunto do campo cultural brasileiro, assim como em relação ao campo artístico internacional.” (DURAND, 2009, p. 143). É justamente em 1964, no Rio de Janeiro que o *marchand* Franco Terranova, da *Petite Galerie* organizou um leilão em benefício de várias instituições de caridade, reunindo duas mil pessoas e “inaugurando a venda de pintura a crédito, financiada por bancos.” (DURAND, 2009, p. 194).

Na década de 1970 havia uma tendência como alternativa aos investimentos em títulos e imóveis, a aquisição de obras de arte. Cabia aos intermediários comerciais, no caso *marchands* e leiloeiros, mostrar que a arte era um objeto de investimento, sendo os primeiros a “propagar que os preços da arte não são intrinsecamente anárquicos, mas sim ordenados.” (DURAND, 2009, p. 210). Porém, é necessário reconhecer outra face desse fenômeno, pois a procura por bens artísticos não se consolida “apenas em comparações de rentabilidade alternativa à compra de títulos ou imóveis, mas na circunstância de não haver controle fiscal nas transações nem conhecimento público obrigatório de quem seja dono de que.” (DURAND, 2009, p. 210).

José Paulo Domingues da Silva<sup>40</sup>, da Galeria Collectio – a principal do mercado na época – foi hábil em aproveitar o momento econômico propício para sensibilizar o sistema bancário “e o mundo de negócios abrindo linhas de financiamento para aquisições, e atraindo para

---

<sup>40</sup>No texto *O marchand, o artista e o mercado*, escrito por Celso Fioravante há informações sobre a história de alguns galeristas e sobre o mercado de arte no Brasil. Entre outras questões informa que José Paulo Domingues era na verdade o italiano Paolo Businco, foragido procurado pela Interpol por estelionato. Com a falência da galeria foram encaminhadas obras de arte como garantia de pagamento a instituições como Finansul Industrial e Crecif. Disponível em: < [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado) >. Acesso em: 10 jun. 2016.

objetos de arte parcela do capital especulativo que abandonava às carreiras a Bolsa de Valores.” (DURAND, 2009, p. 196).

“Todavia, quando se tem em conta que a grande maioria dos investidores pessoais da Bolsa comprou ações por um período muito curto (de 1969 a 1971), que os *experts* em investimento começavam a insistir em **objetos de arte** como alternativa a ações e imóveis, e que parte predominante dos compradores em leilão fazia suas primeiras aquisições em pregão a partir de 1971, não há como negar que ambos os públicos em algum ponto se sobrepusessem. (DURAND, 2009, p. 197, grifo nosso).

A Collectio faliu em fins de 1973 e no ano seguinte, o Banco Áurea recebeu um grande número de obras de arte como pagamento das dívidas. Em seguida, o banco saiu do mercado financeiro e pagou com essas obras os créditos que o BC detinha junto a ele.

A **segunda situação** foi a partir de algumas aquisições. Em 1978, o BC adquiriu a escultura *Evento elipsoidal*, de Mary Vieira, por recomendação do embaixador Wladimir Murtinho e do designer Aloísio Magalhães. Para ambientação em algumas representações regionais, foram incorporadas obras de artistas de importância local, como Emanuel Nassar, em Belém.

Além disso, houve situações em que o banco recebeu doação de obras. A *primeira* está relacionada a presentes recebidos por diretores, que são ocasionais e, conforme o código de conduta do serviço público e devem ser incorporadas ao acervo. Nessa condição foram acrescentadas ao acervo as obras de Gregório Gruber e Antonio Augusto Marx. Em dezembro de 2011, a Companhia Bozano doou para o BC 25 gravuras de artistas brasileiros e latino-americanos, a coleção Ecoarte. A *segunda* é a doação de peças de artistas que participaram de exposições em Espaços Culturais presentes em algumas representações regionais no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Em Brasília o espaço foi desativado no início dos anos 2000. Segundo o questionário, poucas peças são originárias desse tipo de doação, comuns nos anos 1980 e 1990, e que agora não acontecem mais.

Quanto à documentação, as obras do acervo têm os documentos de origem, com detalhes sobre o proprietário anterior, o percurso até o banco e certificado de autenticidade. Em diversos casos há também documentação histórica. No questionário enviado, a instituição não mencionou a existência de um sistema ou tecnologia para a gestão do acervo. Mas obtivemos a seguinte informação: desde 2010, a coleção é gerida com auxílio do *Sistema Acervo*,

especialmente desenvolvido por especialistas em tecnologia da informação da instituição. Nesse banco de dados, cada uma das obras está cadastrada detalhadamente com informações técnicas, históricas, referências bibliográficas, imagens e demais informações úteis à gestão museológica, e pode ser facilmente identificada e pesquisada (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 17).

Ao que tudo indica as comprovações sobre a incorporação do acervo estão incompletas.

A formação do acervo de arte do Banco Central tem um início conturbado e com informação difusas, sabe-se que a partir da intervenção no processo de falência do Banco Áurea de Investimentos S.A. em 1974 o Banco Central recebeu como pagamento uma grande parte do seu acervo atual. Anteriormente à falência, a Galeria Collectio era a proprietária das obras. Fundada em 1969 na cidade de São Paulo, a Galeria Collectio teve um importante papel na formação do mercado de arte brasileiro.<sup>41</sup> (RODRIGUES, 2013, p. 133).

Rodrigues (2013, p. 134) enfatiza que há dificuldades em precisar o número de obras que formaram o acervo inicial. Isso porque existem várias listas de obras da Galeria Collectio e do auto de apreensão quando os objetos foram entregues para o Banco Áurea como garantia de pagamento e que há divergências quanto ao número de itens que estava em posse do banco. A dificuldade em recuperar a origem da formação do acervo é ainda comprometida, pois a documentação que data dos anos 1970 foi microfilmada pelo BC e muitas páginas não estão legíveis.

As listagens da Collectio não informam data, e o auto de apreensão foca o valor monetário das obras e não na quantidade, as descrições das obras são imprecisas e dificultam a identificação dentre as peças que efetivamente restaram no acervo. (RODRIGUES, 2013, p. 135).

Em relação aos recursos humanos que atuam na gestão, o banco informou que havia arquitetos, estatísticos, bacharéis em artes plásticas e advogados.<sup>42</sup> Indagamos sobre a capacitação dos recursos humanos que atuam na gestão dos acervos e recebemos a informação

---

<sup>41</sup> As informações obtidas por Rachel Vallego Rodrigues foram colhidas a partir de pesquisa em documentos de arquivos e processos do BC em abril de 2013. A pesquisadora observa que a catalogação não foi feita de forma sistemática, e afirma que há conflitos, informações truncadas e discrepâncias sobre os números e as quantidades de obras não conferem com o resultado.

<sup>42</sup> Convém ressaltar que durante o período de coleta de dados houve mudança na equipe de profissionais que atuavam na gestão, com a transferência e aposentadoria dos profissionais que responderam o questionário.



de que os servidores participam de treinamento em eventos internos e externos na área de museologia.

O acervo do BC está organizado em uma área específica na sede em Brasília (DF) e as obras estão catalogadas, foram fotografadas e parte do acervo está disponibilizada no portal oficial. Quanto aos empréstimos, obtivemos a informação, em resposta ao questionário, de que são realizadas cessões para outras instituições e para mostras temporárias organizadas no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), Museu Nacional de Brasília e Câmara dos Deputados, além de exposição permanente no Palácio da Alvorada.

Embora não tenha sido informado pelos gestores, obtivemos a informação de que o registro das “200 principais obras do BC” foi realizado em 2012. Conforme declaração abaixo extraída de resposta do BC à reportagem publicada no jornal o Estado de São Paulo (8 de janeiro de 2012) sobre os gastos do banco com contratos em geral. O tópico trata do investimento na documentação do acervo.

[...]Os contratos firmados pelo BC para contratação de serviços fotográficos atenderam aos requisitos legais, tendo sido apreciados previamente pela Procuradoria-Geral, inclusive quanto às modalidades de licitação. As fotos da diretoria colegiada se encontram à disposição dos interessados na página do Banco na internet e tem sido usadas, sem custo, por órgãos de imprensa de todo o país, quando necessitam de imagens de autoridades do BC. O outro contrato foi firmado para abranger também o **registro das 200 principais obras de arte do BC em qualidade que permita a elaboração de catálogo**, não se restringindo apenas às fotos da Diretoria, como afirma a reportagem. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2012, grifo nosso).

Sobre qual o investimento anual destinado à manutenção dos acervos, obtivemos a resposta da instituição<sup>43</sup>: “Imponderável, pois são custos correntes de funcionamento do Museu de Valores do Banco Central, dentro de seu orçamento.” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013).

Na gestão do acervo os valores são destinados à segurança, manutenção, restauração, transporte e realização de exposições. O banco destina recursos para a manutenção de rotina, que é feita com recursos da manutenção predial, oriundos do Orçamento Geral da União-

---

<sup>43</sup> Dados obtidos por questionário enviado ao BC em 04/03/2013 e recebido em 22/03/2013, preenchido por Ricardo Vieira Orsi e Dulce Mourão Sabino Rodrigues, Especialista e Analista do Banco Central.

OGU. De acordo com os gestores do acervo do BC é possível aprovar projetos estratégicos, aprovados pelo Comitê de Projetos Corporativos-CPC, do Banco Central. Se após avaliação do CPC a Diretoria Colegiada aprova o projeto e o considera estratégico, a unidade interessada define e gerencia o projeto, cumprindo metodologia específica. O restauro dos quadros de Portinari e a exposição “*Candido Portinari em Obras*” integraram um projeto estratégico; a mostra registrou aproximadamente 30 mil visitantes em dez meses (DISTRITO FEDERAL, 2010, p. 25).

Em relação à ação de difusão, o banco informou, em resposta ao questionário, que realiza exposições, produz guias de exposição, edita livros (que durante o período estudado que não tinham versão digital) e editou o catálogo com as obras da coleção, decora ambientes em Brasília e nas representações, e faz a cessão para exposições:

Em 2009, cedemos obras para a exposição *Entre/Séculos*, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

Em 2011, cedemos obras para a exposição *Mulheres artistas e brasileiras*, no Palácio do Planalto.

Em 2012, cedemos obras para a exposição *Tarsila do Amaral Percurso Afetivo*, no CCBB do Rio de Janeiro. Cedemos, também, obras para a exposição *Retratos da Brasilidade*, na Câmara dos Deputados.

A respeito do uso do acervo e da visibilidade a outros públicos que não visitam a galeria, os gestores ratificaram a informação sobre o empréstimo de obras como maneira de garantir o acesso ao acervo.

Além disso, foram dezenas as cessões de obras do acervo artístico para exposições externas organizadas por museus e instituições de natureza cultural, em Brasília e nas principais cidades brasileiras, bem como para espaços públicos de visitação, como o Palácio Itamaraty e o Palácio da Alvorada, na capital federal. (BANCO CENTRAL DO BRASIL 2014, p. 16).

Os objetos cedidos ao Palácio da Alvorada estão sob os cuidados da equipe de curadoria da Presidência da República. A pesquisa mostrou que entre outubro e novembro de 2004 obras do acervo integraram uma mostra no Museu do Estado do Pará.

Mais de trinta quadros de artistas como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Volpe (sic), Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Guignard estão expostos no Museu do Estado do Pará, em Belém. Intitulada “A permanência da forma: o modernismo como inspiração e diálogo”, a exposição foi aberta

na última quinta-feira e vai até 30 de novembro. As obras são do acervo do Banco Central.

A exposição reúne as obras dos maiores expoentes do movimento modernista. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2003).

Outra exposição, a mostra “Volpi na Coleção Banco Central” foi exibida entre em 12 de dezembro e 24 de janeiro de 2007 no Espaço Cultural do BC em São Paulo, composta de trabalhos em tela e papel (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2006).

O banco já produziu material didático que foi enviado para as instituições congêneres, escolas e interessados em pesquisar a arte brasileira. Os catálogos das exposições – *Candido Portinari em obras, Trilhas da modernidade na coleção Banco Central e Vanguarda modernista na coleção Banco Central* – foram remetidos a 100 instituições museológicas no Brasil. A tiragem inicial de cada título foi de 500 exemplares. Houve impressão adicional de 300 exemplares do primeiro e do terceiro e são distribuídos para visitantes e instituições museológicas. Os critérios para envio aos museus consideram, principalmente, de acordo com o BC em resposta ao questionário “sua importância e representação regional.”

A autarquia implantou um sistema próprio para atender instituições interessadas em receber as solicitações de publicações ao Museu de Valores. Mas ao acessar o *link*<sup>44</sup> indicado para a consulta, percebemos que a oferta é exclusiva de publicações relacionadas ao tema do museu: Cadernos BC – Série Educativa, Cartilha Dinheiro no Brasil, Revista Dinheiro Custa Dinheiro e o formulário para solicitação de publicações. Não há qualquer menção às edições do acervo artístico e nem a respeito dos critérios para solicitar exemplares.

Até 2013 não havia sido produzido um catálogo geral das obras de arte. A instituição afirmou que estava em fase de elaboração um catálogo das obras do acervo museológico do Museu de Valores, prevista para conclusão em 2014 a publicação de um catálogo geral do acervo com versões impressa e digital<sup>45</sup>. Esse catálogo foi editado como ação integrante da exposição *A Persistência da Memória*, inaugurada em 2014 (10/06) na Galeria de Arte do BC, na sede em Brasília-DF e comemorativo aos 50 anos do banco. O objetivo da mostra, segundo

---

<sup>44</sup> O material pode ser conhecido no *link* Publicações, item Formulário para solicitação de publicações. Disponível em :< <http://www.bcb.gov.br/?PUBLICACOESMUSEU>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

<sup>45</sup> O catálogo está disponível em: < <https://www.bcb.gov.br/htms/galeria/Catalogo/CatalogoBaixaRes.pdf>. >. Acesso em: 24 mar. 2016.

informações publicadas na página oficial do BC, é contar a “[...] trajetória do acervo artístico do Museu de Valores do Banco Central a partir da chegada das obras na instituição.” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2016). Observamos que, apesar da afirmação dos gestores de que as obras fazem parte da Coleção de Arte do Museu de Valores, conforme trecho publicado no Catálogo, a consulta ao site da instituição mostrou que não há nenhuma referência às peças como parte da coleção no *link* destinado a descrever o acervo do museu. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2015).

Além do catálogo foram produzidos seis livretos que são os guias para cada um dos módulos da exposição e disponíveis tanto na versão impressa, como digital e o material pode ser acessado e baixado em formato *Portable Document Format* (pdf) no portal do BC. O conteúdo dos guias tem uma introdução que apresenta a exposição, os objetivos da mostra, explica a concepção da exibição, descreve a expografia e, publica imagens e informações sobre as obras. No trecho que demonstra a finalidade da mostra o BC realça que a exposição como um evento que é apenas uma parte, ou fase de um projeto reclassificação da coleção.

A Persistência da Memória **é parte de um projeto maior**, de reclassificação do acervo, que contempla também o lançamento do catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores.

Ao realizar essa mostra, o Banco Central espera contribuir não só para suscitar a reflexão sobre nosso passado, mas também o entendimento do presente como um tempo em permanente construção. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2016, grifo nosso).

Outra função das obras no BC é a decoração – as peças são organizadas de maneira específica numa classificação denominada Acervo Ambientação – e que conta com 1.619 objetos, em geral gravuras, obras múltiplas das quais o banco possui mais de um exemplar, e em muitos casos, mais de uma dezena. Sobre a gestão desse acervo para decoração, registramos as explicações<sup>46</sup> da instituição a respeito da finalidade, conforme resposta ao questionário. O texto destaca que a atividade é orientada pela política museológica do BC, conforme informação fornecida pelos gestores:

---

<sup>46</sup> Informação referente à entrevista realizada, por e.mail, enviada em 8/10/2013 e respondida por Dulce Mourão Sabino Rodrigues, analista do BC em 03/12/2013. As unidades são Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

Seguindo **política museológica** da Diretoria do Banco Central, que, em 2012, recomendou a contratação de uma comissão de especialistas para classificar e avaliar a coleção de arte, o Museu de Valores mantém 2 exemplares de cada obra múltipla no acervo museológico e os demais exemplares, a partir do terceiro, vão para o acervo de ambientação. (grifo nosso).

A implantação desse sistema para ambientação demonstra que o banco atua para ampliar o acesso ao acervo; ao adotar uma prática institucionalizada como parte da política museológica para a decoração do ambiente corporativo, a coleção é potencializada e comunicada. Quanto à operacionalização desse projeto em resposta ao questionário o BC esclarece como funciona o rodízio das peças.

As unidades do Banco podem devolver ou solicitar obras e a localização de cada uma fica registrada em sistema próprio, que guarda todas as movimentações realizadas, baseando-se em número de patrimônio que cada obra possui. As obras são objeto da verificação semestral realizada para todos os bens móveis e equipamentos da instituição, pelo responsável por esse serviço na sua Unidade, na sede e nas 9 representações regionais. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013).

Constatamos, com base nos dados, que o Acervo Ambientação tem uma gestão diferente daquela do acervo destinado às mostras públicas. Como expresso no texto acima as obras de arte são consideradas também como outro tipo de objeto, equiparadas aos demais bens e equipamentos que integram o patrimônio institucional. Questionamos se havia um número estimado de funcionários<sup>47</sup>, fornecedores, visitantes, terceirizados, entre outros, que teriam acesso às obras, e obtivemos a seguinte resposta:

Os setores que solicitam têm acesso às obras, conforme a disponibilidade e conforme a regra acima. Pessoas que visitam os ambientes de trabalho do Banco também têm acesso às obras, especialmente às localizadas em salas de reunião<sup>48</sup>.

A divulgação acervo para o público interno é responsabilidade do Departamento de Comunicação-Comum, que produz material informativo próprio ou a partir de demanda do Museu de Valores. Sobre os critérios para exibição interna, “é da competência da chefia ou de quem por ela for designado, é facultado a cada unidade devolver as obras ao Museu, solicitar novas obras ou a substituição.” As solicitações são atendidas conforme disponibilidade e

---

47 O quadro do BC é de 6.470 servidores mas atualmente são 4.160 na ativa. Disponível em < : <http://www.bcb.gov.br/?QUANTFISICOPESSOAL> >. Acesso em : 01. jul. 2016.

48 Cf. nota 29 deste capítulo.

tendo em conta necessidades relacionadas à conservação e divulgação da coleção. Qualquer ocorrência relacionada às obras deve atender aos procedimentos descritos no Manual de Serviço de Patrimônio do BC.

A existência de relatórios com o registro do número de exposições e demais atividades, era um ponto a ser investigado e recebemos a informação de que existe um relatório, mas não foi fornecido. Indagamos sobre a relação do acervo com o Museu de Valores, e o BC informou que a coleção de arte pertence ao museu, que por sua vez compõe o Departamento de Educação Financeira (Depef), subordinado à Diretoria de Relacionamento Institucional e Cidadania (Direc).

É instigante pensar sobre as relações entre a coleção de arte, o Museu de Valores que é ao mesmo monetário, histórico e institucional vinculado ao Departamento de Educação Financeira que têm propósitos muito específicos em relação à educação e ao sistema financeiro brasileiro, abordagem que parece não incluir o acervo artístico. Evidentemente não poderíamos deixar de refletir sobre a relação entre a *promoção da cidadania, inclusão financeira da população e a divulgação da história dos meios de pagamento no Brasil, tarefa do departamento citado* e a preservação de bens artísticos. Assuntos que aparentemente não tem conexão com a arte como patrimônio cultural, simbólico e estético.

Sobre essa conexão entre sistema financeiro e arte o BC explica que a integração do acervo artístico e numismático ao projeto de educação financeira é uma evolução no sentido de aproximar esse patrimônio da população.

É importante registrar que, a partir de 2012, o Museu de Valores do Banco Central passou a estar sob a gestão do Departamento de Educação Financeira, instituído **com o propósito de promover a cidadania financeira no país, por meio da educação, da proteção e da inclusão financeira da população e da divulgação da história dos meios de pagamento no Brasil**. Essa mudança na estrutura organizacional representa, portanto, mais um passo no **sentido de, cada vez mais, integrar o acervo artístico e numismático** sob a guarda do Banco Central ao cotidiano da população. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 18, grifo nosso).

Por outro lado, o discurso sobre a recepção do acervo considera o contexto da história econômica brasileira como um fato positivo para a introdução da arte na instituição.

Por feliz coincidência, a recepção desse relevante acervo artístico ocorreu no momento em que o Banco Central do Brasil – prestes a completar sua

primeira década de existência – consolidava a constituição do Museu de Valores, graças à percepção do servidor F. dos Santos Trigueiros, em 1972. A criação do Museu de Valores, com rico acervo numismático, ligado à história econômica brasileira, ampliou a perspectiva de interação da autoridade monetária com a sociedade civil, por meio de ações de natureza cultural e de comunicação social. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 14-15).

Contudo o enunciado não cita o acervo artístico quando registra a história e as características da criação do museu, decisão tomada pela diretoria do banco em 1966 e concretizada com a inauguração do espaço museal em 1972, no Rio de Janeiro e apesar de apenas dois anos depois, em 1974 terem sido recebidas as primeiras obras de arte. A respeito dos motivos para a criação da galeria em 1989, em Brasília, e se foi motivada pela presença das obras de arte a resposta ao questionário foi afirmativa.

Faz parte das diretrizes do Banco Central expor e divulgar, por meio do Museu de Valores, o acervo, do qual é **guardião**, por força de legislação federal referente a acervo público. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013, grifo nosso).

Outro ponto a ser destacado é o fato do BC citar em outro documento a Constituição Federal de 1988 para demonstrar que foi a partir desse momento que várias instituições “passaram a expandir suas funções sociais e voltar atenções para a cidadania de modo pleno.” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 15).

A respeito do que representa a galeria como espaço cultural assim se manifesta a instituição, em resposta ao questionário:

A Galeria de Arte é o principal espaço expositivo, **onde se tenta** colocar em exposição, em exposições parciais, temporárias e renovadas, em média, uma vez por ano, a totalidade do acervo principal da instituição. Essa **política** é complementada pela edição de materiais gráficos a respeito da coleção e pela cessão à exposições externas. (grifo nosso).

Para os gestores, a galeria tem um papel importante no circuito cultural no Distrito Federal, o que pode ser constatado quando definem essa inserção:

[...] pois trata-se de espaço com **exposições bem montadas**, apresentando um rico acervo público de arte brasileira. Cada mostra conta com catálogo e material gráfico explicativo. Eventualmente, é oferecido programa educativo. São exposições gratuitas, em que o público tem a oportunidade de **se aproximar** do Banco Central do Brasil de forma **espontânea e prazerosa**. (grifo nosso).

A declaração despertou o interesse em saber qual o número de visitantes de uma exposição na galeria; a audiência é um fator importante que pode significar a relevância e o valor que a sociedade atribui a um acervo, artista, movimento ou temática. No caso do BC, a estimativa dos gestores é de que apenas 50% dos visitantes assinam o livro de registro, e na exposição “Vanguarda Modernista” (2012) cerca de 1.000 assinaram. Solicitamos uma cópia do relatório referente aos anos 2012 e 2013 e obtivemos a resposta: “há um livro de assinaturas de visitantes, disponível para cópia.”

É uma prática de várias instituições e colecionadores realizar a avaliação periódica do acervo. No caso do BC, ocorreram recentemente avaliações em 1992<sup>49</sup> e 2012. Outra questão sobre a coleção e que está relacionada à avaliação foi o questionamento sobre as vendas eventuais ou procedimentos e critérios para a doação de obras. Nesse caso, a última avaliação reclassificou a coleção e determinou que 178 obras fossem descartadas pelo modelo da doação, e não pela venda. O trajeto das gravuras doadas está registrado em processos com a denominação das instituições e obras, conforme informado pelo BC.

Foram doados lotes de gravuras a museus de arte de várias regiões brasileiras, como o Museu de Arte Moderna (MAM/SP), a Casa das Onze Janelas (Belém/PA), Museu de Arte Moderna (MAM/Bahia), a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS/RS), o Museu de Artes de Santa Catarina (MASC/SC), a Faculdade de Artes Visuais de Goiânia, a Casa da América Latina/UNB, entre outros. Vários desses museus realizaram exposições e publicaram catálogos com as obras doadas pelo Banco Central, como a Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiânia, em 1998, a Secretaria da Cultura do Ceará, em 2006, e o MASC de Santa Catarina em 1992.

A respeito da doação e referente ao resultado da avaliação dos anos 1990, várias instituições receberam obras entre 1994 e 1997. Contudo, os critérios de doação, como constatado por Rodrigues não eram claros, e o Ministério da Cultura (MINC) e a Universidade de São Paulo (USP) que participavam do processo fizeram a sugestão e “a maior parte das doações foram solicitadas diretamente pelas próprias instituições por meio de ofício ao Banco Central.” (RODRIGUES, 2013, p. 138).

---

<sup>49</sup> Segundo Rodrigues (2013, p.135) os membros da comissão foram Fábio Magalhães, Pedro Xexéo, Glênio Bianchetti, Ralph Camargo, Leda Watson, Maurício Pontual Machado e Carlos Alberto Fontes (BC).



Há registros de onze instituições que tiveram o processo de doação indeferido nesse período: Grande Oriente Brasil, Museu de Arte de São Paulo, Secretaria de Cultura de Sergipe (Centro de Criatividade Gov. João Filho e o Museu Histórico), Prefeitura Municipal de Teresina (PI), Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Roraimense, Prefeitura de Francisco Beltrão (PR), Fundação Cultural de Joinville (SC), Prefeitura Municipal de Lençóis Paulista (SP) e Universidade Federal do Maranhão (MA) (RODRIGUES, 2013, p. 138).

A ausência de critérios para a doação e usos do acervo tem relação com um instrumento fundamental e necessário para a gestão, que orienta todas as ações dos gestores, a política para a gestão de acervos. Sobre a existência de uma política escrita para garantir a conservação, divulgação e aquisição de acervo da instituição, foi informado que *não existe* e que os *gestores não têm* outro instrumento (manual, normas ou portaria) para orientar o trabalho. Conforme resposta, “seguimos as regras de bom senso e as demais obrigações administrativas e legais relativas ao patrimônio público e museológico”.

Contudo, o Relatório de Gestão do Banco Central registra:

Como o objetivo de **contribuir para o aprimoramento da gestão do Museu de Valores e do seu acervo numismático e cultural**, bem como facilitar a interatividade de seus administradores nas diferentes praças do Banco, foi criada, na intranet, a comunidade BC Cultural, que reúne notícias e informações com o intuito de ser uma ferramenta de comunicação e de desenvolvimento.

Além disso, **servidores do BCB que fazem parte da administração do Museu de Valores nas diversas praças** e convidados participaram do 2º Encontro de Administração do Museu, realizado no Rio de Janeiro, de 7 a 11 de junho, onde ampliaram conhecimentos e discutiram estratégias para melhorar os processos de trabalho e o planejamento das atividades do setor cultural do BCB. Nesse contexto, foi concluído o **Plano Museológico do Museu de Valores, de acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Nele, foram estabelecidos a missão, os objetivos estratégicos, o regimento interno e o plano de ação para o período 2010/2014.** (2010, p. 35, grifo nosso)

O Relatório de Gestão (2010, p. 36) registra algumas realizações para a gestão do acervo, quanto à preservação e divulgação, levantamento das obras de arte localizadas nas nove gerências regionais do BCB e na sede (Brasília), aprovação do anteprojeto de Reclassificação do Acervo de Arte, a higienização e digitalização, de 70% das peças do acervo do Museu e da

Galeria, a continuidade dos trabalhos de alimentação de dados e dos testes de melhoria do Sistema Acervo.

O mesmo documento aponta a existência de um item no Objetivo Estratégico com a descrição “Aprimorar e fortalecer a comunicação e o relacionamento com os públicos interno e externo” e que é desdobrado em dois projetos. O primeiro é a realização de uma reunião de pesquisadores de Bancos Centrais do continente americano e o segundo é a “Restauração de obras de arte de Portinari integrantes do acervo do Banco Central”. O objetivo era “alcançar o padrão adequado de conservação das obras de arte, a fim de que a exposição das peças, realizada da forma conveniente, não cause danos à integridade do patrimônio cultural do País.” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2010, p. 30).

O questionário encaminhado para a instituição compreendia duas questões em relação à imagem institucional e suas relações com o acervo. A primeira indagava se havia uma avaliação do retorno de imagem positiva em relação às atividades realizadas com base no acervo. A resposta foi “internamente sim. Externamente, através de livro de visitas”. A segunda focava na relação entre o investimento na manutenção do acervo e a contribuição para a construção imagem institucional, e a resposta foi “imponderável”.

Para além do valor simbólico, responsável entre outros fatores, para o reconhecimento da imagem institucional, questionamos o BC quanto ao valor estimado da coleção, os respondentes informaram que não é possível determinar, pois o “acervo foi estimado para fins administrativos e de seguro, sem nenhuma perspectiva de comercialização”. Contudo, uma revista brasileira publicou informação sobre esse assunto.

Nas décadas de 70 e 80, o banco montou uma coleção invejável, abrigada agora na sede em Brasília, numa reserva técnica de primeira qualidade. São 200 peças de autores brasileiros como Di Cavalcanti, Volpi, Tarsila do Amaral e de estrangeiros como Salvador Dali. O valor estimado: **US\$ 11,8 milhões**. (ISTOÉ DINHEIRO, 2004, grifo nosso).

Cabe mencionar que em trecho das Notas Explicativas do Relatório de Gestão (2010, folha 10) o acervo está inscrito no item *Bens móveis e imóveis* que contempla terrenos, edificações e equipamentos usados pelo BC em suas atividades e inclui o acervo de obras de arte e metais preciosos; a nota explica que terrenos, obras de arte e metais preciosos não são depreciados.

Além de seguir as diretrizes de responsabilidade em relação ao patrimônio público, previstas em legislação federal, o Museu de Valores<sup>50</sup> tem um plano museológico, que atende a legislação do IBRAM. Cabe a nota de que o museu tem mais de 4 décadas de existência e a elaboração do primeiro Plano Museológico do Museu de Valores, relativo ao período 2010-2014 teve como estímulo as transformações no campo museológico.

O setor museológico, nas últimas décadas, vem adquirindo, no cenário internacional, uma dimensão bem mais ampla do que seu objetivo tradicional de colecionar, conservar e exibir objetos antigos. Isso se reflete no meio cultural brasileiro, no qual os espaços e os conhecimentos museológicos são cada vez mais instados a oferecer sua contribuição para o desenvolvimento da sociedade na qual estão inseridos. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2010, p. 3).

Por essa razão banco explica o seu papel social na manutenção do museu e a importância de redigir e adotar um plano museológico.

Nesse contexto, o Museu de Valores do Banco Central, após 38 anos de história, é impulsionado a definir, com melhor clareza, seus objetivos perante sua instituição gestora – o Banco Central do Brasil – e reafirmar seu papel social, diante da singularidade cívica de seu acervo e do caráter educativo de seus projetos para a sociedade brasileira. (DISTRITO FEDERAL, 2010, p.5).

A missão do museu nesse instrumento foi definida como “[...] contribuir para a formação e o **desenvolvimento da cultura econômica e monetária** da sociedade brasileira mediante a preservação, pesquisa e divulgação da história dos meios de pagamento no Brasil e do patrimônio histórico, **artístico** e intelectual sob sua guarda (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2010, p. 13, grifo nosso). O banco mantém, segundo o questionário, um planejamento de exposição do acervo para os próximos anos o que contribui para a configuração do espaço museal e reafirmam o investimento nas atividades de disseminação.

Continuaremos a prática de exposição do acervo em mostras temporárias e de cessão das obras para instituições reconhecidas no meio cultural, que formalizem seu interesse e arquem com as despesas de seguro e transporte. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013).

---

<sup>50</sup> O Museu de Valores do Banco Central é filiado ao Comitê Brasileiro do *International Council of Museums – Icom* sob o nº 2562. O *Icom* possui um comitê (Icomon) que reúne museus monetários, do qual participa o Museu de Valores do Banco Central. O Museu é certificado pelo Ministério da Cultura no Sistema Brasileiro de Museus (SBM). (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2010, p. 8).

Uma das inquietações deste trabalho era sobre o entendimento dos bancos oficiais como espaço museais e havia dúvidas sobre o modelo de gestão da informação em arte adotado e quais seriam as diferenças e semelhanças entre a administração do acervo do BC e aquela realizada por instituições museológicas. Em resposta, o BC esclareceu o seu entendimento sobre a indagação:

A diferença é que não temos uma rotina de aquisição e as exposições contam apenas com obras de arte da coleção do Museu de Valores. As semelhanças estão no cumprimento da legislação federal sobre acervos públicos e no cumprimento do plano museológico.

No sentido de incrementar a gestão o Museu de Valores realizou nos dias 17 e 18 de maio de 2011 o Projeto Acervos (Brasília) uma palestra sobre a experiência do museu e do arquivo histórico do banco que tratou da gestão dos acervos documental, numismático e artístico. Foi organizada uma oficina sobre noções de higienização de acervo numismático, técnicas de preservação e o lançamento oficial do blog da Associação dos Amigos do Museu de Valores (AAMV). O evento integrava a da 9ª Semana Nacional de Museus promovida pelo IBRAM (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2011).

O evento expressa uma preocupação da instituição com a implantação e o incremento de atividades, técnicas e métodos para o tratamento informacional e documental dos acervos. Essa atitude tem conexão com outra necessidade não exclusiva das coleções de arte que é a garantia de acesso, tanto às obras quanto à massa documental, para pesquisadores, museólogos, estudantes, historiadores e demais interessados em arte. Esses públicos que integram o sistema das artes e o meio acadêmico têm vários papéis, entre eles o de produzir e disseminar novas informações a respeito das coleções e das obras.

Neste sentido, questionamos sobre a existência de registros de pesquisas e trabalhos acadêmicos realizados com base nos acervos e recebemos uma resposta que oferece a possibilidade de algumas inferências. Entendemos que o banco não mantém exemplares dos trabalhos e deduzimos que além das estagiárias, ao que tudo indica, não houve registro de demais interessados, pelo menos durante o período de realização desta investigação.

Algumas estagiárias que passaram pelo Museu de Valores fizeram seus trabalhos de conclusão de curso e de mestrado **utilizando conhecimento** adquirido durante o trabalho no BC. **É possível entrar em contato com elas para solicitação de cópia.** (grifo nosso).

Se o acesso é fundamental para pesquisadores, gostaríamos de citar outro fato que influi de forma negativa nos processos de investigação e pesquisa, que é o tempo de resposta. Em relação à demora em responder às indagações e solicitações obtivemos a seguinte explicação por mensagem pessoal eletrônica e que revela, em parte, uma das problemáticas discutidas neste trabalho: a falta de sistematização da informação em arte nos bancos públicos estudados.

Vamos precisar de um tempo para responder suas perguntas porque a equipe é pequena e estamos muito atarefados. O Ricardo infelizmente não está mais no Museu, embora esteja sempre disponível para contribuir com as informações que têm. Além disso, **nem toda informação está organizada para resposta imediata e algumas questões vão demandar pesquisa no material que colecionamos ao longo do tempo.** (RODRIGUES, 2013, grifo nosso).

Por último gostaríamos de lembrar que a coleção do BC foi originada, no primeiro momento, a partir de obras de arte pertencentes a outras instituições financeiras que por razões diversas receberam os objetos como pagamento de dívidas de pessoas físicas e jurídicas, uma condição autorizada com base na legislação vigente à época, na década de 1970. Enfim, é um acervo que tem sua história vinculada ao sistema financeiro. Ao olhar em perspectiva e analisar os fatos percebemos que o processo de institucionalização da arte – e da gestão da informação – no banco ocorreu de forma gradual. Cabe ressaltar que após mais de quatro décadas da apropriação pelo BC da atividade de gestão da arte foi editado o primeiro catálogo geral das obras.

### **3.2. Acervo do Banco do Brasil e um novo um museu**

As respostas enviadas pelo BB<sup>51</sup> atestaram que o banco possui obras de arte, mas o acervo não era – durante o período estudado – centralizado e nem há um relatório, conforme respostas. É composto por esculturas, gravuras, pinturas, fotografias e objetos, espalhados pelas agências e áreas administrativas do BB no Brasil e no exterior. Quase todo o acervo, que totaliza 600 itens, é formado por doações e aquisições. Os profissionais envolvidos com a coleção são arquivistas, museólogos, bibliotecários e funcionários administrativos do banco.

---

<sup>51</sup> Questionário enviado em 17/04/2013, e recebido respondido em 28/08/2013, por Tiago Barbosa Santos, da Coordenação dos acervos museológicos, artísticos e de numismática do CCBB Rio de Janeiro.

As peças foram catalogadas e fotografadas, mas não estão disponíveis *on-line*. O investimento para manter a coleção integra o orçamento destinado às ações de marketing cultural do Banco do Brasil aplicados nas áreas de segurança, manutenção, restauração, transporte, exposições e decoração.

Não há um relatório do número de exposições/atividade realizadas, embora tenham respondido que existe o registro de pesquisas acadêmicas. Quanto às exposições o banco não realiza eventos fora do país, mas afirma possuir obras em agências no exterior.

Em relação a uma política escrita, o banco informou que há instruções normativas internas para garantir a conservação, divulgação e aquisição de acervo, mas não recebemos a cópia desse material, como solicitado. Ao questionar o CCBB Rio, a resposta encaminhada, por mensagem pessoal eletrônica indica que as informações sobre o acervo não estavam – naquele momento – sistematizadas. Ressaltamos o trecho em que o banco esclarece que estava em andamento a redação de uma política de acervo:

Para adiantar o seu trabalho, sugiro que você já encaminhe o questionário para organizarmos a informação disponível para você. Nossa equipe técnica é bem reduzida, temos no momento apenas 01 museóloga e uma arquivista e **estamos em processo de elaboração de uma política de acervo.** (WEISS, 2013, grifo nosso).

Outra informação a ser registrada é sobre a indagação inicial a respeito da coleção. Cabe apresentar a resposta da área de Comunicação e Planejamento Centro Cultural Banco do Brasil Brasília, em 04 de abril de 2013, de que “O CCBB Rio de Janeiro tem um **acervo patrimonial. O BB não possui nenhum tipo de acervo.**” (LOPES, 2013, grifo nosso).

Contudo, em 23 setembro de 2013, o BB, em comunicado à imprensa, divulgou o lançamento do projeto “Museu Banco do Brasil – História, Cultura e Cidadania”, a ser instalado no mesmo espaço do CCBB (Brasília), com áreas expositivas e realização de obras de infraestrutura no edifício Tancredo Neves, obra de Niemeyer considerada um dos marcos arquitetônicos da cidade.

O texto oficial considera:

A base conceitual do projeto integra memória, preservação do patrimônio, e oferta de novas dinâmicas interativas que caracterizam os espaços expositivos modernos, com participação cada vez maior do público e atendimento qualificado aos visitantes. Já as etapas físicas de

expansão contemplarão, no futuro, entrega de área completa de vivências culturais, de lazer e de entretenimento. (LOPES, 2013).

A respeito do acervo do futuro museu, a instituição declara o conceito e a estrutura a ser implementada. Comparada à realidade do BC, o novo museu também busca integrar ao espaço museal elementos da sua missão institucional e os demais acervos, incluindo aqueles de artes visuais.

O núcleo do projeto é uma exposição permanente dividida em três módulos – História, Cultura e Cidadania, e Inovação – que irão reunir importantes acervos nas áreas de numismática, **artes visuais**, documentação, mobiliário e equipamentos, além de ícones de projetos sociais da Fundação Banco do Brasil.

No módulo Inovação, por exemplo, a ideia é criar espaços interativos, que vão proporcionar ao público a experimentação de novos conceitos e tecnologias relacionadas à indústria bancária. Já no módulo História, o acervo do Banco contribuirá com obras de grande valor que registram não apenas a trajetória da Instituição, mas também marcos importantes da formação histórica e econômica do País. O Banco de hoje, suas principais conexões simbólicas com o mundo do esporte, da cultura e dos grandes movimentos sociais do País estará no módulo Cultura e Cidadania. (LOPES, 2013, grifo nosso).

O projeto previa que “os trabalhos envolvem planejamento, diagnóstico dos acervos, plano museológico, assessoramento e acompanhamento técnico e museológico às obras de infraestrutura, que antecedem a realização do projeto.” (LOPES, 2013). Segundo o IBRAM (2016) o espaço foi inaugurado em 12 de outubro de 2016, e o acervo do museu é composto por “[...] 1,1 mil obras na coleção de artes visuais e decorativas; 727 nomes de artistas com obras registradas; 35 mil itens de valor histórico; mais de 16 mil títulos de livros; 20 mil registros fotográficos e audiovisuais e 5 mil dossiês documentais de valor histórico.”

### **3.3. Bilhetes de loteria na origem do Acervo CAIXA**

A formação do Acervo CAIXA tem início em 1967, ano das primeiras encomendas<sup>52</sup> de obras de arte para ilustrar os bilhetes das extrações especiais das Loterias. Os quatro guaches

---

<sup>52</sup>O Museu da Caixa Cultural São Paulo mantém uma galeria dos Presidentes, com reproduções a óleo dos principais personagens da história do banco. Esse acervo é resultado de encomendas a pintores. Disponível em: < [http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in\\_secao=37&in\\_conteudo=42](http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in_secao=37&in_conteudo=42) > . Acesso em: 02 abr. 2016. O artista Paulo Acencio recebeu da CEF, entre 1998 e 2002 várias encomendas para retratar presidentes e outros profissionais da instituição, para compor o acervo de suas galerias de São Paulo e de Brasília. Disponível em: <

realizados pela renomada Djanira da Motta e Silva – *Inconfidência, São João, Independência e Natal* – foram concluídos e estampados em 1968. A CEF qualifica essa ação como uma estratégia de comunicação e esboço de uma política de aquisição.

Tal estratégia de comunicação do produto no mercado, motivada pelo apelo popular dos temas, comportava em não apenas uma **forma de difusão de arte**, mas uma primeira **política aquisitiva**. A Coleção Loterias reuniu obras de 37 artistas até 1999. Ela foi uma referência básica na Pinacoteca – onde cada pintura era exposta junta do seu bilhete. Também possibilitou uma forma muito simples de conceber **exposições** temporárias dentro e fora dos próprios espaços institucionais, bastava seguir os temas baseados no calendário nacional. Mas não tardou para o Acervo CAIXA começar a crescer de forma bem mais acelerada e complexa. (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2010, grifo nosso).

Para a CEF, outras coleções “ surgiram para homenagear momentos históricos, com obras encomendadas”. A coleção “Brasília, Patrimônio Cultural da Humanidade” agrega 60 artistas brasileiros, cujos préstimos foram solicitados no ano em que a cidade recebeu o título de reconhecimento à sua característica monumental, em 1987. Nesse conjunto de imagens estão artistas como Wagner Hermusche, Glênio Bianchetti, Cláudio Tozzi, Athos Bulcão, Sergio Bopp, Emanuel Nassar e Antônio Poteiro, entre outros. Na ocasião do “V Centenário do Descobrimento do Brasil”, foi a vez de Carmela Gross, João Câmara, Siron Franco, Aguilar e Daniel Senise, em 1998, e, novamente, Antônio Poteiro, em 1999 constituírem outra coleção.

Os gestores denominam a coleção como Acervo Artístico da CAIXA. Além disso, surgem outras denominações de acordo com projetos especiais, conforme relato dos responsáveis:

Eventualmente, em releases e textos institucionais aparece também a forma *Acervo CAIXA. Coleção*, eventualmente, para referir conjuntos específicos de obras, como a “Coleção BNH” [...]

Para a CEF o acervo que teve início entre os anos 1968 e 1969 é denominado como *principal*

Os pesquisadores do acervo artístico da CAIXA adotam **esse momento** como referência para situar **o início do processo de constituição de acervos** pela CAIXA. (grifo nosso).

---

<http://www.acencio.com/biografia> >. Acesso em: 31 mar. 2016. Cabe a observação de que essas obras não foram contabilizadas como parte do acervo do banco nas informações fornecidas pela instituição.



O banco <sup>53</sup> garante que existe um relatório com as atividades das exposições, mas não das pesquisas acadêmicas. Entre as finalidades do acervo estão contempladas as ações educativas, curadoria, a reprodução gráfica identificada de obras com cessão de direitos autorais para decoração de ambientes e a publicidade de ações relativas ao acervo. A empresa assegurou que não avalia o retorno de imagem em relação às atividades realizadas com base no acervo.

A avaliação do acervo não tem periodicidade. As obras não são colocadas à venda e nem há aquisição. Há um documento que orienta a instituição para garantir a conservação, divulgação e aquisição de acervo, mas o banco informou que é proibido divulgar. O acervo estudado nesta tese é organizado pela equipe da Caixa Cultural Brasília (DF), que administra o espaço cultural e a reserva técnica.

Quanto ao processo de aquisição, o banco informou quais foram as últimas aquisições realizadas na década de 1990:

Coleção “Descobrimento” (1998-1999).

Antônio Poteiro, “A Chegada dos Imigrantes no Brasil ” (pintura)

Antônio Poteiro, “A Chegada das Caravelas no Brasil” (pintura)

Carmela Gross, “Hélice 500 ” (escultura)

Daniel Senise, “Moema” (pintura)

João Câmara, “Século XVIII ” (pintura)

José Roberto Aguilar. “ O Índio e a sombra do colonizador” ( pintura)

Referente aos recursos humanos além de empregados da CEF, estagiários, produtores, arquitetos, designers e equipes cenotécnicas atuam na gestão do acervo, na organização interna, formulação de projetos e contratação de recursos humanos e materiais.

Sobre a catalogação a instituição relata, por meio do questionário:

As fichas catalográficas mais recentes só são acessíveis *in loco*, porém, embora realizado na década de 90 e um **pouco desatualizado**, o trabalho

---

<sup>53</sup> Questionário preenchido por Allan de Lana Frutuoso, técnico bancário, que atua no suporte operacional em atividades relacionadas à administração do acervo artístico e museológico da CEF e projetos de ocupação dos espaços da Caixa Cultural Brasília. Solicitação enviada em 17/05/2013 e recebida em 25/06/2013.

de pesquisa anexo, extraído de catalogação realizada pelo Pesquisador Ralph Gehre, constitui uma boa fonte. (grifo nosso).

A respeito dos valores financeiros destinados à conservação do acervo, também não foi possível obter informação. Segundo o gestor, em resposta ao questionário: “**foge** ao campo operacional da CAIXA Cultural Brasília.” (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2013, grifo nosso). Contudo, informações divulgadas na mídia estimam que os gastos médios anuais com a manutenção do acervo seriam de R\$ 600 mil reais (MESTIERI, 2011).

Questionados sobre os motivos da não disponibilização *online* do catálogo do acervo, recebemos a resposta: “não sabemos”, e também que “as atividades relativas a planejamento estratégico, tecnologia e comunicação em internet são atribuições de outros departamentos da empresa”. Sobre a existência de algum projeto para disponibilizar o acervo digital, a resposta foi a mesma. Indagamos sobre a manutenção de obras de arte em outros estados, fomos informados que “essa questão **foge** ao campo operacional da Caixa Cultural Brasília”. (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2013, grifo nosso).

Em consulta ao portal Agência Caixa de Notícias obtivemos a informação que o site da CAIXA Cultural havia sido reformulado em 2015 e que ofereceria ao público facilidades para acessar a programação das sete unidades da instituição em Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. A nota ressalta a publicização das imagens do acervo, artístico e histórico do banco, que seria digitalizado gradualmente (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2015).

Em relação à difusão, com o controle ou relatório sobre a publicação de livros, materiais, guias, catálogos e relatórios a instituição respondeu que não há informação sistematizada a respeito, embora sejam produzidos. Além dos livros, são editados catálogos de exposição com objetivos variados, entre eles “**marcar** a realização de exposições, difundir o acervo, subsidiar pesquisas, propiciar consultas, etc.” (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2013, grifo nosso). Os livros são encaminhados para bibliotecas, distribuídos como brindes e não estão digitalizados. Outros usos das obras incluem ações educacionais, releitura/curadoria,

reprodução gráfica identificada de obras com cessão de direitos autorais para decoração de ambientes, publicidade de ações relativas ao acervo.<sup>54</sup>

A CEF informou que foram publicadas duas obras sobre a coleção: o catálogo *Museu da Caixa Econômica Federal* (1981) e o livro *Caixa: 150 anos de uma História Brasileira* (2010). Contudo a pesquisa encontrou outras publicações, como o *Acervo CEF: 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Caixa Econômica Federal*, editado pela Fundação Bienal do Mercosul em 1997, além do catálogo *Acervo Caixa - Exposição do Acervo da Caixa*, por Frederico Morais Jose Augusto Avancini de 1999 editado pelo Governo Federal.

É comum instituições públicas promoverem exposições temáticas com base nos seus acervos, como é o caso da Caixa Cultural Brasília, que realiza mostras periodicamente. De acordo com relatório fornecido pela CEF entre 2008 e 2013, foram produzidas as seguintes exposições com obras do acervo nos espaços mantidos pelo banco<sup>55</sup>.

**Quadro 1:** Apresenta relação de mostras realizadas com obras do acervo.

Ano	Exposição	Local
2013	Arte de Cavalete de Clóvis Graciano O universo gráfico de Glauco Rodrigues Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o Acervo da CAIXA	CAIXA Cultural Brasília
2012 2013	Sorte da Arte - Coleção Loterias Caixa	CAIXA Cultural Brasília
2012	Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o Acervo da CAIXA	CAIXA Cultural Fortaleza
2013	Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o Acervo da CAIXA	CAIXA Cultural Brasília
2011	Espaço Arte Aço - A Escultura de Vlavianos	CAIXA Cultural Brasília
2011	Galeria CAIXA Brasil Obras Seleccionadas	Unidades da CAIXA Cultural: Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Curitiba.
2010	Acervo Caixa: Memória e Arte	CAIXA Cultural Brasília
2009	A linha e o Sujeito - um Diálogo com o Acervo CAIXA	CAIXA Cultural Brasília
2008	Labirinto Cromático - O homem Brasileiro entre o Bucólico e a Globalização	CAIXA Cultural Brasília

Fonte: elaboração própria

<sup>54</sup> Questionário respondido em 20 de agosto de 2013, pelo técnico bancário Allan de Lana Frutuoso.

<sup>55</sup> Lembramos que a instituição não forneceu informações sobre o acervo disponível em outros estados; os dados referem-se ao acervo administrado pela Caixa Cultural Brasília.

Além das mostras citadas, objetos foram emprestados trabalhos para a exposição “Entreséculos” (2009) exibida no Museu da República (Brasília), mostra “Reconhecer” (2010) no Centro Cultural da Justiça Eleitoral – TRE/PA e “Mulheres, Artistas e Brasileiras” (2011), no Palácio do Planalto (Brasília). O *release* da exibição realizada entre 4 de dezembro de 2009 até 30 de janeiro de 2010, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (Brasília) reforça uma visão naturalizada de que os acervos são pouco conhecidos.

**Pouca gente sabe, mas instituições públicas sediadas em Brasília detêm, em seu acervo**, obras de alguns dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos. Trabalhos de Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral, Djanira, Volpi, Amílcar de Castro, Anita Malfati, Carybé, Antonio Bandeira, Ismael Nery, Vicente do Rêgo Monteiro, Pancetti e outros tantos mestres **descansam** em ambientes climatizados e **especialmente criados** para acolhê-los em prédios como o Palácio do Itamaraty, a **Caixa, Banco Central**, Universidade de Brasília, Museu de Arte de Brasília e Museu Nacional da República. **Nem sempre o público tem acesso a estas obras**. Foi pensando nisso que o presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, sugeriu que se montasse uma **mega-exposição (sic) para exibir, ao povo brasileiro**, os destaques destes acervos<sup>56</sup>. (OBJETO SIM, 2012, grifo nosso).

Os termos “pouca gente sabe”, “instituições públicas sediadas em Brasília detêm, em seu acervo”, “descansam”, “Nem sempre o público tem acesso a estas obras”, “uma mega-exposição (sic) para exibir, ao povo brasileiro” não apenas refletem um pensamento comum sobre as coleções, mas contribui para qualificá-las.

Os acervos reunidos nesse projeto pertencem ao Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Museu de Arte de Brasília, Casa de Cultura da América Latina/DEX, Universidade de Brasília, Memorial dos Povos Indígenas, CEF e BC. O evento foi assim descrito pelo então ministro da Cultura:

Esta é uma mostra de origem *sui generis*. Foi organizada a partir de um pedido do Presidente Lula para que se arrematassem **obras dispersas** em vários **órgãos públicos federais e estaduais**. O resultado é um contraste revelador entre **momentos muito diferentes da arte**, que um dia, pudemos finalmente chamar de brasileira.

Também é importante a mostra pelo que deixa de expor, ao revelar com clareza que, por mais que tenhamos avançados, governo e sociedade

---

<sup>56</sup>Segundo Barja (2009, p. 17) à época na direção do Museu Nacional da República e curador da exposição, o Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, “ao solicitar que se mostrassem os acervos públicos do DF, com o objetivo de democratizá-los, deflagrou o processo de organização da mostra.”

ainda precisamos nos aprimorar na política de acervamento - parte de um todo muito maior, que é o cuidado e o cultivo da cultura. Que, no fundo, é nada mais que o cultivo de nós mesmos. (FERREIRA, 2009, p. 9, grifo nosso).

O discurso revela, por sua vez, o reconhecimento de que a exposição é peculiar e única, pois reúne obras pertencentes a diferentes momentos da arte brasileira e importante porque manifesta a necessidade de aprimoramento das políticas públicas de acervamento. Entendemos que há um jogo de palavras estabelecido entre os termos *mostra, expor, revelar e clareza* que demonstra na verdade o sentido da oposição. O projeto ao reunir as obras expõe enfim, a realidade não apenas do contexto das obras de arte sob a guarda de diversas instituições públicas, mas a respeito do que falta às políticas culturais brasileiras.

A mensagem do Presidente Lula – no catálogo – sintetiza o principal, o que há de comum expresso nos três textos: a garantia do acesso.

A Presidência da República se sente mais que **honrada** ao contribuir para o **acesso público** a este **patrimônio cultural** e influir diretamente para a **informação e formação** daqueles que não têm como conhecê-la em seu dia a dia. (SILVA, 2009, p.7, grifo nosso).

Cabe sinalizar que o Museu Nacional da República, que sediou a mostra, recebeu 195 obras apreendidas em 2006 pela Polícia Federal durante operação que desmantelou um cartel colombiano e prendeu o traficante de drogas Juan Carlos Abadia. Após a realização de procedimentos de classificação e conservação, integrou a mostra Entreséculos. Wagner Barja, diretor do museu (à época) e fiel depositário das obras declarou sobre o valor do acervo “[...] estamos mantendo esse acervo com pompa e circunstância. Mas só aceitei porque podia expor. Se não pudesse ia ficar guardando ouro de tolo?” (LUIZ; MACIEL; BANDEIRA 2010).

Assim o valor apregoado às obras de arte pode ser percebido em projetos específicos programados pelos bancos públicos. Em 2009, quando a CEF banco completou 150 anos, foi preparada a exposição Galeria Caixa Brasil, primeira mostra cultural brasileira a ter exibição simultânea nas 27 capitais brasileiras<sup>57</sup> (MESTIERI, 2011).

---

<sup>57</sup> O banco investiu R\$ 2,2 milhões entre o transporte de obras e a montagem das exposições nas 27 capitais. (MESTIERI,2011).

Em sua rede social, a instituição publicou sobre o evento:

**A MAIOR MOSTRA SIMULTÂNEA JÁ REALIZADA NO PAÍS.**

No **Brasil inteiro, todos os olhos** estão voltados para as **artes visuais**. Não é para menos. Como parte da comemoração dos seus 150 anos, a CAIXA apresenta, em todas as 27 capitais brasileiras, a **maior mostra** simultânea de artes visuais já realizada no país: a Galeria CAIXA Brasil.

Ao todo, são 600 obras em exposição, entre pinturas, gravuras, fotografias, serigrafias e desenhos. Cada capital vai receber uma seleção de trabalhos de artistas **consagrados**, como Di Cavalcanti, Aldemir Martins, Djanira, Portinari, Glauco Rodrigues, Antônio Poteiro, Abelardo Zaluar, Tomie Ohtake, Francisco Reboló, Cícero Dias, Newton Cavalcanti, Rui Faquini e muitos outros que compõem o **acervo artístico da CAIXA**.

As obras poderão ser vistas entre os dias 6 e 28 de novembro, nas unidades da CAIXA Cultural de Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo e, nas demais capitais, em **museus e galerias de instituições parceiras** da CAIXA, sempre com entrada gratuita.

**Você não pode perder esta oportunidade única.** Visite a Galeria CAIXA Brasil, conheça o trabalho dos nossos artistas e vote nas três obras que você mais gostar. Elas irão compor **cinco novas exposições** que serão realizadas nas unidades da CAIXA Cultural, a partir de 12 janeiro, quando a CAIXA completará 150 anos. (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2010, grifo nosso).

Na rede social destinada a divulgar o evento a CEF informava que nas unidades da Caixa Cultural seriam realizadas oficinas para alunos de escolas públicas, particulares e instituições que cuidam de idosos e pessoas com necessidades especiais, além de visitas monitoradas. Cabe notar que o banco proclama ao público qualidades da mostra expressa em termos como o *ineditismo* e *relevância* da exposição, como *única e imperdível* possibilidade de conhecer parte do acervo.

Recentemente, em 2012 e 2013, a mostra “Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o acervo da CAIXA” foi escolhida para inaugurar unidade da Caixa Cultural Fortaleza e reuniu 42 obras de 33 artistas brasileiros selecionados pelo curador Ralph Gere. O texto do catálogo significa o acervo, a exposição, e o papel da CEF como mecenas da cultura brasileira:

A CAIXA Cultural tem **orgulho** de apresentar a exposição *Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o acervo da CAIXA*. São gravuras e pinturas pertencentes ao **acervo da CAIXA**, produzidas por **importantes** artistas brasileiros entre os anos de 1947 e 1999 e que criam e recriam uma iconografia da brasilidade.

Rica e diversificada, a cultura brasileira é fruto do grande potencial humano e estético de nosso povo, refletindo o sincretismo, as tradições e os valores de todas as regiões. **Ciente dessa realidade, a CAIXA mantém um diálogo permanente com as nossas raízes culturais, fomentando a diversidade e patrocinando a realização de eventos em seus espaços como espetáculos de músicas, teatro e dança, e exposições de artes plásticas, fotografias, instalações e artesanato.** (CAIXA CULTURAL BRASÍLIA, 2013, grifo nosso).

Nesse sentido, cabe apresentar o conteúdo do catálogo da exposição “Sorte da Arte – Coleção Loterias Caixa” de 2013, um documento que descreve as qualidades do acervo originado para ilustrar as loterias e a sua contribuição para a arte e identidades brasileiras e cujas informações merecem análise nesta tese, pois denotam como a CEF qualifica seu papel na gestão do patrimônio. Além de ressaltar as suas virtudes como apoiadora, enuncia que é capaz de oferecer a arte e torná-la acessível.

**Grande apoiadora** da cultura brasileira, a CAIXA, em momento de **grande inspiração**, também **trouxe arte para enriquecer** e tornar mais **belos** os bilhetes da Loteria Federal, quando em 1967 **convidou** a pintora Djanira para **ilustrar** quatro das principais extrações da Loteria Federal de bilhetes: Inconfidência, São João, Independência e Natal. Outros grandes nomes da pintura nacional deram continuidade a essas ilustrações – Di Cavalcanti, Glauco Rodrigues, Antonio Poteiro, e muitos outros – o que resultou numa das mais **belas coleções de arte** sobre esses temas, aos quais se acresceu mais tarde o Carnaval (CAIXA CULTURAL BRASÍLIA. 2013, p.3, grifo nosso).

O discurso detalha a função das loterias e a papel social do banco quando faz a gestão do prêmio

As Loterias da CAIXA **não só distribuem prêmios e realizam sonhos**, também são fonte de repasse de recursos para importantes programas sociais do Governo Federal, voltados para a Educação, Cultura, Seguridade Social, Esportes Olímpicos e Paralímpicos, Fundo Penitenciário Nacional, dentre outros. Desta forma, as Loterias da CAIXA cumprem também sua **função social em prol da cidadania e do desenvolvimento do Brasil**. (CAIXA CULTURAL BRASÍLIA, 2013, p. 3, grifo nosso).

O texto do curador da exposição, César Prestes destaca o fato das ilustrações terem contribuído para disseminar a arte nacional, para fundar a pinacoteca e integrar a memória institucional.

**Dentro** da CAIXA, uma instituição financeira, o **capital simbólico** da Loteria semeou a **criação de uma pinacoteca**. Os originais daquele diálogo entre arte e cidadão, **reíquias até da memória afetiva da instituição**, convergiram para a grande ação batizada de CAIXA Cultural. (PRESTES, 2013, p.5, grifo nosso).

Outra observação é quanto ao caráter original da ideia, na perspectiva de que os bilhetes fossem objetos de arte singulares e vetores para uma aproximação da arte com os brasileiros.

Em uma **iniciativa pioneira**, ilustravam os bilhetes dos grandes prêmios da Loteria as obras que **falavam do Brasil aos brasileiros**. Os apostadores de Norte a Sul passaram a **desfrutar do convívio com a arte**. Estava **inaugurado um ciclo de criação artística** com valor avaliado com a clareza do distanciamento não do espaço, mas do tempo. **Valorizar a história** e a cultura popular seria objetivo suficiente, mas a ação da Loteria Federal no Brasil **transcendeu** essa causa e adentrou as **artes plásticas**. (PRESTES, 2013, p. 4, grifo nosso).

A partir justamente do material das loterias, em 2014, a CAIXA Cultural Rio celebrou 100 anos de Djanira com a exposição “Djanira – pintora descalça” de mais de 40 obras da artista brasileira, incluindo sete obras da pintora pertencentes ao acervo: Festa junina (1968); Inconfidência (1968); Independência (1968); A jovem pescadora (1968); Santana (1976); A fazenda (1966); e Trabalhadores da cana, (1966). A programação contemplou o lançamento do documentário sobre a vida e a obra da artista do cineasta José Sampaio produzido exclusivamente para a mostra e do catálogo que teve a curadoria de Adrienne Firmo (CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO, 2014). O projeto foi patrocinado pela CEF e pelo Governo Federal. O evento foi realizado também na CAIXA Cultural Salvador entre 29 de julho a 28 de setembro de 2014 (CAIXA CULTURAL SALVADOR, 2014).

No primeiro semestre de 2015 a Caixa produziu a exposição “Metamorfoses – o papel no acervo da Caixa”, com 50 desenhos e gravuras de nomes importantes das artes plásticas no século XX. Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Artur Barrio, Marcelo Gassmann, Djanira, Fayga Ostrower, Tomie Ohtake e Glênio Bianchetti, entre outros. Grande parte das obras em exposição fazia parte do acervo do Banco Nacional de Habitação (BNH), e foi herdada pela CEF com o fechamento da instituição, em 1986 (G1, 2015).



Ao analisar as informações sobre a constituição do acervo da CEF percebemos que vários acontecimentos contribuíram para a institucionalização e incremento da coleção e de que da mesma forma como o ocorrido no BC, foram algumas atividades próprias do banco – como a gestão das loterias e a incorporação das responsabilidades do BNH – as principais razões para a consolidação da gestão da arte.

### 3.4. Acervo do BNDES distante da economia da cultura

A coleção do BNDES começou a ser constituída em 1989 a partir de doações. Tem hoje 150 peças, utilizadas apenas como decoração das dependências do banco. As obras estão registradas no Sistema de Administração de Patrimônio, juntamente com todos os demais bens operacionais – mobiliário e informática –, e têm como informação apenas a data de incorporação ao patrimônio e o valor estimado. Não apresentam certificado de autenticidade e nem o registro do percurso até serem incorporadas pelo banco.

Quanto à gestão, dados do questionário<sup>58</sup> indicam que as obras não são avaliadas, nem colocadas à venda e não há instrumentos administrativos, de acordo com o informado, como uma política escrita, ou instrução normativa para garantir o processo de administração dos objetos. Também não são realizados empréstimos e nem destinados recursos para a manutenção e não existem, tampouco, especialistas envolvidos no trabalho de gestão. Cabe informar que foram solicitadas outras informações sobre o acervo, mas não obtivemos respostas, apesar de várias tentativas, tanto por *e-mail* como por telefone.

A primeira informação recebida sobre o acervo foi categorizada pela instituição e, de certa maneira explica, em parte, a ausência de instrumentos necessários à gestão museológica.

A área de administração do Banco recebeu seu questionário, mas em função da dimensão da sua pesquisa, o **acervo do Banco é muito pequeno**. Acreditamos que não se adequa ao tipo de dissertação que você está realizando. (MAGNAVITA, 2013, grifo nosso).

Na mesma perspectiva a responsável pela organização das obras conceituou acervo:

O BNDES não possui um “**acervo**”, como definição para conjunto de **obras de arte**. O que temos são **alguns quadros de artistas conhecidos** e outros, em maior quantidade, de autoria de funcionários. Todos são

---

<sup>58</sup> O questionário foi enviado em 17/04/2013, e as repostas encaminhadas por Célia Regina Corte-Real Carelli, técnico administrativo em 03/06/2013.

provenientes de “doações” feitas pelos próprios artistas ou recebidos pela Alta Administração como presentes. Também não há uma política de exposição e de conservação. Todos são utilizados como objeto de decoração dos gabinetes da Diretoria.

O BNDES mantém estreita relação com a área cultural brasileira, seja pelo fomento, patrocínio ou apoio cultural. Em sua sede no Rio de Janeiro é mantido o Espaço Cultural BNDES, inaugurado na década de 1980 com mostra do paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx. Segundo respondeu a instituição, o espaço foi criado como uma atividade de comunicação e relacionamento do BNDES com a comunidade. Em termos institucionais, desde sua criação o espaço cultural é vinculado e administrado pela área de comunicação do Banco. Atualmente, as atividades são coordenadas pela Gerência de Promoção e Eventos, do Departamento de Divulgação do Gabinete da Presidência (GP/DEDIV). Não há relação entre o acervo – de quadros e esculturas do banco – com a programação cultural.

Não há normativos, segundo o questionário, que justifiquem a criação do espaço cultural, e sim instruções que regulam o uso dos espaços e dos concursos públicos a partir dos quais são escolhidos os espetáculos e atividades que compõem a programação composta por shows, mostras de cinema, vídeo e exposições. No caso de mostras de artistas visuais nas galerias do espaço cultural, a instituição informou que não recebe obras como contrapartida pela cessão do lugar. Não há relatórios do número de visitantes das exposições nos últimos cinco anos. Apesar de solicitados os valores para manutenção e gestão do espaço não foram informados.

Os vínculos do banco com a cultura nacional não são recentes, e há muitos anos são destinados recursos para vários tipos de iniciativas culturais. O espaço cultural mantido pelo BNDES foi criado em 1984 e o trecho abaixo qualifica a participação e inserção do banco no sistema das artes

Além de investir em projetos e empreendimentos do setor cultural, o BNDES valoriza a cultura brasileira oferecendo uma programação de exposições e espetáculos gratuitos e abertos à população em sua sede, no Rio de Janeiro. O Espaço Cultural BNDES aproxima o público de manifestações artísticas que expressam a cultura nacional, com **exposições realizadas na Galeria BNDES** e com eventos como o já tradicional Quintas no BNDES, que, em 2014, completou 30 anos de existência. (BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL, 2016, grifo nosso).

O lançamento do primeiro edital BNDES para apoio à preservação de acervos em 2004 foi motivado pelo “[...] péssimo estado de conservação dos acervos depositados em arquivos, bibliotecas e museus, públicos e privados, em todo o Brasil.” (BALBI et al, 2014, p.40).<sup>59</sup>

Um volume representativo de acervos ainda está sem condições mínimas de acesso, e coleções inteiras sofrem risco iminente de perda total. Nesse cenário, as primeiras quatro edições tinham como foco prioritário interromper o processo de deterioração das coleções. (BALBI et al, 2014, p.40)

A justificativa para o aporte financeiro aos programas foi definida como parte da economia.

A preservação de acervos justifica-se como atividade fundamental para o ciclo de produção, distribuição e acesso à cultura e ao conhecimento, permitindo o desenvolvimento de cadeias produtivas, especialmente da economia criativa. Nesse contexto, o BNDES apoia a preservação de acervos memoriais desde 2004. O total investido supera R\$ 100 milhões, referentes a quase 140 projetos, o **que torna o Banco uma das mais importantes instituições apoiadoras desse segmento no país.** (BALBI et al, 2014, p.7-8, grifo nosso).

Enfatizamos que ao tratar os conjuntos de documentos, a autora ressalta as qualidades informacionais e sua contribuição para os demais setores da sociedade, além dos relacionados à memória e sua preservação.

Os diversos tipos de acervos registram a identidade e a diversidade cultural e são fonte primária de informação para um conjunto de produtos e serviços dos setores da economia da cultura e também da economia criativa. (BALBI et al, 2014, p. 56).

Balbi et al (2014, p.11) acentua a responsabilidade das instituições depositárias de arquivos e demais acervos e relata os problemas enfrentados no Brasil quanto à preservação

A memória pode ser preservada em um número imenso de diferentes suportes, como livros, arquivos e **obras de arte**. Toda e qualquer instituição depositária dessas coleções torna-se responsável pela guarda e pela preservação desse conhecimento, que, de fato, pertence à sociedade. A evolução da atuação do Estado brasileiro no setor de acervos

---

<sup>59</sup> O conteúdo referente ao apoio financeiro do BNDES à projetos para a preservação de acervos foi extraído do texto *O setor de acervos memoriais brasileiros e os dez anos de atuação do BNDES: uma avaliação a partir da metodologia do Quadro Lógico*, uma avaliação da atuação do BNDES nessa iniciativa com base no histórico do setor e na metodologia do Quadro Lógico.

Disponível em: <[https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/1921/1/RB41\\_final\\_A\\_P\\_BD.pdf](https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/1921/1/RB41_final_A_P_BD.pdf)>. Acesso em : 21. jan. 2016.

memoriais confunde-se com a história de seu principal órgão executivo de preservação, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e caracteriza-se por ações de política pública que têm sido aplicadas em esforço de superar as principais dificuldades desse setor. (grifo nosso).

Além disso, argumenta que a tecnologia pode garantir a divulgação digital de coleções. Ao mesmo tempo, conclui que há ausência de políticas integradas para garantir o acesso aos acervos.

Nos últimos anos, com a proliferação da internet e o barateamento dos equipamentos capazes de acessar os arquivos digitalizados, o setor de acervos memoriais está diante de uma oportunidade valiosa para viabilizar maior acesso à documentação e à cultura em meio digital e para garantir a presença qualificada de conteúdos do patrimônio cultural da língua portuguesa na rede mundial. As instituições de guarda têm multiplicado esforços em projetos de digitalização. Entretanto, o que se verifica são iniciativas isoladas, sem integração a uma política setorial e, aparentemente, sem atender aos padrões de interoperabilidade e cuidados de manutenção no longo prazo dessas informações em meio digital. (BALBI et al, 2014, p.20).

Por isso Balbi sugere a fundamentação do que chama “política pública para a digitalização de acervos memoriais” de relevância nacional “que deveria envolver não só os três níveis da federação, mas também instituições privadas comprometidas com a guarda de acervos.” (BALBI et al, 2014, p. 20). A atuação do BNDES é avaliada e denota que houve uma transformação no papel inicial do banco quanto ao apoio financeiro às instituições de memória.

No decorrer de uma década de apoio financeiro, pode ser observada uma evolução na forma de atuação setorial do BNDES, na qual a ótica de patrocínio foi substituída pela vocação de parceria estratégica, contribuindo para a formulação de políticas públicas e para elaboração de operações estruturantes para o setor. (BALBI et al, 2014, p.25).

De acordo com o exposto sabemos que o banco não considera as obras que possui como uma coleção e, por outro lado, incentiva, apoia e valoriza a adoção de políticas de preservação de acervos e conjuntos documentais, atribuindo a esses grupos de instituições consagradas a função de integrar a economia da cultura. Inferimos que o BNDES não compreende que o seu acervo constitui, em certa dimensão, um espaço museal.

### 3.5. Decoração como motivo para iniciar uma coleção de arte

A justificativa para a concepção do acervo do BNB, segundo o questionário, foi a necessidade de obter obras para decorar o gabinete do presidente do banco. Sobre esse processo, há arquivos e todas as peças estão catalogadas em sistema próprio. As peças de menor valor de mercado e as de maior valor histórico são destinadas à ambientação, com exceção do gabinete. Entre os artistas que integram a coleção estão Amilcar de Castro, Eduardo Eloy, Emanuel Araújo, Maria Bonomi, Maíra Ortins, Reina Katz, Sérvulo Esmeraldo, Tomie Ohtake, Zenon Barreto, Francisco de Almeida, Batista Sena, Diego de Santos, Eduardo Frota, Carlos Costa, Otto Cavalcanti, Luiz Hermano, Raimundo Cela, Waléria Américo e Simone Barreto.

Os gestores informaram que são realizadas pesquisas a partir da coleção, e que apenas 10% das obras são usadas na decoração de ambiente do banco. Uma das iniciativas foi a ação do Grupo de Estudos Processos de Curadoria, criado pela curadora Cecília Bedê, com o objetivo de reunir artistas, produtores e pesquisadores com o interesse em desenvolver reflexões sobre processos curatoriais. O primeiro grupo teve como objeto de estudo o acervo do BNB projeto que resultou em 2013 na exposição “Caminhando” com trabalhos de Amanda Melo, Carlos Melo, Cristiano Lenhardt, Juliana Notari, Nino Cais, Marina de Botas, Rodrigo Braga, Solon Ribeiro, Thiago Martins de Melo, Waléria Américo e Yuri Firmeza (BEDÊ, 2013).

Em relação à manutenção e estrutura, foi informado que o investimento anual é de R\$ 200<sup>60</sup> mil para as áreas de manutenção, restauração e realização de exposições. Desse montante, a aquisição de obras consome R\$ 150 mil por ano. Os critérios estabelecidos para a aquisição são: em primeiro lugar, obras para a Coleção Gravura Brasileira; em segundo, obras selecionadas no edital de exposições patrocinado pelo banco, Seleção de Projetos Culturais, incentivados pela Lei Rouanet; em terceiro, artistas contemporâneos que realizaram obras a com o tema *Nordeste brasileiro*. O BNB não respondeu a questão sobre qual a periodicidade para os processos de aquisição de novas obras. Em 2013 foram destinados R\$ 15.900,00 para restauração de duas obras do artista Raimundo Cela, expostas no Gabinete da Presidência do banco (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2013, p. 102).

---

<sup>60</sup> Valores referentes às respostas emitidas pelo banco em 2013/2014.

Os profissionais que atuam na gestão do acervo são historiadores da arte e funcionários de carreira do banco.

Outra questão pertinente sobre a estrutura disponível para a gestão é sobre a existência de uma política escrita para garantir a conservação, divulgação e aquisição de obras de arte, havendo, inclusive, manual com orientações sobre os tópicos. O BNB informou que tem esse instrumento, um manual que chama “Política de acervo”, mas não encaminhou o documento, como foi solicitado.

Sobre a difusão do acervo, que faz parte das atividades e programação do Centro Cultural BNB, o banco informa que foram realizados empréstimos para algumas instituições, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Centro Cultural Dragão do Mar, de Fortaleza, o Museu de Arte Contemporânea e o Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza (Unifor), tendo sido realizada uma exposição em Portugal. A instituição mantém relatórios sobre as exposições e atividades realizadas com as obras do acervo e disponibiliza a memória das mostras no portal oficial.

O catálogo das obras não está disponível *online* por questão de direito do uso da imagem, pois o BNB declara que não tem autorização de todos os artistas e não há nenhum projeto para publicizar o acervo.

A empresa procura associar a imagem do banco à gestão do acervo, e informa que o investimento na manutenção do acervo tem um retorno de 100% de mídia espontânea.

A respeito do acervo, foi publicada em 2013 a seguinte nota na mídia:

O competente presidente do BNB, Ary Joel Lanzarin, é um homem de visão. **Pela primeira vez em mais de meio século, um dirigente do BNB se preocupa com seu acervo.** Ao observar em sua sala, as telas de Raimundo Cella e nas demais salas do banco obras de grandes nomes das artes, Ary Joel Lanzarin **mandou catalogar** e está recolhendo todas as obras para expor ao público no novo Centro Cultural do BNB, a ser instalado nos próximos dias em um espaço no antigo Mercado Central, no centro de Fortaleza. Por trás da medida está não apenas o valor cultural, mas também o aumento do patrimônio do BNB. (MOREIRA, 2013, grifo nosso).

O Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza, inaugurado em julho de 1998 foi o primeiro espaço implantado pelo banco e porque o “BNB é um Banco de desenvolvimento e acredita que a cultura está associada ao desenvolvimento econômico.” (MEDEIROS, 2014).

Hoje existem unidades no Cariri (CE) inaugurado em 2006 e Sousa (PB) inaugurado em 2007. Institucionalmente está vinculado ao banco em especial à área de Marketing e Comunicação e a criação do centro cultural contribui com a imagem do banco como fomentador e apoiador da cultura brasileira<sup>61</sup>. E segundo a gestora não há instrumentos internos para definir o marketing cultural praticado pelo banco.

No Relatório da Administração o banco ratifica sua posição quanto à relevância da cultura:

#### A Cultura como fator de desenvolvimento

O Banco do Nordeste atua fortemente no incentivo ao fortalecimento da identidade cultural da Região Nordeste, no entendimento que a cultura contribui para o desenvolvimento regional. Os Centros Culturais Banco do Nordeste reforçam o posicionamento de marca do Banco do Nordeste no fomento à **cultura nordestina** estabelecendo a parceria regional, por meio do apoio às **artes** como: música, dança, teatro, cinema, literatura e todas as tradições regionais. (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2012, p. 28, grifo nosso).

O relatório anual cita que em 2012, foram implantados 14 Espaços Nordeste, 30 unidades do que é considerado “atendimento que integra ações culturais, negócios e cidadania, os Espaços Nordeste obtiveram 400 mil pessoas, aproximadamente, em atividades socioculturais e de negócios [...]” (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2012, p. 23).

As diretrizes para a gestão do centro cultural, segundo o questionário, não estão definidas em um documento, como uma política de incentivo às artes, institucional ou cultural, mas há instrumentos normativos que justificam a criação do centro cultural, que é a proposta de Ação Administrativa da Diretoria do BNB. Embora não tenha sido criado para abrigar ou realizar atividades específicas para expor obras do acervo, o centro cultural abriga a Reserva Técnica e realiza programação de exposições com itens da coleção, entre elas o projeto Acervo Aberto<sup>62</sup> e Arte em Fluxo.

---

<sup>61</sup> As informações sobre o CCBNB foram obtidas por questionário respondido por Jacqueline Medeiros, Gerenciamento do acervo artístico, coordenação das edições do CCBNB e programação do Centro Cultural Banco do Nordeste – Fortaleza.

<sup>62</sup> Informações sobre o projeto, bem como relação de exposições anteriores podem ser obtidas no *link* Centro Cultural Fortaleza - Exposições Anteriores. Disponível em : < <http://www.bnb.gov.br/exposicoes-antiores> >. Acesso em: 16 abr. 2016.

### 3.6. Coleção em formação no Banco da Amazônia

O banco possui um acervo composto por esculturas, gravuras, pinturas, fotografias, objetos que foi iniciado em 2001 na forma de contrapartida por meio da doação de obras de artistas quando realizam exposições no espaço cultural mantido pelo banco.

As peças estão documentadas, mas não há informações sobre o percurso até o banco e se já compôs outras exposições. Na gestão dos objetos trabalham um arquiteto e um analista administrativo. As obras estão catalogadas, foram fotografadas e o acervo não está disponível *online*. Não são realizados empréstimos e nem há valor mensal para a manutenção das peças. O gestor informou que não são realizadas exposições, produzidos livros e as peças não são utilizadas como decoração de ambientes da sede ou nas agências.

Há relatório do número de exposições e demais atividades realizadas nos últimos três anos no espaço cultural, mas em relação ao acervo a informação é de que não é acessado para pesquisa ou qualquer outra demanda. Além disso, não há política escrita ou demais normais necessárias para garantir a gestão do acervo.

Os editais para exposições a serem realizadas no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém (PA), estabelecem que o artista tem o compromisso de doar uma das obras expostas ao banco. Como resultado desse processo, em 2014 o banco tinha em seu acervo 30 obras.

Essa condição está prevista no Edital de Pautas do Espaço Cultural Banco da Amazônia, edição 2015:

#### 6 – DAS CONTRAPARTIDAS

6.1. As contrapartidas do artista selecionado serão:

6.1.1. Ser um dos **avaliadores**, **sem ônus** para o Banco da Amazônia, da comissão soberana constituída para avaliação dos projetos, a serem apresentados no processo de seleção pública do Edital de Pautas do Espaço Cultural Banco da Amazônia – Edição 2016.

6.1.2. A **doação** de 01 (uma) das obras expostas, para o **acervo** da Instituição, escolhida de comum acordo entre o artista e o Banco da Amazônia, através de sua Gerência de Imagem e Comunicação e, no caso de **exposição coletiva**, a escolha da **obra** será de comum acordo entre os artistas e o Banco da Amazônia. (grifo nosso).



A edição de 2016 apresenta o “Prêmio Banco da Amazônia de Artes Visuais 2016” que seleciona projetos para a programação de exposições do período de março de 2016 a janeiro de 2017 e tem o objetivo de identificar projetos que valorizam a cultura amazônica e fortalecer a produção artística. (BANCO DA AMAZÔNIA, 2015, p.1). Entre as contrapartidas, que incluem a participação do artista como integrante da comissão que avaliará os projetos para o ano seguinte, o proponente deve doar “uma das obras expostas, para o acervo da Instituição, escolhida Gerência de Imagem e Comunicação do Banco da Amazônia.” (BANCO DA AMAZÔNIA, 2015, p. 5).

### **3.7. Incentivo aos artistas regionais no acervo Banese**

O Banese adquire obras de arte visuais – esculturas e pinturas – de artistas sergipanos desde a década de 1980. O acervo é composto por 122 obras, entre esculturas e pinturas. As peças não são emprestadas para outras instituições, e são utilizadas para decoração de ambientes do banco, áreas administrativas e agências e para exposições.

A mensagem da Diretoria do Banese expressa em um catálogo de exposição evidencia as características do acervo.

Ao longo de mais de quatro décadas o Banese **vem adquirindo obras de artistas sergipanos**, as quais, hoje, constituem um precioso acervo das artes visuais de Sergipe.

**Expostas nas diversas unidades de atendimento do Banco, além de imprimir beleza aos ambientes elas possibilitam aos clientes e à comunidade em geral entrar em contato com parte da nossa história, através de uma das mais belas formas de expressão: a arte.**

Apresentar a seleção de obras do seu patrimônio artístico e cultural é um orgulho para todos os que fazem a Instituição e permite ao Banese prestar contas aos sergipanos, homenageando os grandes ícones da pintura e de todas as artes da nossa gente.

Assim, ao investir na cultura do nosso Estado, o Banco de Sergipe reflete sua responsabilidade junto à sociedade, oferecendo uma excelente fonte de pesquisa e referência, bem como um expressivo acervo de importância histórica. (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, TURISMO E ESPORTES, 2008, p. 5, grifo nosso).

Os respondentes informaram que as obras estão catalogadas, foram fotografadas, mas o acervo não está disponibilizado na internet. O acervo é avaliado a cada cinco anos e as obras não são colocadas à venda, e não há tampouco uma política escrita que oriente a aquisição das

obras e direcionem a formação do acervo. As obras são avaliadas apenas para relocação de algumas nos espaços administrativos.

Não há relatórios de exposições e nem da realização de pesquisas acadêmicas a partir das obras, mas apenas estudos abordando o Museu da Gente Sergipana. As exposições são realizadas no museu, na Galeria de Artes da Agência “Antonio Carlos Franco”, e demais agências do Banese.

A presidente do Banese Vera Lúcia de Oliveira (2013, p. 15) escreve – e ratifica – em livro patrocinado pelo banco o papel da instituição como incentivador da cultura local:

O Banese possui um amplo acervo de obras de artistas plásticos sergipanos, expostas em suas agências da capital e interior. Postura que demonstra a sua vocação em apoiar iniciativas que materializam o sentimento de sergipanidade. Ao longo de sua história o banco tem se consolidado como um grande parceiro da arte sergipana, investindo e incentivando a produção cultural em suas diversas manifestações e expressões. (*apud* BRITTO, 2013, p. 15).

No Relatório de Administração, do discurso de apresentação, o presidente Fernando Soares da Mota (2015, p. 4) enfatiza a função social do banco e sua relação com a cultura.

O Banese em 2014 manteve sua **função social**, apoiando diversos projetos sociais através do Instituto Banese, cujo projeto âncora é o Museu da Gente Sergipana, **guardião** da cultura do Estado, e através do **fomento de linhas de crédito que geram desenvolvimento socioeconômico**, a exemplo do microcrédito, crédito imobiliário e **cultural**. (grifo nosso).

No mesmo instrumento está relacionada a estrutura e composição do banco com a posição e descrição do Instituto Banese:

O Banco compreende um consolidado econômico com a Sergipe Administradora de Cartões e Serviços Ltda – SEAC (Banese Card). Além disso, fazem parte da marca a Banese Corretora e Administradora de Seguros, o Instituto Banese de Seguridade Social (Sergus), a Caixa de Assistência dos Empregados do Banese (Casse), a Associação Atlética Banese (AAB) e o **Instituto Banese**, responsável pela gestão da responsabilidade socioambiental e **apoio às manifestações culturais**. As estratégias adotadas ao longo desse período contemplaram importantes ações de apoio à **promoção do resgate, preservação e difusão da cultura** sergipana, em sintonia com as políticas públicas, levando a instituição a ser reconhecida como um Banco que “#faz parte da gente”. (BANCO DO ESTADO DE SERGIPE, 2015, p.6, grifo nosso)

O instituto tem a “[...] missão de promover o resgate, a preservação e difusão da cultura sergipana, bem como apoiar o desenvolvimento de ações de responsabilidade socioambiental, em sintonia com políticas públicas [...]” (BANCO DO ESTADO DE SERGIPE, 2015, p. 46).  
E sobre a sua posição na sociedade local

Instituto Banese vem se firmando no segmento em que atua amparado na transparência e comprometimento com a sociedade sergipana, orientado pelos objetivos estratégicos do seu principal mantenedor, o Banco do Estado de Sergipe. (BANCO DO ESTADO DE SERGIPE, 2015, p.46).

O Museu da Gente Sergipana, fundado em 2011 e gerenciado pelo Instituto Banese “[...] é um espaço voltado para o registro e fomento da produção cultural do Estado de Sergipe.” O objetivo é expor o acervo do patrimônio cultural material e imaterial do Estado de Sergipe e “[...] trata-se de um centro cultural dinâmico, núcleo interpretativo da cultura de Sergipe e um portal de aproximação com o meio artístico local, nacional e internacional, através do intercâmbio de exposições.” (BANCO DO ESTADO DE SERGIPE, 2015, p. 46).

### **3.8. Acervo Banrisul**

O acervo Artístico do Banrisul é composto por 124 peças entre desenhos, óleos sobre tela, serigrafias, esculturas, tapeçarias e painéis, de artistas conhecidos nacional e internacionalmente, como Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Glênio Bianchetti, Darcy Penteado, Nelson Jungbluth, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Clébio Sória e Danúbio Gonçalves (BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2015). E foi instituído a partir da incorporação das empresas BANRISUL Financeira S/A Crédito Financiamento e Investimento (1991) e a BANRISUL Corretora de Valores Mobiliários e Câmbio (1991, a Distribuidora de Valores do Estado do Rio Grande do Sul – DIVERGS (1992) e o Banco de Desenvolvimento do Estado do Rio Grande do Sul S/A (1992).

Algumas obras estão documentadas, fotografadas e catalogadas, e são usadas para decoração no banco. Dentre as informações e documentos sobre as obras há certificado de propriedade de duas ou três delas. Não há catálogo, apenas uma lista das obras, fichadas com dados individuais e fotos, e apenas uma pessoa cuida desses itens. Informações constantes de pasta tipo AZ, com as fotos das obras, não estão disponíveis em meios eletrônicos (BERTUSSI, 2013).

Os objetos destinados à decoração estão instalados somente em áreas administrativas, e ficam expostas apenas nos gabinetes dos diretores das empresas do Grupo BANRISUL (15 obras), na sala de reuniões da Diretoria (2 obras), dos Comitês (2 obras), Salão Nobre (1 obra) e Secretária-Geral. Conforme informação fornecida pelo banco as obras instaladas em gabinetes são trocadas a cada quatro anos, quando é renovada a diretoria.

Quando um novo diretor assume, recebe um gabinete e é mostrado a ele as fotos das obras que estão na pinacoteca e que podem substituir as já existentes no ambiente que ele vai utilizar. (BERTUSSI, 2013).

O acervo não é avaliado, não há descarte de obras e quando há necessidade elas são encaminhadas para a restauração. Tendo em vista que os objetos são usados como decoração, não há produção de relatórios sobre os usos e condições das peças. Cada obra, segundo informações do Banrisul, tem uma ficha com algumas informações, entre elas o local no qual ela está situada e a data. A ficha é atualizada a cada troca de ambiente (BERTUSSI, 2013). Informações da equipe do museu composta por três historiadores e uma jornalista procuram esclarecer a situação do espaço quanto à gestão.

De pronto esclareço que hoje o Museu Banrisul está vivendo um agitado processo de revitalização e reformulação de alguns de seus conceitos centrais. Neste momento, objetivando não apenas a adequação ao Estatuto dos Museus mas a sistematização de objetivos de médio e longo prazos, estamos elaborando nosso Plano Diretivo Museal e repensando nossa missão, visão e valores. (MUSEU, 2014).

Na página oficial do banco, no *link* referente ao Museu Banrisul, está declarada a posição do banco quanto à preservação do patrimônio:

Em virtude deste processo, o Banrisul, como legatário deste precioso patrimônio arquitetônico, foi solicitado como parceiro no levantamento de documentos como mapas, fotografias, plantas e escrituras que revelassem sua história. Para tanto, foi mobilizada a recém-criada equipe de trabalho do Museu Banrisul que iniciou a prospecção destes documentos com a colaboração de unidades afins e agências das diferentes localidades onde se encontram os prédios, contando com a parceria dos agentes de sustentabilidade locais e demais colegas. Os prédios das cidades de Cachoeira do Sul e Pelotas que abrigam agências do Banrisul já são reconhecidos pela sua importância histórica, entretanto, também foram pesquisados outros prédios que no passado que abrigaram o Banco do Rio Grande do Sul e estão localizados nas cidades de Porto Alegre, Rio Grande, Santana do Livramento, Santa Cruz do Sul, e São Sebastião do Cai. Atualmente, com base nas informações recebidas, o IPHAE conduz o processo de tombamento dos prédios e resgate arquitetônico de nossa história. (BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2015).

O presente capítulo tinha como meta introduzir uma questão essencial para este estudo que é a institucionalização da arte nos bancos oficiais. Para tanto, foram apresentados detalhes sobre o contexto da formação dos acervos, os atos relacionados à sua difusão, a emergência dos espaços da arte e os primeiros indícios dos discursos institucionais que representam o papel dos bancos oficiais na gestão da arte.

Nota-se que a oficialização da arte no universo pesquisado tem como referência as ações típicas dos museus e espaços culturais, quando idealiza exposições, comunica o acervo, disciplina rotinas de trabalho, efetua procedimentos administrativos e de controle. Contudo, percebe-se que a institucionalização sofre a influência do segmento financeiro, do espaço corporativo, das características individuais de cada banco, porte, missão institucional e função social e das estratégias de marketing ao qual pertencem. Os bancos pesquisados que reconhecem o acervo como instituição realizam vários processos próprios das práticas museológicas, criam instrumentos legais, determinam investimentos e implementação de infraestrutura para a gestão do objeto de arte elementos necessários à sua institucionalização. Os demais institucionalizam os itens em função da sua funcionalidade, como objeto decorativo e parte do patrimônio de demais bens da organização.

Na sequência mostraremos a interpretação, análise dos dados e a apresentação do apurado a partir da análise de discurso. A próxima etapa tem como objetivo discutir os elementos e processos expostos a partir da ótica específica da gestão da informação em arte e os fenômenos discursivos orientados pela ADC, para que seja possível descrever o papel dos bancos oficiais na gestão da informação em arte e seus discursos sobre a arte.



#### 4. GESTÃO DA ARTE EM LUGARES IMPROVÁVEIS

*“Se não explicar, não dá pra entender.”*

*(Dona Ana)*

*Cozinheira da Pousada Veredas, Cavalcanti (GO)*

O capítulo anterior tinha como proposta apresentar um panorama dos acervos nos bancos oficiais com o foco em alguns aspectos no processo de institucionalização da arte. Por isso expôs informações relativas à trajetória dos acervos, motivações para a formação de coleções, ações de difusão e comunicação, estruturas e recursos, em práticas diversas, além de inserir conteúdos extraídos de discursos corporativos.

A partir da premissa de que o objeto de arte comporta vários sentidos, além dos aspectos materiais, informacionais e estéticos, o capítulo procurou construir uma narrativa que pudesse demonstrar não apenas o processo de constituição das coleções e implantação de estruturas necessárias para a sua manutenção, mas também a função e a influência desse objeto na consolidação de certas práticas nas instituições.

O texto que segue tem o objetivo de apresentar a interpretação e a discussão dos dados dispostos anteriormente e relatar o que foi apurado a partir da aplicação da metodologia da ADC. Isso significa descrever os termos que surgiram dos documentos analisados e que expressam os atributos por meio dos quais as instituições compreendem sua responsabilidade na gestão e o seu papel social no âmbito da gestão da arte. Os termos se referem às ações e aos seus respectivos processos, e também as qualidades necessárias ao desempenho institucional com o patrimônio artístico.

A organização do capítulo mostrará inicialmente a descrição sobre a formação das coleções, a análise dos instrumentos da gestão, as maneiras adotadas para a disseminação da informação e, consecutivamente, o resultado da análise de discurso e a conclusão. A **primeira** parte trata dos processos informacionais complexos – e da sua existência – que na perspectiva da CI são essenciais para organizar, recuperar e disseminar a informação. A **segunda** parte, não menos importante, versa sobre a mesma exigência – com o foco na Organização da Informação apresenta os atributos e características da gestão – descreve o que foi apurado na

análise de discurso e, por último, o texto que apresenta a análise a respeito dos bancos oficiais e o discurso sobre a arte.

#### 4.1. A constituição das coleções

A manutenção dos acervos, como visto anteriormente, não é prática recente nos bancos oficiais pesquisados, e há muito tempo as obras de arte foram incorporadas às instituições. A partir das informações fornecidas pelas instituições percebemos que o BNB é proprietário do acervo mais antigo, iniciado em 1955; o mais recente é o do Banco da Amazônia, que começou a ser formado em 2001. Essa afirmação está baseada na interpretação dos dados coletados e na comparação entre o que foi enviado pelas instituições. O BB não informou sobre a data inicial de constituição do acervo de arte. Comunicou apenas que os acervos bibliográfico e numismático, que não são objeto deste estudo, são da década de 1930.

Os dados indicam, conforme o quadro que a década de 1980 foi a mais promissora para o início das coleções nesses bancos e isso talvez seja reflexo ou influência do momento econômico e histórico. Wu (2006, p. 17) destaca que a participação das grandes corporações no campo cultural é anterior à década de 1980, mas foi nesse período que passou a ser reconhecida a necessidade do investimento do dinheiro corporativo na arena cultural como um mecanismo para a difusão da imagem das empresas. Os anos 1980 são marcados pela efervescência da implantação de espaços culturais na Europa e na América Latina, com a intenção, entre outros motivos, de preservar a memória e o patrimônio. Na mesma década é desenvolvido o projeto pioneiro da Fundação J. Paul Getty para garantir o acesso à informação de acervos museológicos, centrado num sistema integrado de informação e tecnologia (LIMA, 2003, p.170).

**Quadro 2** - Sintetiza informações sobre a formação do acervo, as formas de aquisição, os tipos de obras e número de peças.

Banco	Período	Forma	Tipo	Número de itens
BC	1974 1980 1990 2000 2011	Pagamento de dívidas Aquisição Doação	Esculturas e gravuras.	2351
BB	Não informado	Aquisição Doação	Esculturas, gravuras, pinturas, fotografias e objetos históricos.	600
CEF	1968-9	Aquisição Transferência	Esculturas, gravuras, pinturas, fotografias e objetos.	960 (DF) 1000(demais estados)



BNDES	1989	Doação	Esculturas, gravuras e pinturas.	Cerca de 150 (conforme resposta ao questionário)
BNB	1955	Aquisição Doação	Esculturas, gravuras, pinturas, fotografias, objetos, desenhos, videoarte, instalações, tapetes e artesanato regional.	1078
Banco da Amazônia	2001	Doação/contrapartida	Esculturas, gravuras, fotografias e objetos.	30
Banese	1980	Aquisição	Escultura e pinturas.	122
Banrisul	1989	Doação	Esculturas, gravuras, pinturas, tapeçarias, serigrafias, reproduções fotográficas, painéis e murais.	124

Fonte: elaboração própria.

Quanto à formação, há casos em que identificamos a constituição de coleções em fases iniciais, como no Banese e no Banco da Amazônia. Consideramos que se trata de coleções em potencial. No caso do Banese o objetivo é formar a coleção pela aquisição das obras. No Banco da Amazônia são recebidas como contrapartida ao apoio financeiro realizada na forma de patrocínio o que, em outros termos, pode ser entendida como uma forma de aquisição.

Ao analisar como ocorreu a constituição das coleções, identificamos que ocorreram a partir de diferentes processos: doação, aquisição, transferência e incorporação. No caso da doação, pode ser um presente recebido pela maior autoridade do banco ou como contrapartida pelo uso de espaços culturais mantidos pela instituição. Em outros casos, pagamento de dívidas e incorporação de outras instituições. Observa-se uma tendência comum a todos ao recebimento de obras por doação.

Acreditamos que a maneira como as coleções são formadas nesses bancos podem defini-las e configurar a forma como são geridas. Além disso, há diferenças entre a formação da coleção de bancos privados, bancos públicos e de indivíduos. As coleções de indivíduos são determinadas por critérios como o gosto, a bagagem cultural, a orientação estética e até o vínculo afetivo com as obras e artistas (MATESCO, 2011, p. 549). Outra característica que conduz a coleção privada é a racionalidade, “[...] inerente à coleção, uma vez que ela supõe um conjunto a partir de critérios, o que implica a aquisição de elementos para cobrir suas

ausências.” (MATESCO, 2011, p. 549). Maria Eugênia Lopez<sup>63</sup> (2013, p. 37), diretora do *Private Banking* do Santander, ao explicar uma das razões para o investimento individual em obras de arte, sugere que “essas pessoas querem diversificar os investimentos e valorizam a cultura. A arte é uma maneira de exteriorizar o patrimônio.”

Os acervos corporativos que são constituídos pelo princípio da aquisição guardam características das coleções particulares e podem incorporar, mesmo que de maneira velada, a justificativa do investimento, tal qual o ocorrido em instituições financeiras como o Banco Itaú, Bozano Simonsen, Chase e Sudaremis. Em tese essas modalidades de coleções ficam “a meio do caminho entre o caráter particular e individual do gosto do colecionador e o distanciamento de uma coleção formada por um museu [...]” (MATESCO, 2011, p. 549). Nesse contexto são computados o gosto do banqueiro, a opção pelo investimento e “o desejo que a coleção evidencie simbolicamente a potência do banco.” (MATESCO, 2011, p. 549).

Com base nesses argumentos e nos dados apurados, entendemos que a formação das coleções nos bancos oficiais, em sua maioria, não é pautada por razões sensíveis, como o sentimento, o afeto ou a preferência estética, e nem por razões racionais, como o investimento em obras de arte como um ativo. Nem tampouco como um exercício para demonstrar o poder e a força da instituição num mercado competitivo.

Percebemos que as coleções estudadas apresentam qualidades intrínsecas e que são reflexo da maneira como foram constituídas. Ao que tudo indica, o processo de aquisição no universo estudado parece representar um padrão próximo do que ocorre nos bancos privados. Contudo, se a origem determina o acervo, é importante entender que mesmo a transferência e a incorporação de obras de outros bancos ou pelo pagamento de dívidas seja de outras instituições ou de terceiros isso resulta em acervos heterogêneos e híbridos, uma das consequências comuns em coleções – seja de museus ou demais instituições – que aceitam a doação de obras.

Pela lógica, independente da forma de ingresso, a maior parte dos acervos é constituída por processos não ordenados, objetivos e racionais. Nos bancos pesquisados, há acervos que

---

<sup>63</sup> Maria Eugênia era responsável, à época, por uma carteira de nove mil clientes do Santander que investem entre R\$ 3 e R\$ 50 milhões em obras de arte (BRISSAC, 2013, p. 37).

mantêm características de bancos privados, dos museus, de colecionadores particulares e de outros bancos públicos.

No BC o processo de aquisição não é sistematizado. E a justificativa apresentada pelo banco está atrelada à burocracia.

No âmbito de uma instituição pública, a aquisição de novas peças museológicas deve seguir longo processo burocrático, que, por vezes, não acompanha a rapidez que o mercado exige. Para o Museu de Valores, alternativa mais apropriada e ágil para o momento é que tais aquisições sejam feitas pela AAMV e doadas ao Museu para compor seu acervo, como já vem ocorrendo desde 2003. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2010, p. 28).

Queremos dizer que as aquisições, incorporações, transferências ou doações tiveram outros sentidos, pois caracterizaram o acervo e, conseqüentemente, todas as relações institucionais que emergiram a partir desse ponto inicial. E cada banco apresenta um histórico único desses processos.

No caso do BC, não havia previsão para a formação de um acervo, mas a coleção é considerada como consistente dada sua origem.

**Apesar de não planejada**, a coleção surpreende em sua totalidade, por denotar consistência. Isso se deve à **origem comum da maioria das obras** encontradas nas instituições financeiras por ocasião da intervenção do Banco Central. São lotes provenientes da Galeria Collectio, cuja falência, em 1974, provocou uma corrida a seu acervo, garantia dos financiamentos obtidos em vários bancos. Vale notar que, no portfólio dessa galeria, predominavam obras das décadas de 1950, 1960 e 1970, mesmo em se tratando de modernistas de primeira hora, como Emiliano Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro. Isso se explica: enquanto a produção dos primeiros tempos do modernismo, paulatinamente absorvida por museus e coleções privadas, tornava-se rara, a produção tardia desses pioneiros era ainda acessível ao mercado. (MILLIET, 2014, p. 76, grifo nosso).

No caso da CEF com referência à coleção Loterias, as obras foram encomendas para ilustrar bilhetes, e depois passaram a formar a coleção. A incorporação ou transferência de outras instituições congêneres e ligadas ao mesmo grupo financeiro está ligada a fatores econômicos e gerenciais, como no caso do Banrisul e da CEF; o primeiro recebeu obras de empresas ligadas ao banco, e o segundo, ao assimilar as atividades do Banco Nacional da Habitação, herdou o acervo. O Banrisul não recebeu obras como pagamento de dívidas e nem como doação, como o ocorrido com BC.

No caso do BNB, entre 1981 e 1991 foram adquiridas 35% das obras e entre 2005 e 2013 foi retomada a política de aquisição com o objetivo de compor um acervo a ser gerenciado pelo CCBNB. A coleção foi desenhada, segundo o banco, a partir de segmentos: Gravura Nordestina, Referências da História da Arte no Nordeste e Produção Contemporânea com características para o experimental e liberdade criativa.

Ao comparar o ocorrido em cada banco público, independentemente do processo de formação, percebemos que a gestão exigiu que os bancos oficiais não apenas implantassem práticas para a organização da informação, mas foi indispensável produzir discursos capazes de justificar a manutenção integral e permanente das coleções. Além desses aspectos, os discursos institucionais foram habilmente construídos para produzir efeitos, qualidades e responsabilidades para justificar a gestão das coleções. Nos acervos oficiais o processo foi invertido daquele dos bancos privados: primeiro surge a obra de arte, depois o pretexto e o discurso.

Os acervos dos bancos oficiais mantêm características das coleções particulares, das corporativas e se aproximam da realidade de alguns museus brasileiros. É reconhecida a situação de várias instituições museológicas que receberam obras de arte de instituições públicas ligadas ao sistema financeiro. A formação do acervo do MON tem sua origem na coleção do BANESTADO, fechado em 2001, no extinto Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. (BADEP) e, principalmente, nas obras do Museu de Arte do Paraná (VAZ, 2012, p. 131).

A coleção BANERJ está sob a guarda do Museu do Ingá. Com o processo de privatização do banco, foi firmado, em 1998, convênio com Governo do Estado do Rio de Janeiro e o BANERJ, em Liquidação Extrajudicial, assegurando que o acervo ficaria na reserva técnica no Museu do Ingá, sob a guarda do Estado (MATESCO, 2011, p. 5 48-549). A coleção do BANDEPE foi recebida pelo MEPE em 19 de novembro de 1998. Segundo informações fornecidas pelo museu, a instituição doadora era o BANDEPE, que passou a ser administrada pelo Banco Real e, posteriormente, pelo Santander, que efetivou a doação.

No ano de 2014 o MNBA recebeu da FINEP 205 itens como doação – pinturas, desenhos, estudos, retratos e matrizes de gravuras – da autoria de Cândido Portinari. As peças foram

destinadas à agência, em 2000, por conta de uma dívida, o não pagamento de empréstimo realizado há 35 anos, quando foi criado o Projeto Portinari (1979).

Em síntese, por diversas razões obras de arte de diferentes proprietários, origens, estilos e escolas também são integradas a instituições museológicas nacionais. Sua incorporação à coleção pré-existente mantém um traço comum nos acervos pesquisados: a heterogeneidade. Essa qualidade é reforçada pelo reconhecimento de que os acervos recebidos compõem as coleções, reunindo esculturas, gravuras, pinturas, painéis, murais, serigrafias, tapeçarias, fotografias, painéis, murais, desenhos, videoarte, instalações e artesanato regional. Cabe ressaltar que esculturas e gravuras estão presentes em todos os acervos pesquisados. Estimamos que mais de 6.400 objetos totalize esses acervos. Enfim, as coleções estudadas são multifacetadas.

Sobre a autoria, percebemos que predominam os artistas brasileiros e modernistas. Então, além das diferenças quanto à forma de constituição do acervo, há ainda a multiplicidade de autores e tipos de obras. A maneira como é composto um acervo tem pelo menos uma consequência, que interessa a esta discussão, que é sobre os usos das obras de arte. Objetos de arte que têm a finalidade decorativa<sup>64</sup> e, algumas vezes, privadas, aparentemente não demandam processos curatoriais, gestão de comunicação museal ou produção de instrumentos de disseminação e documentação complexa. Mas, em oposição, os objetos que têm como finalidade a exposição pública não podem prescindir dessas ações.

Se acordamos que objetos da arte apresentam aspectos materiais e informacionais, então podemos inferir que o conteúdo informacional de um acervo intervém na maneira como ele será usado, tanto pelos gestores como por demais interessados. Então o perfil de constituição de cada acervo receberá uma interpretação e tratamento quando são realizadas mostras e demais atividades de comunicação e difusão. E também pode definir como será estruturado o sistema de informação para garantir a sua organização.

---

<sup>64</sup> Como expressa Malta (2011), não são os objetos que são decorativos, mas seu uso, o olhar que os qualifica, que os apresentar e inserir em contextos rotineiros, banais ou domésticos.

## 4.2. Instrumentos da gestão

O objetivo ao identificar os instrumentos da gestão era realizar um levantamento sobre quais mecanismos, estruturas, recursos materiais e humanos eram adotados pelos bancos oficiais para o gerenciamento das coleções. Isso porque a organização da informação depende de vários processos e etapas para que seja possível a recuperação, busca e disseminação da informação. Os bancos oficiais, no exercício de suas atividades como instituições ligadas ao sistema financeiro, mantêm estruturas, critérios, políticas de informação, de segurança e tecnologia para a gestão das informações corporativas e financeiras, além de estarem sujeitas à Lei de Acesso à Informação (LAI), que disciplina a transparência na gestão pública.

Sistemas de organização eficientes produzem a informação qualificada e proporcionam agilidade e eficácia para a recuperação da informação, independente se são objetos de arte, de natureza museológica ou de outros suportes. Acreditamos que a gestão da informação em arte nos bancos oficiais é resultado da implantação ou ausência de determinadas ferramentas necessárias para a ordenação material e informacional dos objetos.

Reconhecer os elementos que integram os sistemas informacionais nos bancos contribui para caracterizar a gestão da informação em arte nesses acervos corporativos. Como na proposta de Dahlberg (1978), quando trata da elaboração de um conceito, cada elemento do sistema constitui, para esta tese, um atributo para a construção do conceito de gestão da informação.

Neste ponto mostraremos quais são as estruturas referentes aos recursos humanos, procedimentos para a documentação (catalogação, produção de relatórios, relação de obras, pesquisas acadêmicas), políticas institucionais, existência de processos de avaliação (descarte, venda ou doação) e investimento necessários para a gestão (segurança, manutenção, restauração, transporte e exposições).

Ressaltamos no referencial teórico a importância do ciclo informacional – geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos (CAPURRO; HJORLAND, 2003), (BORKO, 1968) – e a gestão da informação em arte (LIMA, 2000) como fundamentos para a nossa discussão.

Inferese que as ações atinentes à organização da informação, aquelas consideradas como etapas de um ciclo, apresentam uma sequência de ações que almejam a geração de

informação, as possibilidades de recuperação e a garantia de acesso, responsáveis por gerar novos dados. Enfim, são resultados alcançados a partir de uma estratégia criada em função da demanda informacional. A eficiência, preservação, dinamização, democratização e acesso, entre outros conceitos aplicáveis a acervos de bens culturais, devem ser as mesmas escolhas tanto nos bancos oficiais como nos espaços museais. Pautamos nossa análise em atividades relativas à *organização, interpretação, armazenagem e recuperação*; e quanto à *disseminação, transformação e usos*, que serão assuntos debatidos no próximo tópico, que trata dos processos comunicacionais, expositivos e usos dos acervos.

Ao consolidar os dados percebemos que as informações fornecidas pelas instituições e registradas em questionários, documentos e *e-mails* apresentam uma natureza comum, repleta de lacunas e silêncios. Cabe explicar essa afirmação: não se trata de uma simples constatação, mas um indicador que afeta a análise e conduz ao principal desta investigação. Consideramos que as informações apresentadas por cada instituição constituem um discurso de caráter individual que pode representar um discurso comum e até coletivo. Os tipos de respostas obtidas por meio do questionário são considerados enunciados, seja pela ausência, incompletude de informação, falta de documentos, proibições, desinformação, atribuições administrativas ou mesmo desconhecimento.<sup>65</sup>

Isso porque a resposta em branco, o traço ou a decisão em não fornecer documentos, relatórios ou a ocultação de números, valores e instrumentos são presenças e têm significado. É, aparentemente, a ausência de um tipo de informação. Especialmente se contribuírem para desenhar um padrão nas distintas instituições. Relembramos Fairclough (2001, p. 90-91) que, ao empregar o termo discurso, considera o uso da linguagem como prática social, modo de ação e não apenas de representação, mas, sobretudo de significação. Esses discursos produzidos no contexto dos bancos oficiais como espaços museais são representações das atividades que buscamos investigar.

Ao indagar sobre os recursos humanos envolvidos na organização do acervo, nosso objetivo era identificar se havia profissionais especializados entre eles, tais como museólogos,

---

<sup>65</sup> Essa afirmação diz respeito à análise das informações, das respostas aos questionários e entrevista com os gestores das instituições; os dados que revelaram o estágio da gestão da informação durante o período pesquisado.

arquivistas e bibliotecários. Mas a pesquisa demonstrou que estatísticos, artistas plásticos, advogados, publicitários e analistas administrativos dos bancos integram as equipes responsáveis pelos acervos. Tudo indica que os cientistas da informação não são os únicos profissionais que estão trabalhando com geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação. Essa afirmação, no contexto estudado, é uma resposta ao questionamento de Capurro e Hjørland (2007, p. 185) sobre os cientistas da informação serem os “únicos profissionais” a atuarem diretamente no gerenciamento do ciclo informacional. Os autores analisam a dimensão da informação em relação a campos específicos do conhecimento e fazem contrapontos para assinalar a “função especial dos cientistas da informação em lidar com a informação.” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, 185).

Os cientistas da informação têm maior competência profissional em assuntos específicos como publicações, base de dados, ferramentas de referência, catalogação e têm ampla visão das fontes de informação, produção de conhecimento e de tipos de documentos (CAPURRO; HJORLAND, 2007, 186-187). Além disso, atuam a partir de uma abordagem sociológica e epistemológica com vistas a tratar a informação de forma objetiva. Isto é, baseada na resolução de problemas, na demanda social e na possibilidade de responder a questões importantes no campo particular ou coletivo (CAPURRO; HJORLAND, 2007, 187-188).

A preservação, coleta, conservação, restauro, armazenamento e documentação correspondem a uma das funções desenvolvidas nos contextos museológicos, a Documentação Museológica que identifica e cataloga o acervo, atividade especializada realizada pelo museólogo ou profissional de museu (LIMA, 2003, p. 20). Esse processo, definido por Lima (2003, p. 20) como *construção da informação*, é sistematicamente alimentado de novos dados a respeito de cada objeto da coleção, já que o “bem cultural se presta a agregar informação a sua história de modo permanente, o que se costuma nomear de 'ganhar informação'.” (LIMA, 2003, p. 20).

Os sistemas de documentação museológica precisam “identificar e manipular um maior número de categorias de informação”, e a entrada de dados no sistema não se esgota com o processo de registro e catalogação do objeto quando é admitido na instituição (FERREZ,



1994, p. 5). O objeto, no contexto museológico, adquire uma dinâmica própria, pois integra exposições, é tema para pesquisa, sofre processos de restauração, entre outras atividades.

A construção da informação é atividade para profissionais especializados que atuam em ambientes específicos como museus, bibliotecas ou arquivos, que têm funções sociais e culturais a serem atendidas e que não apenas dependem, mas produzem e disseminam informação. Essa atividade é realizada com base nos conhecimentos da Ciência da Informação, Museológica, História da Arte e Sistemas de Indexação e Recuperação de Informação (SIR) (LIMA, 2003, p. 20).

Um sistema eficiente de documentação é construído com “[...] a presença de uma equipe conhecedora dos problemas da informação, sobretudo no que diz respeito à sua armazenagem e recuperação [...]”, e que tenha como resultado a eficiência e a transparência, para garantir o acesso por membros do museu e demais usuários (FERREZ, 1994, p. 6). E ao museólogo cabe o papel de mediador entre o acervo e a sociedade, quando executa as atividades de armazenar, complementar as informações sobre os objetos por meio da pesquisa – literatura e fontes documentais –, dar visibilidade e garantir o acesso ao acervo para profissionais da informação, curadores, pesquisadores e demais interessados (FERREZ, 1994, p. 4).

A análise demonstrou que apenas o BB informou manter museólogos. Identificamos que arquitetos são profissionais presentes no BC, Banco da Amazônia e Banese. Artistas plásticos no BC e CEF e historiadores da arte no BNB, cujo campo de atuação está mais próximo da execução de atividades de gestão da arte. Na CEF ocorrem contratações temporárias de acordo com as demandas e não havia, no momento da coleta de dados, uma empresa mantenedora do acervo. A terceirização é uma alternativa para as instituições. A ausência de equipes especializadas dificulta a gestão dos processos informacionais, pois profissionais de demais áreas desconhecem as demandas, conceitos e técnicas necessárias para alcançar os objetivos da organização da informação. E no desempenho de suas atividades podem agir inadvertidamente negligenciando processos e atividades fundamentais para a preservação física e informacional dos objetos de arte.

Essa afirmação contribui para o entendimento de que os espaços museais nos bancos oficiais são espaços culturais, com missão social e que não mantêm em sua maioria, especialistas em informação para atendimento das demandas informacionais e da produção

contínua de informações. Enfim, concluímos afirmando que os espaços museais dos bancos oficiais são efetivamente espaço de trabalho e pesquisa para cientistas da informação – museólogos, arquivistas, bibliotecários e documentalistas – além de curadores e historiadores da arte.

### **Política institucional**

A implantação de políticas de gestão, manuais, regras, regulamentos ou normas em uma empresa têm como objetivo orientar a administração, regulamentar procedimentos com vistas à eficiência. Os bancos oficiais mantêm políticas para a área de recursos humanos, segurança da informação, atendimento ao cliente, uso das redes sociais, editais de patrocínio, e para o seu funcionamento ordenado instituem práticas por meio de atos legais e normativos.

As instituições de memória – arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação – adotam, em tese, políticas institucionais que definem as atividades que têm impacto na preservação de acervos. Essas políticas estabelecem parâmetros, compromissos e descrevem o que é necessário para a proteção e cuidado, entre outras questões, com o acervo, o prédio, segurança, armazenamento, capacitação de pessoal, limpeza, preservação, monitoramento e controle ambiental, exposições, condições para empréstimo, conservação e ação educativa, entre outros processos (RESOURCE, 2004, p. 38).

A partir dessa lógica indagamos se havia nas instituições determinados mecanismos que norteavam a gestão das coleções. Nosso objetivo era identificar os tipos de instrumentos e conhecer o conteúdo desses documentos – suas diretrizes, intenções e objetivos – que expressam, na perspectiva da ADC e com referência a este estudo, uma declaração, um discurso oficial referente ao papel do banco em relação ao acervo. O quadro demonstra que o BC, BB, CEF e BNB afirmam possuir política escrita que orienta a gestão do acervo; contudo, com exceção do BC e apesar da solicitação, não recebemos cópias ou versões eletrônicas dos instrumentos.

**Quadro 3** - Demonstrativo das informações a respeito da existência nas instituições de política escrita para a gestão do acervo

<b>Instituição</b>	<b>Política escrita</b>	<b>Tipo</b>	<b>Fornecido</b>	<b>Motivo</b>
BC	SIM	Política museológica	NÃO	Não informado
BB	SIM	Instruções normativas internas	NÃO	Não informado

CEF	SIM	Manual	NÃO	Proibido
BNDES	NÃO	NÃO HÁ	NÃO	NÃO HÁ
BNB	SIM	Manual - Política de acervo.	NÃO	Não informado
Banco da Amazônia	NÃO	NÃO HÁ	NÃO HÁ	NÃO HÁ
Banese	NÃO	NÃO HÁ	NÃO HÁ	NÃO HÁ
Banrisul	NÃO	NÃO HÁ	NÃO HÁ	Em fase de elaboração

Fonte: elaboração própria.

O caso interessante a ser analisado é o do BC. Em resposta ao primeiro questionário os gestores informaram que não mantinham política escrita para o acervo artístico, e que seguem “as regras de bom senso e as demais obrigações administrativas e legais relativas a patrimônio público e museológico.” Em entrevista sobre quais eram os planos que a instituição teria para os acervos, declararam que, “além de seguir as diretrizes de responsabilidade em relação ao patrimônio público, previstas em legislação federal, o Museu de Valores do Banco Central tem um plano museológico que atende a legislação do IBRAM.”<sup>66</sup>

Outra fonte, o Relatório de Gestão do Banco Central, disponível no portal oficial, descreve a implantação do Plano Museológico do Museu de Valores, criado de acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, e esclarece que o documento estabelece a missão, os objetivos estratégicos, o regimento interno e o plano de ação para o período entre 2010 e 2014. O mesmo instrumento relata:

No tocante à administração, preservação e divulgação do acervo artístico, destaque-se, em 2010, o levantamento das obras de arte localizadas nas nove gerências regionais do BCB e na sede, em Brasília; a aprovação do anteprojeto de Reclassificação do Acervo de Arte; a higienização e digitalização, ainda em execução, de 70% das peças do acervo do Museu e da Galeria; a continuidade dos trabalhos de alimentação de dados e dos testes de melhoria do Sistema Acervo, bem como o levantamento de dados históricos nos processos relativos ao acervo de arte para a complementação do banco de dados do Sistema. (2010, p. 35).

Além disso, e como parte do investimento do banco para que os servidores do BC pudessem ampliar conhecimento e aprimorar a gestão do museu, do seu acervo numismático e cultural foram realizadas duas ações em 2010. A primeira foi a criação da intranet BC Cultural, contendo informações e notícias, com o objetivo de ser uma ferramenta de comunicação e desenvolvimento para quem atua nas atividades do museu.

---

<sup>66</sup> Informação referente às respostas de entrevista por *e-mail* com os gestores do acervo em dezembro de 2013.

A segunda iniciativa conforme o Relatório de Gestão 2010 do BC foi o 2º Encontro de Administração do Museu, realizado no Rio de Janeiro em 2010, que reuniu servidores que “ampliaram conhecimentos e discutiram estratégias para melhorar os processos de trabalho e o planejamento das atividades do setor cultural do BCB” e finalizaram o plano museológico.

No ano seguinte, o Relatório demonstra que as obras haviam passado por processos necessários à sua conservação.

Com o intuito de aprimorar a conservação de suas coleções, o Museu de Valores participou do Projeto Acervos, que visou à higienização e à digitalização de todo seu acervo histórico e numismático, composto por mais de 130 mil peças; e de cerca de 1,2 mil gravuras, desenhos e aquarelas que compõem a coleção Banco Central. (2011, p. 62).

A Galeria do Banco Central, de acordo com o BC, integra o Museu de Valores e, entendemos que o plano museológico, é o documento que deveria contemplar as orientações para a gestão das obras de arte. Não é possível explicar a resposta inicial dos gestores sobre a inexistência de uma política escrita; inferimos que talvez não haja um plano específico para a coleção de arte.

A resposta do Banrisul também era de que não havia uma política escrita, e mensagem posterior esclarecia que o Museu Banrisul – aparentemente a instância responsável pelas obras de arte – estava em processo de elaboração do Plano Diretivo Museal (MUSEU, 2014). Em 2012 foi iniciado o processo de revitalização quando foram reelaborados e ampliados “os conceitos norteadores das atividades desta instituição de memória.” (MUSEU, 2014).

Se o planejamento das ações de preservação é dependente de tomadas de decisão fundamentadas, a definição de políticas institucionais define e facilita os processos (RESOURCE, 2004, p. 37). Um instrumento formal descreve as funcionalidades e como serão executadas as ações de preservação, quais critérios são adotados para o tipo de acervo custodiado, o papel dos gestores e as relações com outros segmentos externos à instituição. A ausência de políticas institucionais representa o oposto; dificulta o processo de planejamento, a execução de planos de trabalho, a solicitação de recursos financeiros e humanos e todo o processo de disseminação da informação que depende de um acervo organizado. Esse é, sem dúvida, um dos aspectos mais sensíveis encontrados nesta investigação, e que comprova a necessidade da manutenção e da atualização de uma política escrita para garantir que os objetos de arte não sejam apenas preservados no aspecto material, mas especialmente quanto

ao acesso. A ausência ou precariedade de política institucional compromete a execução das demais atividades de gestão da informação.

### **Catálogo**

A documentação consiste em um sistema composto de partes inter-relacionadas e não é apenas um conjunto de informações sobre cada objeto de uma coleção (FERREZ, 1994, p. 6). É um sistema que busca formar um todo que se estrutura com a função principal de atender às demandas informacionais de seus usuários.

O catálogo geral de museus que contém as fichas catalográficas armazena dados, mas não é o bastante para recuperar a informação, pois o conteúdo só pode ser acessado quando se conhece o número (FERREZ, 1994, p. 8). Como parte da gestão, o instrumento deve estar associado a índices e outros catálogos que possibilitam acesso a informações detalhadas como a descrição do objeto, técnica, local de produção, autoria, entre outras especificações (FERREZ, 1994, p. 8).

A partir desses argumentos, uma das questões desta investigação era sobre a catalogação. As coleções dos bancos – com exceção do BNDES – foram catalogadas e o registro fotográfico é uma prática presente em todas as instituições. A documentação imagética tem, neste caso, duas possibilidades: a de servir ao processo de catalogação, pesquisa e reconhecimento do objeto e ao uso para ilustração, produção de catálogos, reprodução, criação de galerias virtuais, livros e folhetos. A CEF informou que a catalogação da Coleção Loterias foi realizada na década de 1990. O BNDES mantém as obras registradas no Sistema de Administração de Patrimônio, que controla itens como mobiliário e informática e as únicas informações que constam são a data de incorporação ao patrimônio e o valor estimado.

Tendo em vista que a maior parte dos acervos foi constituída por processos de doação, incorporação, pagamentos de dívidas e, em último caso, a aquisição, questionamos as instituições sobre a existência de dados a respeito da origem das obras, certificado de autenticidade e percurso até o banco. Interessante observar que todas as instituições afirmaram ter conhecimento sobre a origem da obra e apenas três bancos têm certificados de autenticidade, o que oferece condições de avaliar a sua procedência.

À primeira vista, o estudo da procedência das obras pode parecer pouco relevante. Para os que pensam assim, a catalogação dos bens constituiria

toda a informação necessária para estabelecer o perfil de uma coleção. Entretanto, apesar de indispensável, esse saber não esclarece tudo. **A experiência mostra que conhecer a origem das obras de um acervo e as condições de seu ingresso contribui muito para dar sentido ao conjunto e estabelecer nexos entre seus segmentos.** (MILLIET, 2014, p.75, grifo nosso).

O Banrisul afirma que tem informações parciais sobre as obras e o certificado de duas ou três peças. O objetivo dos certificados é a garantia emitida pela galeria ou pelo atelier do artista de que a obra é verdadeira e de autoria determinada. Para o mercado de arte a documentação, procedência e histórico de transferência da obra são a garantia do valor financeiro.<sup>67</sup> Essas informações são utilizadas tanto no caso de coleções públicas como privadas para efeito de estimativa do valor da obra e do seguro.

**Quadro 4** - Lista das instituições com informações sobre a existência de informações sobre a origem das obras, certificado de autenticidade e histórico

Instituição	Origem	Certificado de autenticidade	Percurso até banco
BC	SIM	SIM	SIM
BB	SIM	SIM	SIM
CEF	SIM	NÃO	Não tem o histórico de proprietários, previsão somente da procedência.
BNDES	SIM	NÃO	NÃO
BNB	SIM	SIM	NÃO
Banco da Amazônia	SIM	NÃO	NÃO
Banese	SIM	NÃO	NÃO
Banrisul	SIM	NÃO	NÃO

Fonte: elaboração própria.

Ao concluir, ratificamos a importância para a informação em arte, do processo da Documentação Museológica, sobre agregar todas as informações relacionadas ao histórico das coleções que “[...] envolve variáveis e/ou indicadores (o mesmo que categorias de informação ou itens de informação) de ordem administrativo-legal, como por exemplo, entre outros, os que focalizam a origem/procedência e as fontes comprobatórias [...]” (LIMA, 2003, p. 184). Outros elementos citados são os instrumentos que registram o “[...] modo de aquisição, cadeia de proprietários, documentos vários e bibliografia de referência. Tais indicadores são categorias informacionais que compõem os inúmeros campos das fichas de catalogação dos objetos museológicos.” (LIMA, 2003, p. 184). Os acervos museológicos e bibliográficos,

<sup>67</sup> A revista Exame publicou a matéria *7 pontos-chaves sobre o investimento em obras de arte* cujo conteúdo aborda os principais passos que garantem o sucesso na aquisição de objetos artísticos como investimento. Disponível em: < <http://exame.abril.com.br/seu-dinheiro/noticias/7-pontos-chaves-sobre-o-investimento-em-obras-de-arte>. > Acesso em: 06 jun. 2016.

documentos da arte e sobre ela são denominados por Lima como os discursos da arte e sobre a arte e constituem “[...] fontes de pesquisa para construir a informação artística e representam os textos-contextos artísticos.” (LIMA, 2003, p. 19). Por isso toda a documentação é fundamental para a cadeia informacional.

### Relatórios

Se a construção da informação é uma atividade permanente que depende de outras fontes para alimentar o sistema, a produção de relatórios é um insumo a ser considerado, pois trata tanto das condições dos edifícios, das reservas técnicas quanto do acervo em geral. Estado de conservação, percurso do objeto, realização de exposições, empréstimos, entre outras ações, são contemplados em relatórios. Além disso, o registro é um documento e memória para a gestão, pois avalia o conjunto da atividade de organização da informação, contribui para a implantação de planos de trabalho e para a revisão do planejamento.

Esta investigação trata do relatório referente ao número de exposições e atividades realizadas nos últimos cinco anos. A sistematização dos dados demonstra que 50% das instituições informaram não produzir relatórios, e entre aquelas que confirmaram registrar as atividades, apenas a CEF encaminhou uma relação com as exposições realizadas. Quando questionada sobre a existência de relatórios sobre as pesquisas, ações educacionais e demais usos do acervo – como a reprodução gráfica para decorar ambientes – a instituição afirmou que não existem.

**Quadro 5** - Apresentação dos dados referentes à produção de relatório a respeito das atividades realizadas para a gestão do acervo nos últimos 5 anos

Instituição	Relatório	Fornecido	Motivo
BC	SIM	NÃO	Não informado.
BB	NÃO	-	Não produz relatórios.
CEF	SIM	Relatório de exposições realizadas nos últimos cinco anos	
BNDES	NÃO	-	Não produz relatórios, pois o acervo é usado para decoração.
BNB	SIM	NÃO	O Banco informou que a programação está disponível no site, assim como as fotos das exposições.
Banco da Amazônia	NÃO	-	Não produz relatórios, pois o acervo não há atividade realizada com as obras.
Banese	NÃO		Não produz relatórios.
Banrisul	SIM	NÃO	Não informado.

Fonte: elaboração própria.

O BNB produz relatórios, mas não forneceu nenhuma versão e declarou que a programação está disponível *online*, assim como o registro fotográfico das exposições. A consulta ao portal do banco<sup>68</sup> comprovou que há informações sobre as mostras realizadas, notícias e imagens, mas não de maneira sistematizada e sim dispersa de acordo com a data de realização do evento.

Dentre as atividades que poderiam ser registradas em relatórios estão os processos de doações de obras a museus e o encaminhamento de material, como catálogos e folhetos. O BC efetuou uma série de doações e garantiu que tem os processos com o registro das instituições e obras enviadas. O banco relatou no questionário que catálogos de exposições, além da distribuição para visitantes, foram enviados a cem instituições museológicas brasileiras, das quais há documentação comprobatória. Foram impressos três catálogos referentes a exposições, com tiragem inicial de 500 exemplares e não há versão digital disponível.

Segundo o manual “Parâmetros para a Conservação de Acervos”, que apresenta um roteiro para o controle e avaliação das atividades de gerenciamento de museus e coleções, manter um “sistema alocado” para monitorar os usos do acervo é um dos requisitos para fundamentar o planejamento da preservação e da conservação (RESOURCE, 2004, p. 45-47).

### **Pesquisa**

Entender os museus a partir das suas funções significa constatar que são “[...] instituições estreitamente ligadas à informação de que são portadores os objetos e espécimes de suas coleções.” (FERREZ, 1994, p. 1). Além disso, como veículos de informação, têm na conservação e na documentação as bases para a pesquisa científica e para a comunicação (FERREZ, 1994, p. 1). Logo é pacífico afirmar que os acervos dos bancos oficiais, assim como os museus de arte, são espaços para múltiplas formas de pesquisa, seja a partir do objeto ou da sua documentação.

Ao indagar os bancos sobre a existência de registro de estudos no âmbito da academia a respeito dos acervos, bem como suas versões impressas ou digitais, o principal objetivo era saber se a coleção havia sido fonte de pesquisa para estudantes de graduação ou pós-

---

<sup>68</sup> A consulta ao *link* Sala de Imprensa foi realizado durante o primeiro semestre de 2016. Disponível em :< <http://migre.me/vdI5O> >. Acesso em: 12. out. 2016.



graduação, além de demais pesquisadores. Esse objetivo teve como sustentação a explicação sobre o interesse de pesquisadores, a tipologia e campo da pesquisa – seja no campo de História da Arte ou da Museologia – e o acesso às coleções que ainda não são tão conhecidas pelo público em geral.

Os pesquisadores que utilizam os acervos museológicos de Artes (em sentido amplo, abrangendo formas designadas como Plásticas, Visuais, Decorativas, Arquitetura, Música, etc.) como fontes de investigações, desenvolvem atividades caracterizadas na categoria *Pesquisas em Artes*, necessitando utilizarem-se de acesso facultado às coleções. Isso se verifica, principalmente no caso de acervos de Artes Plásticas, em razão de esses conjuntos deterem obras originais que são consideradas matéria relevante para as análises das faturas (pictóricas, gestuais e de outras ordens técnicas e gêneros artísticos). (LIMA, 2003, p. 173, grifo da autora).

As obras originais integram todos os acervos pesquisados e são representativas de importantes momentos reconhecidos da história da arte brasileira, como o Modernismo. Outros representam a cultura regional, como no caso do Banco da Amazônia, do Banese e do BNB, que tem como um dos objetivos para a coleção a valorização dos artistas e temas locais. Nas grandes corporações multinacionais, ao comprar obras de artistas jovens, a expectativa é adquirir arte “contemporânea” a preços razoáveis, prestígio aos autores locais e “[...] esperam que os artistas que mantêm em estoque possam se tornar os Van Goghs ou Picassos (sic) de amanhã.” (WU, 2006, p. 282).

Lembramos que o acesso aos originais só é possível a partir do momento em que o acervo é de conhecimento público e assim passível de ser estudado. A ausência, em alguns casos de catálogos e galerias digitais, como constatado nesta investigação, pode ser um inibidor para a pesquisa e o acesso às coleções.

Observamos que metade das instituições afirmou que seus acervos são utilizados para a pesquisa acadêmica, mas relataram não possuir exemplares desses trabalhos. O BC informou em resposta ao questionário que estagiárias que atuaram no Museu de Valores realizaram monografias de conclusão de curso e dissertação de mestrado “utilizando conhecimento adquirido durante o trabalho no BC”, mas não mantém cópias do material.

O BNB autorizou que grupos de estudo em curadoria tenham como objeto seu acervo. Apenas o Banrisul não respondeu ao questionamento.

**Quadro 6** - Registros do acesso ao acervo para a investigação e pesquisa

Instituição	Pesquisa
BC	SIM
BB	SIM
CEF	SIM
BNDES	NÃO
BNB	SIM
Banco da Amazônia	NÃO
Banese	NÃO
Banrisul	Sem resposta

Fonte: elaboração própria.

### Investimento e aquisição

A manutenção de uma instituição museológica demanda recursos para o investimento em diversas áreas. Como parte desta investigação, havia uma pergunta sobre os valores destinados a manter a estrutura necessária para a preservação e conservação da exposição. Entendemos que essa questão importa porque pode refletir em parte o valor que o banco atribui ao seu acervo. Destinar recursos significa garantir a integridade das coleções, a segurança das obras, restauração, as condições mínimas para a execução de exposições e demais processos de gestão.

A análise demonstrou que apenas o BNB e o Banese informaram que destinam recursos para a segurança, manutenção, restauração, transporte e exposições.

**Quadro 7** - Informações relativas às áreas em que os bancos pesquisados investem na manutenção do acervo e na aquisição de novas obras

Instituição	Investimento para manutenção	Áreas	Aquisição
BC	NÃO INFORMADO	Segurança Manutenção Restauração Transporte Exposições	Não tem política de aquisição
BB	NÃO INFORMADO	Segurança Manutenção Restauração Transporte Exposições	As aquisições são tratadas singularmente, e avaliada a proposta de aquisição.
CEF	NÃO INFORMADO	Segurança Manutenção Restauração Transporte Exposições	Não há aquisição, por orientação da política institucional.
BNDES	NÃO HÁ		-----

BNB	R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais) referente a 2014	Manutenção Restauração Exposições	R\$ 150.000,00 por ano – referente a 2014 Obs.: o valor está incluído no investimento total.
Banco da Amazônia	NÃO HÁ		-----
Banese	R\$ 20.000,00	Manutenção	O banco paga o valor definido pelo artista
Banrisul	NÃO INFORMADO	Manutenção Restauração	-----

Fonte: elaboração própria.

A pergunta sobre a existência de uma política de aquisição tinha como objetivo conhecer as estratégias para incorporação de obras à coleção pré-existente, conforme Tuttoilmondo (2010, p. 26), que são processos que acarretam a legitimação, valorização, reconhecimento, patrimonialização e musealização. Assim, cabe citar a autora quando expressa a relação do espaço museológico com a atividade de aquisição de acervo e o cumprimento de suas funções, quando afirma que o museu “[...] não é mais o lugar que guarda objetos, mas a atividade de aquisição de acervo é o que difere, mesmo que essa não seja sua finalidade, mas o meio pelo qual ele atinge sua finalidade.” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 71).

Em síntese, as formas de aquisição das coleções constituem componentes da musealização, ao lado das exposições e ações educativas (TUTTOILMONDO, 2010, p. 97-98). Dentre as maneiras de adquirir coleções, Tuttoilmondo (2010) descreve os prêmios aquisição, a compra, e a doação e destaca a importância da política de acervo, “[...] um documento escrito que inclui as práticas do museu relacionadas à aquisição (compra, aceitação de doações e comodatos), documentação, conservação e empréstimo de acervo.” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 172). Ressalta que a política de acervo em museus é necessária pois define propósitos, delimita a abrangência e estabelece critérios “[...]”, mas infelizmente nem sempre essas premissas são discutidas e formuladas com clareza nas instituições brasileiras.” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 172).

A definição dessa política não deve ser compreendida como uma mera formalidade pois envolve a análise da coleção, identifica lacunas e prioridades de aquisição, enfim coloca o acervo em perspectiva e a ausência do instrumento inibe a possibilidades de ampliação dos acervos, pois ao contrário, o museu não forma coleções, apenas acumula (TUTTOILMONDO, 2010, p. 173-174). Os museus ao adotarem políticas de aquisição “devem trabalhar pela configuração de uma personalidade, de uma especificidade para o acervo, tecendo redes e relações entre as obras [...]” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 314). A

autora analisa particularmente como as políticas de aquisição afetam as coleções de arte contemporânea em museus brasileiros. Mas cremos que os mesmos princípios servem para compreender a constituição de demais coleções em espaços museais públicos ou privados.

As políticas de aquisição devem trabalhar pela configuração de uma personalidade, de uma especificidade para o acervo, tecendo redes de relações entre as obras, de modo a ensejar múltiplas leituras da arte contemporânea. (TUTTOILMONDO, 2010, p. 314).

As políticas de aquisição têm a responsabilidade de caracterizar um acervo e integram as atividades de administração das coleções e, consecutivamente da gestão da informação, pois são processos que dependem de demais ações no âmbito institucional, relativos aos recursos para a compra, à definição de critérios para a aquisição e a integração das obras ao acervo. Tanto a aquisição como os processos de baixa ou doação de obras dependem de vários fatores e passíveis de orientação e documentação e cabe às instituições que possuem políticas revisar esse instrumento sistematicamente para garantir irregularidades identificadas na conservação e cuidados com o acervo (RESOURCE, 2004, p. 47).

A instituição tem uma política escrita que inclui aquisição, guarda, tombamento, baixa patrimonial e um programa de inspeção. Essa política especifica todos os limites na formação do acervo, impostos por fatores como equipe insuficiente ou inadequada, armazenamento (qualidade ou capacidade) ou meios para conservação. (RESOURCE, 2004, p. 47).

Ressaltamos que a atividade de instituir ou revisar uma política de aquisição é especializada e realizada por “[...] conservadores ou especialistas em salvaguarda de acervos quando se esboça ou revisa uma política relacionada a aquisição, guarda, tombamento ou baixa.” (RESOURCE, 2004, p. 47). A política de aquisição integra o planejamento da instituição e incorpora vários papéis e ao mesmo tempo é um documento em que são pactuadas várias ações relativas ao acervo.

No que tange aos procedimentos da política de gestão de acervo, destaca-se a política de aquisição e descarte, ação que constrói critérios para determinar qual objeto deve ser incorporado ao acervo museológico e qual deve ser dado baixa da instituição. Para tais definições, é necessário o reconhecimento do objeto ou da coleção com a finalidade e a missão do museu que pretende incorporá-lo. Cabe ressaltar que o objeto ou a coleção não devem ter condições e nem restrições para sua utilização, pois, uma vez acervo museológico, seu acesso deve ser permitido ao público em geral. (PADILHA, 2014, p. 27).

Padilha (2014, p. 27-28) classifica os tipos de aquisição e consideramos necessário apresentá-las, pois de forma diversa ocorrem nas instituições pesquisadas. Esclarecemos que a classificação não faz menção aos processos de incorporação e recebimento de obras de arte como pagamento de dívidas que justificaram a formação inicial dos principais acervos, como a CEF, BB e BC.

- *Doação*: é quando uma instituição ou pessoa doa um objeto ou coleção para o museu e este o incorpora à seu acervo.
- *Legado*: é a forma de aquisição na qual uma pessoa registra em testamento sua pretensão em passar seu bem patrimonial, seja um objeto ou coleção, para os cuidados do museu. Esta forma de incorporação ao acervo museológico é vista como herança.
- *Compra*: é quando o museu compra um objeto e este passa a ser incorporado ao acervo. Nesse caso, compete à comissão de acervo verificar demandas de compra e questões relacionadas com o orçamento designado para este destino. O ideal é realizar um planejamento anual.
- *Coleta*: trata-se da aquisição por meio da coleta de campo realizada pelo programa de pesquisa do museu que o adquire. Geralmente esse caso ocorre em museus de ciência, de arqueologia e de etnografia.
- *Permuta*: refere-se à aquisição realizada por meio de troca de objetos entre museus ou instituições afins. É uma ação recíproca, em que ambas as instituições adquirem um novo objeto para seu acervo. É necessário que o profissional responsável pelo acervo verifique a legislação local, o estatuto ou o regimento interno do museu para conferir a possibilidade de tal ação.
- *Empréstimo*: é quando um objeto, pertencente a outra instituição ou pessoa, entra no museu em forma de comodato. Este pode ser de curto ou longo prazo, com o tempo de preferência determinado e ser renovado quantas vezes forem necessárias. O objeto adquirido por empréstimo não faz parte do acervo do museu e por isso não deve ser registrado no livro tomo.
- *Depósito*: é uma aquisição similar à doação; no entanto, o objeto ou a coleção não são propriedade do museu e sim um local para a sua guarda. Essa forma de aquisição na maioria das vezes é permanente, mas por uma exigência do proprietário do objeto o museu estabelece o acordo de ser apenas um local de salvaguarda para ele.

- *Transferência*: é a forma de aquisição que transfere um objeto ou coleção de uma instituição de salvaguarda para outra. (grifo nosso).

Com base no exposto cabe apresentar as respostas das instituições quando questionadas sobre a existência de uma política de aquisição. O BC informou que não tem uma política de aquisição escrita, mas estabelece critérios para a avaliação da coleção com o objetivo de classificar e descartar obras que são doadas para instituições museológicas. O BB, em resposta ao questionário, declara que não tem uma política escrita e que cada processo de aquisição é tratado particularmente. Entendemos que apesar de afirmar que não há um documento que expresse as orientações para a compra de obras de arte, a instituição já tem uma definição que é justamente avaliar a condição da aquisição ou o objeto passível de ser incorporado ao acervo. A CEF informou que por orientação da política institucional não há aquisição de obras de arte, e então não há política que normatiza esse processo. O Banese é outra instituição que não tem uma política escrita, contudo, tem como princípio investir em arte regional, o que entendemos significa uma diretriz, já que define um perfil para a coleção.

### **Avaliação do acervo**

A tarefa avaliação do acervo tem algumas funções, como identificar as prioridades de preservação e servir como instrumento a ser usado na implementação de programas de conservação. Por isso esse processo deve fazer parte do texto da política institucional, documento em que estarão incluídas as prioridades de preservação (RESOURCE, 2004, p. 44-45).

Outras funções da avaliação são a reclassificação do acervo e a definição dos critérios para o descarte de obras, venda ou doação. Além disso, avaliar as obras do acervo significa estimar valores para o seguro. A avaliação deve ser realizada por especialistas e abrange informações sobre armazenamento, conservação, embalagem e transporte (RESOURCE, 2004, p. 48). A pesquisa mostrou que seis instituições afirmam avaliar seus acervos. Quanto à periodicidade, as situações são distintas: *indefinida, anual, a cada cinco anos e constantemente*.

**Quadro 8** - Apresenta dados sobre realização a avaliação do acervo e a periodicidade

<b>Instituição</b>	<b>Avaliação do acervo</b>	<b>Periodicidade</b>
BC	SIM	Indefinida
BB	SIM	Anualmente

CEF	SIM	Indefinida
BNDDES	NÃO É AVALIADO	-----
BNB	SIM	Primeira avaliação em dezembro de 2010
Banco da Amazônia	NÃO É AVALIADO	-----
Banese	SIM	A cada 05 anos
Banrisul	SIM	Constantemente

Fonte: elaboração própria.

Uma das consequências da avaliação do acervo é a disponibilização das obras, seja para o mercado ou descarte e doação para outras instituições. No BC a última avaliação foi realizada em 2012 e determinou o descarte de 178 obras, que foram encaminhadas para a doação. Todo o processo foi documentado e a instituição informou não vender obras de seu acervo.

Como observado, a documentação e a organização da informação integral dos acervos são fundamentais para garantir o acesso ao objeto e à informação, no sentido de preservar as condições materiais e o conteúdo informacional. Ferrez (1994, p. 9) atesta a preocupação com o caos documental e afirma que existem museus “cheios de objetos pobremente documentados”. Entendemos, contudo, que essa não é apenas uma prerrogativa das instituições museológicas características. A mesma problemática foi encontrada nos bancos oficiais estudados.

### 4.3. Disseminação da informação

Nos últimos trinta anos do século XX, o processo comunicacional no espaço museológico registrou avanços quanto à “[...] elaboração e disseminação da informação dos acervos museológicos de arte.” (LIMA, 2003, p. 152). Essa expansão é consequência, entre outras razões, da exigência de pesquisadores, das novas tecnologias e da discussão sobre os modelos de administrar as coleções. Acrescente-se a isso a demanda informacional crescente e a mudança nas formas de comunicar.

Nos bancos de dados museológicos a repercussão foi percebida, sobretudo, pela necessidade cada vez mais intensa de agregar à oferta informacional as questões plurais que os debates artísticos sob novas formas de apresentação suscitavam, incluindo o dado referente à reprodução da imagem (*reproduction form image*) das peças das coleções. (LIMA, 2003, p. 152).

A comunicação, por sua vez, é “[...] parte intrínseca do sistema informacional e comunicacional do museu, da mensagem museológica veiculada pelas exposições e demais recursos utilizados pela Museologia para exercer essa função considerada como de ordem técnica no seu contexto [...]” (LIMA, 2003, p. 112). As mudanças ocorridas nas últimas décadas promoveram a reflexão a respeito das práticas adotadas para a gestão de coleções e de espaços museais e provocou transformações importantes e a Museologia contemporânea “[...] entende por comunicação toda forma de extroversão do conhecimento contido nos espaços de musealização.” (OLIVEIRA, 2009, p. 155). A comunicação museal em instituição museológica trata da exposição dos objetos das coleções artísticas ou históricas e da disseminação das informações que resultam das pesquisas sobre os objetos. Assim, catálogos, galerias virtuais, folhetaria e ação educativa são produtos e refletem processos que qualificam essa comunicação, seja em museus ou em bancos oficiais.

Dentre os diversos processos e produtos que podem ser objeto da discussão sobre disseminação, investigamos os usos do acervo, entre eles a decoração, a realização de exposições, o empréstimo, a produção de catálogos, as redes sociais e os portais oficiais. Ao identificar os procedimentos adotados pelas instituições para disseminação da informação entendemos que seria possível caracterizar a gestão da informação nessas coleções de natureza museológica.

E cremos que os bancos podem ser classificados nesse sentido como espaços sociais, assim como museus e Lima (2003, p. 18) descreve que o museu é instituição de função social, e por definição “centro cultural produtor de conhecimento.” Núcleo que processa, elabora e transmite informação e opera tendo como fundamento os acervos de “base museológica e os de base bibliográfica que são identificados, de modo pertinente, às coleções das obras e aos seus diversificados referentes técnicos para estudo.” (LIMA, 2003, p. 18).

As instituições públicas estudadas não são reconhecidas formalmente como museológicas, mas administram acervos e praticam a comunicação museal quando mantêm museus ou galerias, realizam mostras e produzem catálogos, entre outras atividades. Essas ações têm pelo menos dois objetivos diferentes daquele original em museus: o uso das obras de arte naquilo que representam – significado e valor simbólico –, capazes de contribuir para a construção da imagem pública da instituição, e como objeto decorativo.



## **Exposição e decoração**

Para Oliveira (2009), que estudou o contexto de acervos de arte contemporânea em museus brasileiros, uma coleção desempenha alguns papéis, que vão além de ser objeto de exposições. As mostras são veículos de comunicação, espaços de fruição, discussão e aprendizado; a exposição tem muitas outras funções. Na perspectiva da CI, gera outras informações e produtos informacionais tais como releases, catálogos, postagens em redes sociais, documentação, convites e imagens. Esses produtos são também documentos e memória, importantes para alimentar o sistema de informação sobre os objetos da coleção.

Uma coleção, quando não é publicada, vira um evento midiático. Deixa de ocupar o lugar de *acervo*, passa a ser um ente de exposições, as quais na sua maioria não ganham nem documentação, nem visibilidade; exposições que passam a ser tratadas pelos próprios museus como mostras de segunda linha, à espera de eventos temporários mais atrativos à mídia e que, geralmente, pouco acrescentam às coleções das instituições. (OLIVEIRA, 2009, p. 21).

As exposições públicas sofrem o impacto das mudanças na cultura de gestão das unidades museológicas.

A exposição, nas últimas décadas, tem operado majoritariamente no sentido de apresentar ao público idéias e artistas, por meio de mostras individuais ou coletivas motivadas por afinidade entre aqueles que apresentam suas obras ou patrocinadas pela cunha conceitual de curadores, de educadores e gestores. (OLIVEIRA, 2009, p.157).

Quanto aos usos, o principal entre as instituições é a destinação das obras à exposição como decoração, seja em locais públicos ou privados. Outra constatação é a realização de projetos específicos – temáticos e comemorativos –, como o aniversário de fundação do banco ou a homenagem ao nascimento ou morte de um artista que integra a coleção. A característica das exposições dos acervos em posse dos bancos oficiais é semelhante às realizadas em demais espaços museais.

A combinação entre a rotina de trabalho e o uso das obras com a função decorativa não é atividade nova e nem exclusiva dos bancos pesquisados. A arte como decoração de parede é discutida em uma das seções da pesquisa de Wu (2006, p. 232), e mantém correspondência com o encontrado no Brasil, sendo que a instalação dos objetos em certas dependências internas é entendida como exposições. Uma característica desse tipo de mostras, além do

efeito decorativo, é o baixo custo financeiro, o descompromisso com a curadoria e a ausência de periodicidade, já que podem ser interrompidas a qualquer tempo.

As exposições corporativas têm várias funções; em países da Europa e nos Estados Unidos, o que caracteriza essas *exposições* é “a [...] emulação das práticas das instituições de arte.” (WU, 2006, p. 234). Além da organização de exposições, são realizados os ritos, como o convite à imprensa, material de divulgação e cerimônia de abertura, e produzidos folhetos e catálogos para “dar à exposição uma aura de permanência e erudição.” (WU, 2006, p. 234).

Dos museus, as práticas migram para os bancos:

O que para um museu ou galeria de arte é prática estabelecida, tornou-se para as empresas, em primeiro lugar, uma maneira de anunciar os seus produtos e serviços; em segundo lugar, uma fonte de entretenimento corporativo; e, acima de tudo, um instrumento de validação de sua intervenção no mundo da arte. (WU, 2006, p. 234).

O BC é a instituição que mantém galeria própria na Sede, com exposições rotativas e de longa duração, destinada exclusivamente a projetos com peças de sua coleção. Há um fenômeno, descrito por Wu (2006, p. 217), que trata da instalação de espécies de filiais de museus em sedes das grandes corporações. Isso significa, no caso do BC, que a galeria de arte é uma instituição dentro de outra instituição.

Ao contrário do patrocínio de exposições organizada pelas instituições artísticas, em que a presença dos patrocinadores é temporária e seu papel limitado, uma coporação tem controle substancial sobre a instituição artística quando esta se torna inquilina corporativa e concorda em instalar uma filial na sede da empresa. (WU, 2006, p. 217).

O Banese realiza exposições na galeria de artes da agência Antônio Carlos Franco (Aracaju). Em resposta ao questionário, o Banrisul e o BNDES afirmaram o uso dos acervos apenas para decoração. O contexto de grandes corporações multinacionais pode ser reconhecido no que ocorre nos bancos oficiais no Brasil.

A confusão quanto ao banco-como-galeria ou vice-versa não é apenas uma questão de pureza ideológica. O que está em jogo aqui é precisamente o grau de ambiguidade, tanto nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha. Ao emular as práticas de um museu de arte, uma empresa redefine as fronteiras entre as instituições comerciais e as culturais, e assim também os valores que cada uma representa. (WU, 2006, p. 236).

Ao mesmo tempo, alteram os valores da arte ao se apropriarem dela para se diferenciar no mercado, processo que Wu esclarece ao afirmar que, como “[...] caçadores de lucros mais mundanos do universo empresarial, as companhias recontextualizam as obras de arte abrigadas sob seu teto tornando-as propriedade sua.” (WU, 2006, p. 236).

Ao que tudo indica as exposições planejadas pelos bancos públicos no Brasil e montadas em seus espaços são exclusivamente com as obras do acervo, sem a presença de outras obras ou a companhia de outras instituições. Seja no modelo temático ou comemorativo, ou a partir de um recorte baseado em uma escola ou autoria, parece que falta experimentação, diversidade e criatividade. As narrativas expográficas são organizadas a partir dos mesmos nomes e obras. A exposição “Metamorfoses – o papel no acervo da Caixa” (2015) recebeu a seguinte designação: “Mostra **protocolar** da Caixa Cultural, esta coletiva **revisita** o acervo da instituição [...]” (MORAES, 2015, p. 53, grifo nosso).

Cabe separar cada realidade. Tendo em conta as coleções da CEF e do BC que não recebem doações, não adotam a contrapartida e não têm recursos para aquisição, o que sugere é que esses acervos possuem uma tendência à estagnação quanto à comunicação museal. No caso do BNB e do Banese, podemos considerar um acervo em movimento, já que o banco destina recursos para a aquisição. O Banco da Amazônia, por outro lado, carrega características dos acervos que recebem obras doadas, pois objetivou utilizar editais de patrocínio para receber a arte como contrapartida. A tendência para o futuro é de que essa coleção, enquanto garantido o recurso do apoio financeiro, evolua e assuma uma configuração, com destinação e talvez objetivos específicos.

A decoração é também uma forma de exposição, garantidas as diferenças entre as duas formas de exibição: o acesso aberto ao público em geral, a ausência de atividades de comunicação e ação educativa. O que acontece nos bancos oficiais equivale ao constatado por Wu (2006, p. 234) quanto às práticas adotadas em empresas e bancos multinacionais que investem grandes somas na formação de coleções e realizam programas específicos para a exposição de obras no ambiente corporativo. Há algumas razões para a construção do espaço museal nos locais de trabalho.

Existem relatos de pesquisas e experiências<sup>69</sup> que mostram a contribuição da arte à prática de gestão. Projetos de educação executiva empreendem esforços para proporcionar aos executivos de grandes corporações a inclusão de disciplinas que incluem criatividade e arte. Programas que incluem cultura são considerados como uma abordagem necessária para o incentivo e desenvolvimento de um conjunto de habilidades que melhoram o desempenho profissional (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 57).

Segundo os autores<sup>70</sup> a inserção de certos conteúdos como a percepção, ética, estética, racionalidade, mudança e culturalismo são “[...] são extremamente ricas para o dia a dia das organizações.” (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 58). Consideram o desenvolvimento desses conceitos como parte de um processo educativo.

Nesse sentido, a educação deve criar bons hábitos intelectuais estimulando o confronto e não a passividade intelectual - ou seja, desenvolver o gosto pelo conhecimento e a plasticidade para relacionar os discursos e formas mais sólidas de lidar com realidades diferentes. (CARVALHO, CARDOSO, 2010, p. 58).

A arte dispersa pelo ambiente corporativo poderia ser a responsável por mudanças de comportamento, e as diferentes formas de expressão, como o cinema o teatro, a música e a dança, são consideradas “[...] um dos ingredientes para aquisição de novas competências sociais e humanistas, exigidas no mundo empresarial hoje.” (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 58). A pesquisa mostrou que 92%, que equivale à maioria dos entrevistados, reconhece que existe conexão entre arte, trabalho e gestão, “e praticamente a metade deles associa essa ligação ao desenvolvimento de habilidades e perfis úteis às empresas.” Já 77% dos que responderam são favoráveis à introdução de algum tipo de arte no ensino de gestão, e 98% acreditam que é possível desenvolver “[...] dons artísticos que possam ser associados à natureza do negócio.” (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 58). Quanto ao público feminino, a pesquisa revelou que 30% da amostra tende a “perceber de forma mais intensa e frequente a

---

<sup>69</sup> As pesquisas foram realizadas pela *Boston Arts Academy* (2007), *Harvard Graduate School of Education*. A *Saïd Business School* (Oxford University) e a *London Business School* realizam cursos mesclando negócios e arte. (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 57-58).

<sup>70</sup> Os autores são responsáveis pelo estudo *A inserção da arte na gestão*, realizada pela Fundação Dom Cabral, que analisou processos de concepção artística e sua ligação com atividades de gestão, “[...] como possibilidade de incorporação transversal e multidisciplinar na educação de gestores empresariais.” (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 61).

presença da arte em sua vida, pessoal e profissional, nas mais diversas formas.” (CARVALHO, CARDOSO, 2010, p. 58).

O estudo sobre a inserção da arte na gestão levantou um ponto especial para este estudo quando trata da visão arte como um *espaço* e do trabalho como um *local*.

Percebemos ainda algumas relações fragmentadas entre arte, sentimento e trabalho. A arte é vista como um **espaço** de livre expressão dos sentimentos e o trabalho como um **local** de repressão dos sentimentos. De um lado, a arte presente na esfera da vida, e, do outro, como se o trabalho não pertencesse a essa esfera. Ou seja, para viver no mundo do trabalho, o indivíduo teria de, praticamente, deixar de lado essa outra esfera da vida. (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 63, grifo nosso).

Interessante pensar que a decoração dos escritórios pode não apenas criar um espaço museal e da arte, mas contribuir para alterar essa visão fraturada entre a subjetividade e a objetividade. E ainda sugere que pode estimular a imaginação, conforme o mencionado pelos pesquisadores.

Quando provocados, os executivos percebem que a prática da gestão tem muito a ver com a **arte**, seja a pintura, escultura, música, dança, teatro, fotografia ou cinema. No entanto, esse discurso ainda não é internalizado ou consciente. Há reclamações no universo organizacional de que os profissionais que passam pelas escolas de negócios são competentes, mas sem inspiração - se saem bem na técnica, mas pecam na **imaginação**. (CARVALHO; CARDOSO, 2010, p. 63, grifo nosso).

Compreender micro exposições realizadas em corredores e gabinetes de diretoria significa inserir esse procedimento como mais um processo de disseminação e transmissão de informação. Cabe destacar o encontrado por Wu (2006, p. 275) ao identificar que a “[...] arte nos escritórios só reforça a hierarquia corporativa; quanto mais alto se está na escada corporativa, mais caras são as peças do escritório, com exceção das áreas públicas, como o saguão da recepção, onde são expostos os melhores quadros.” Essa descrição equivale ao que ocorre, por exemplo, no BC, no BNB e no Banese. No BNB as obras de menor valor de mercado e maior valor histórico são destinadas à decoração, com exceção do gabinete do presidente; o banco não informou quais são os critérios para demais ambientes e nem se os empregados conhecem o acervo.

A respeito dessa ocupação do espaço, Wu (2006, p. 275) afirma que em Nova Iorque “[...] a hierarquia corporativa é expressa por meio de um código arquitetônico.” E em Londres, a

sala do presidente e o andar dos principais executivos têm as melhores peças da coleção “[...], ou melhor, as mais caras, em seu ambiente imediato.” É um lugar considerado como especial:

Dentro desse espaço privilegiado, obras de arte com a presença estética de um papel de parede são adequadas à tarefa de reforçar o princípio hierárquico da escala corporativa e expostas em lugares onde possam ser vistas por executivos ocupados ou clientes ricos que se encontram ali para tratar de negócios. (WU, 2006, p. 275).

O BNDES e o Banco da Amazônia não realizam mostras públicas com seu acervo, apesar de serem mantenedores de espaços culturais próprios e de patrocinarem, respectivamente, atividades relativas à preservação de acervos e à produção cultural e artística.

O BNDES não interpreta seu acervo como uma coleção de arte, o que determina o tipo de respostas obtidas, pois usa apenas para decoração as gravuras, pinturas e esculturas que recebeu como doação. Se entendermos que a exposição é uma forma de disseminação da informação, e apesar do banco não considerar seus objetos como acervo, também pratica um dos principais atos relacionados à comunicação museal. Isso explica porque não recebemos detalhes sobre os artistas, motivos da formação do acervo e tipos de obras que são patrimônio do BNDES, nem as condições dessa exposição corporativa – que é a decoração – e tampouco sobre a conservação e demais assuntos que justificam o interesse desta tese. Apesar de não considerar o conjunto de objetos de arte como acervo, o BNDES oferece apoio não reembolsável à preservação e segurança de acervos, por meio de edital. O objetivo é dinamizar as atividades de museus, arquivos e bibliotecas, contemplando projetos de catalogação, gerenciamento ambiental, segurança, higienização e acondicionamento, melhoria de infraestrutura, restauração e visitação.

Enfim, postula a organização da informação de acervos de terceiros, preserva a memória brasileira por meio desse apoio e, por razões que desconhecemos, não considera a publicidade de seus próprios objetos de arte. Importante esclarecer que não analisamos as condições e processos de gestão da informação das obras de arte em poder do BNDES, pois, como já dito, o banco entende os objetos como itens ou acessórios para decoração. O fato de não considerar os objetos como acervo não significa que não praticam ações de gestão da informação, pois organizam a informação e os objetos e, ao decorar ambientes, criam espaços museais.

O Banco da Amazônia está em fase de constituição do acervo, mas não usa as obras para nenhuma das finalidades próprias de coleções de natureza museológica e mantém a prática de

receber como contrapartida uma obra de arte resultado da ação de patrocínio instituída. Ao apoiar projetos de exposição, incentiva a produção cultural e inicia a formação de um acervo temático, pois o prêmio mantido pelo banco tem como um dos critérios que a obra, de artistas visuais residentes ou não na região amazônica, seja vinculada aos temas regionais. Essa decisão parece estabelecer correspondência com a missão social e original do banco, que é a promoção do desenvolvimento sustentável da Amazônia.

O caso do Banrisul é particular, pois o primeiro questionário afirmava que as obras de arte eram usadas apenas como decoração. Posteriormente, o banco informou que o Museu Banrisul estava em processo de revitalização, que a reserva técnica se encontrava em processo de reorganização e o acervo estava indisponível para consulta. Ao analisar o portal corporativo do Banrisul, no *link* referente ao museu, identificamos a publicação das imagens de algumas obras.<sup>71</sup> Ao que tudo indica, o conteúdo e as imagens das obras publicadas no ambiente digital integram o museu, sendo que até o presente momento o espaço permanece fechado para visitas.

### **Espaços virtuais da arte**

Discutir a disseminação da informação em arte no ambiente virtual significa compreender as dimensões e a apropriação, pelos bancos públicos, das ofertas de difusão em redes sociais e espaços destinados aos acervos em portais corporativos e outros canais. Entre elas, consideramos o acesso à informação o núcleo da análise sobre as práticas de comunicação contemporâneas desses acervos no espaço digital. Ao analisar o acesso à informação, procuramos considerar as consequências da implantação e manutenção de ambientes de comunicação com a sociedade tendo como objeto as obras e demais atividades relacionadas aos acervos. Concordamos com Capurro e Hjørland (2007, p. 174) quando apontam que a produção, distribuição e acesso à informação estão no centro da nova economia. Entendemos que a transformação do conceito de sociedade da informação para do conhecimento, como descrita pelos autores, é um aspecto interesse a ser utilizado na nossa análise.

---

<sup>71</sup> As obras são a escultura *Teorema*, de Bruno Giorgi, um quadro sem especificações de Clébio Sória, uma litogravura de Fernando Odriozola, uma tapeçaria de Kennedy Bahia e a escultura *Ninfa do Guaíba* de Vasco Prado. Disponível em :< [https://www.banrisul.com.br/bob/link/bobw26hn\\_detalhe2.aspx?secao\\_id=2030](https://www.banrisul.com.br/bob/link/bobw26hn_detalhe2.aspx?secao_id=2030) >. Acesso em : 11. jul. 2016.

A mudança terminológica de sociedade da informação para sociedade do conhecimento sinaliza que o conteúdo, e não a tecnologia da informação, é o principal desafio tanto para a economia quanto para a sociedade em geral. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 174).

Neste estudo a investigação procurou pelas ferramentas, tecnologia e conteúdos relacionados aos acervos criados e mantidos pelas instituições para disseminar a informação, transmitir conhecimento e garantir o acesso ao público em geral. O levantamento dos portais corporativos e redes sociais tinham dois objetivos. O primeiro era identificar se as instituições comunicam seus acervos em ambiente digital, e o segundo saber como e quais são as suas escolhas quanto aos canais de informação, modelos de comunicação e conteúdos. Esse item tem como base o que prega Pinheiro (1996, p. 5) quando exprima que na pesquisa de informação em Arte são estudados os “[...] fundamentos teóricos e a natureza da representação da informação em Arte, assim como a diversidade documental, com suas singularidades, as questões da Arte e as características do modelo de sistema de informação artística.”

A informação estética “[...] abrange o conteúdo informacional do objeto de arte, documento em seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas.” (PINHEIRO, 1996, p. 5). A implantação de sistemas de informação integrados e redes de comunicação via internet são considerados por Pinheiro (1996, p. 5) como um dos pilares da documentação e informação em arte. As redes sociais fazem parte desse sistema porque, além de propiciarem a visibilidade da informação, têm uma dinâmica particular que contribui para a difusão dos acervos pela capacidade de interação e compartilhamento de dados, pela informação textual e audiovisual que atinge um público ampliado. Ao dar publicidade aos acervos, as instituições garantem à sociedade e seus diversos públicos o acesso – mesmo que digital – não apenas à imagem da obra, mas à informação pertinente. Enfim, as redes são espaços da informação em arte.

A ação de difusão é considerada neste trabalho como uma etapa do processo de gestão da informação dos acervos. Entendemos que para difundir o acervo é necessária a sua prévia organização, catalogação, registro fotográfico e pesquisa. Com base nas respostas das instituições, identificamos que, para além da organização da informação, outros fatores intervêm na consecução e nas escolhas para a publicização dos acervos. Se uma das fases não



existe ou é ineficiente, isso acarreta dificuldades para a disseminação, seja ao se produzir um catálogo, disponibilizar uma coleção de imagens digitais ou atender à pesquisa.

A investigação mostrou que as instituições mantêm portais institucionais e de serviço, além de redes sociais para comunicação com clientes e demais públicos. Localizamos informações e documentos em que os bancos relatam atividades sobre o acervo e expressam seu papel na gestão dos acervos de artes visuais. Entre eles estão os relatórios anuais da administração, as publicações – *releases* e matérias – das áreas de notícias e, em alguns casos, como o BC, há *links* específicos sobre o acervo. Nesses espaços informacionais foi possível coletar informações e dados não informados pelos bancos a respeito da história, memória dos acervos, a respeito de algumas etapas do processo de gestão, como a restauração de obras, a montagem de exposições, usos e empréstimos de obras para outras instituições, entre outros assuntos.

Quanto aos portais, há situações distintas. Os sites institucionais que mantêm espaços específicos para divulgar os acervos são o BC e o Banrisul; BNB e Banese oferecem *links* para apoio à cultura, patrocínio e demais atividades ligadas à arte, mas não exclusivamente sobre o acervo. Tanto o BB como a CEF, que implantaram espaços culturais, têm portais específicos que divulgam a programação das unidades, e ambos mantêm textos informativos sobre seus acervos históricos e artísticos. O CCBB RJ, ao descrever o seu espaço, menciona a existência apenas do acervo histórico, e a Caixa Cultural publica um texto com informações resumidas e sem detalhes sobre os dois tipos de acervos, histórico e artístico.

A rede social *Facebook* é utilizada para difundir conteúdo sobre a programação dos museus, espaços e centros culturais vinculados aos bancos, mas em sua maioria não há menção e nem material específico sobre os acervos e sua história nos bancos.

Exceção é a página criada pela Caixa Cultural para divulgar o projeto Galeria Caixa Brasil, exposição com obras do acervo e comemorativa dos 150 anos da CEF. A página foi veiculada em 2010 durante o andamento da mostra. Quanto ao conteúdo, além de informes sobre a itinerância e abertura da exibição nos estados, há matérias, imagens e resumos biográficos dos artistas. O registro mostra que apenas 166 indivíduos visitaram a página durante o período.

Outra iniciativa em relação à comemoração da fundação da CEF foi a criação de um portal específico que oferecia em um *link* busca a todas as obras da Galeria Caixa Brasil. Atualmente o *link* está desabilitado. Numa tentativa de interação, a CEF promoveu à época uma votação *online* entre os espectadores – participaram da votação 49 mil visitantes – para a escolha de três obras favoritas, entre pinturas, esculturas, fotografias e gravuras, com o objetivo de montar outra exposição (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2016).

No ano seguinte, em 2011, cada unidade da Caixa Cultural recebeu 27 obras escolhidas, uma de cada capital. Em outra rede, o *Flickr*, destinado à organização e acesso digital a coleções de imagens, o BC disponibiliza uma galeria virtual, denominada “Coleção de Arte”, com 453 imagens selecionadas de seu acervo. Ao explorar a galeria, observamos que as informações sobre as obras estão restritas à autoria, nome, técnica, dimensões e ano de produção. Não há menção ao histórico da obra e seu pertencimento ao banco e nem detalhes a respeito do artista. Ao visitante é possível fazer o *download*, desde que respeitadas orientações quanto aos direitos autorais, dispostas na descrição do álbum. É permitida a inserção de *links* da galeria em outros *sites*, e a instituição adverte que “[...] reserva-se o direito de alterar a disposição das informações no *site* sempre que necessário, sem aviso.” Na ocasião, em 16 de junho de 2014, o álbum registrava 485 visualizações.

**Quadro 9** - Relação das redes sociais e portais identificados em que há informações sobre o acervo de arte

Instituição	Site/ Características	Rede social/Características
BC	Portal corporativo Há <i>links</i> específicos para a Coleção de Arte do Museu de Valores, Histórico, Catálogo da Coleção e Restauo das Obras de Portinari	<i>Flickr</i> Galeria virtual com 453 imagens da coleção.
		<i>YouTube</i> Vídeo: Acervo artístico do Banco Central.
BB	Portal CCBB Apresenta a programação dos centros culturais. Há um <i>link</i> específico sobre o histórico e que cita o acervo histórico.	<i>Facebook</i> Cada unidade do CCBB tem um perfil para divulgar a programação. NÃO HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo de artes.
CEF	Portal Caixa Cultural	<i>Facebook</i> Cada unidade da Caixa Cultural tem um perfil para divulgar a programação cultural.
	Portal comemorativo dos 150 anos CAIXA. O <i>site</i> foi criado e oferecia a consulta as obras da mostra e atualmente o endereço existe, mas a galeria foi desabilitada.	<i>Facebook</i> Perfil especialmente criado para a exposição Galeria Caixa Brasil, comemorativa dos 150 anos da CEF. HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo; imagens e texto.
BNDES	Portal corporativo	Facebook

	Informações sobre projetos apoiados pelo banco para a preservação de acervos.	Perfil institucional. NÃO HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo.
BNB	Portal corporativo Há um <i>link</i> denominado Cultura com informações sobre os centros culturais e editais culturais.	Facebook NÃO HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo. Destinado à divulgação das atividades e programação do centro cultural.
Banco da Amazônia	Portal corporativo Há dados sobre os editais de patrocínio em Prêmio Banco da Amazônia de Artes Visuais 2016	Facebook Perfil institucional. NÃO HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo.
Banese	Portal Museu da Gente Sergipana	Facebook NÃO HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo. Destinado à divulgação das atividades e programação do museu. YouTube Canal do Museu da Gente Sergipana
Banrisul	Portal corporativo Há <i>link</i> com informações sobre o museu e algumas fotos do acervo.	Facebook Perfil institucional. NÃO HÁ INFORMAÇÃO sobre o acervo.

Fonte: elaboração própria.

Observamos que os bancos atuam de maneira diferente ao escolher como comunicam seus acervos. Em geral as informações oferecidas ao público são resumidas e objetivas; na maioria dos casos em que há divulgação das obras os dados são restritos ao nome do autor (a), título da obra, técnica ou linguagem, ano e dimensão. Não localizamos históricos, biografias, análises ou qualquer conteúdo complementar que seja o resultado de pesquisas sobre as obras.

Para concluir, gostaríamos de citar Oliveira (2009) quando aborda o museu como um canal de comunicação.

Para além do seu evidente compromisso com a preservação e a pesquisa, o museu deve ser pensado e realizado como um canal de comunicação, capaz de produzir uma relação profícua entre o objeto-testemunho e o objeto-diálogo, permitindo, assim, a comunicação do que é tutelado. (OLIVEIRA, 2009, p.155).

Tratamos de espaços museais e de acervos e concordamos que o argumento é admissível para o contexto estudado e o uso das mídias digitais. E afirmamos que falta aos bancos oficiais, na condição de tutores de acervos, a comunicação mais eficiente, seja com a sociedade, seja com o pesquisador.

### **Empréstimos e cessões temporárias**

Ao questionar sobre o empréstimo de obras de arte o objetivo era identificar os modos de cessão, as instituições beneficiadas, os tipos de exposição e a periodicidade dessa ocorrência.

A circulação das obras de arte é uma preocupação de alguns segmentos: do mercado, dos produtores, das instâncias de consagração e de colecionadores. Para a CI, quando uma obra de arte circula e é exposta, estudada, fotografada e publicada significa que não apenas o objeto, mas a informação foi divulgada e acessada. A circulação faz parte do processo democrático que garante o acesso em função da mediação entre o banco oficial, o acervo e a sociedade. Isso significa que o intercâmbio entre instituições públicas tem um sentido maior que a simples cortesia. Ademais, o empréstimo garante, em alguns casos, a inserção da marca do banco em folhetos, catálogos e mídia espontânea, contribuindo em duas dimensões: a da divulgação da coleção e a do seu proprietário.

Os bancos que realizam empréstimos de obras de arte são o BC, BB, CEF e BNB. Nesse sentido, antes da análise, vale descrever quais são as condições dessa prática que faz parte do gerenciamento do acervo. O Banrisul não respondeu a esta questão.

A consolidação do mercado de arte ocorre por meio de exposições, da crítica, da curadoria e do referendo dos museus, dos intelectuais, dos artistas e dos estudiosos que formam o mercado (WILTGEN, 2012). Enfim, dos elementos que integram o sistema das artes e a economia da cultura<sup>72</sup>, sendo que as obras mais valorizadas são as mais expostas e reconhecidas.

Têm mais chance de valorização aquelas obras de artistas que costumam expor em boas galerias, que já receberam boas críticas, que já ganharam prêmios, tiveram livros escritos sobre seu trabalho ou expuseram no exterior, por exemplo. (WILTGEN, 2012).

O BC emprestou recentemente obras para três exposições: em 2009 para o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (DF); em 2011 para o Palácio do Planalto (DF) e em 2012 ao CCBB do Rio de Janeiro e Câmara dos Deputados. Além disso, cedeu ao Palácio da Alvorada 10 obras para exposição permanente. Em geral, não há restrições determinadas pelo BC quanto aos empréstimos, mas as instituições requisitantes devem cumprir as condições de guarda e seguro das obras.

---

<sup>72</sup> A circulação de artes foi tema do *I Seminário sobre Circulação Nacional e Internacional das Artes* como etapa do processo de construção da Política Nacional das Artes (PNA), realizado pelo Ministério da Cultura em 28 de junho de 2015.

Disponível em : < [http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset\\_publisher/axCZZwQo8xW6/content/circulacao-de-artes-e-tema-de-seminario/10883?](http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset_publisher/axCZZwQo8xW6/content/circulacao-de-artes-e-tema-de-seminario/10883?) . > Acesso em: 16. jun. 2016.

As exposições organizadas pelo Museu de Valores têm se limitado à Brasília, pois, segundo o BC “[...] não há recursos para permitir a itinerância pelas Regionais”. Essa restrição tem como justificativa, segundo o banco, a infraestrutura necessária para o movimento do acervo: transporte especializado (aéreo ou caminhão climatizado), seguro multirrisco das obras, e de acordo com o valor das peças, escolta para o transporte terrestre. Além da reconhecida necessidade de os espaços expositivos possuírem sistema de segurança, temperatura e umidade controladas.

A meta do banco, conforme o questionário “[...] que se busca cumprir é fazer com que todas as obras de arte do acervo principal (cerca de 200 obras) tenham participado de ao menos uma das exposições realizadas em um ciclo de quatro anos.” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013). As exposições realizadas entre 2008 e 2011 apresentaram 146 obras: O óleo e o ácido, em 2008-2009, com 66 obras, Candido Portinari em obras, 2009-2010, 15 obras, Trilhas da Modernidade, em 2010-2011, 65 obras e Vanguarda Modernista em 2011, 90 obras. A exposição *Persistência da Memória*, 2014-2016, reuniu durante o período, segundo informações do BC, por mensagem eletrônica (2016)

[...] foram expostas 183 obras, entre pinturas, esculturas, gravuras e desenhos, valor já descontadas as repetições (as obras “Composição, Bandeira do Brasil”, de Volpi, e “Descoberta do Brasil”, de Portinari, estiveram presentes em todos os módulos, e 9 obras apareceram em dois módulos, sob recortes diferentes).

Levando em conta que no acervo museológico, composto de 554 obras, 102 são gravuras idênticas (exceto pelo nº da cópia), o total de obras únicas da coleção principal totaliza 452 obras. A exposição “A Persistência da Memória expôs pois 33% desse acervo, sendo que 73/183 obras nunca haviam sido expostas na Galeria desde sua reabertura, em 2006.

No caso do BB, a informação do questionário é de que “dispõe de exposições itinerantes que são emprestadas a outras instituições.” Tendo em vista a falta de informações sobre o acervo artístico não é possível afirmar que essa resposta diz respeito aos objetos de arte.

Os empréstimos da CEF foram restritos ao Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (DF), Palácio da Alvorada (DF) e ao Espaço Cultural da Justiça Eleitoral (PA).

A partir do que informado pelos bancos pesquisados constatamos que a circulação das obras é restrita e na maioria dos casos foi destinada a projetos específicos e espaços públicos

localizados em Brasília (DF). Pensamos quais seriam os motivos que justificam essa limitação e creditamos a alguns fatores, como o desconhecimento por parte de curadores e demais instituições museológicas sobre as obras que integram os acervos; questões relativas à segurança das peças; ausência de recursos financeiros para cumprir as condições de transporte especial para obras de arte e demais obrigações para o seguro dos itens. A troca e intercâmbio das obras de arte entre as instituições e a realização de atividades de comunicação contribui para a visibilidade do acervo; a consequência de uma baixa ou inexistente circulação das peças significa, entre outras implicações, manter a coleção incógnita.

### **Catálogo tradicional e digital**

Uma das questões que a pesquisa procurou identificar sobre a disseminação dizia respeito à edição de catálogos das obras. Oliveira (2009) afirma que os catálogos de arte são importantes pelo fato de permitir “[...] ler como cada instituição lida com valores da História da Arte e da Museologia.” (OLIVEIRA, 2009, p. 9). Para o pesquisador, ocorre uma circulação desses valores que “[...] está presente na constatação autocrítica das precariedades de cada museu.” (OLIVEIRA, 2009, p. 9).

Manter catálogos ou exposições virtuais é garantir a visibilidade do acervo. Além disso, conforme Oliveira (2009, p. 9) o modo de apresentar uma coleção, de “[...] museificá-la pela inscrição num catálogo, significa designá-la.” Catálogos são lugares de discursos, são memória, fontes de pesquisa e parte do processo de musealização. Além disso, a publicação de catálogos confere à coleção “[...] uma aura de permanência e erudição, como também se reproduzem essas obras para dar vida aos relatórios anuais e requintar a apresentação deste e de outras brochuras da companhia.” (WU, 2006, p. 282).

O BNB esclareceu que não há planos para criar um catálogo, e a justificativa tem base em questões legais relativas ao direito do uso de imagem. O banco não tem a autorização de todos os artistas, e que não há qualquer projeto para produzir esse material.

O Banese informou que o sistema do *site* do Museu da Gente Sergipana estava em fase de atualização e que algumas obras estariam publicadas na MEDIATECA. Editaram um catálogo em 2008, mas a edição não foi publicada *online*.

O Banrisul afirmou que o acervo não está disponível *online*, informação que não corresponde exatamente à realidade, já que durante consulta ao portal institucional, no *link*

sobre o Museu Banrisul, foram encontradas 5 de obras, com dados sobre autoria, data de produção e técnica.

O BC é único banco que disponibiliza uma versão impressa e digital do catálogo lançado em 2015, que compreende informações e imagens do acervo.

A CEF mantém uma galeria virtual com parte do acervo. Para divulgar exposições, utiliza como recurso a criação de galerias e apresentações no portal institucional com algumas obras das mostras. Quanto a disponibilizar integralmente o acervo, a equipe da Caixa Cultural informou que desconhece os motivos para a ausência do acervo digital e declara: “Não sabemos. Atividades relativas a planejamento estratégico, tecnologia e comunicação em internet são atribuições de outras áreas da empresa.” (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 2013).

Destacamos que a Superintendência de Promoções e Eventos (SUPEN), indicada como a responsável pelo assunto e decisões sobre a implantação, foi contatada e não retornou as solicitações. A CEF edita catálogos de exposição, mas que também não estão digitalizados.

Capurro e Hjørland (2007, p. 149) afirmam que “[...] o que torna a informação especialmente significativa na atualidade é sua natureza digital.” Entendemos que essa natureza está relacionada à substância e essência da informação. O alcance global, a capacidade de compartilhamento e a democratização do acesso estão entre algumas vantagens da produção e uso da informação digital.

Entendemos que a natureza digital da informação é capaz de produzir transformações na maneira como os bancos oficiais gerenciam seus acervos, nas operações da documentação, na pesquisa ou na produção de objetos informacionais. Essa informação digital interfere de maneira positiva na produção de conteúdos próprios, na garantia de acesso integral aos acervos, no registro histórico e na memória da arte brasileira. No ambiente museal, particularmente quanto às funções da comunicação, todas as iniciativas originadas pelos bancos públicos podem ser potencializadas com a inserção no espaço digital, contribuindo para a transformação social e usos do acervo e das informações.

A criação, incorporação ou intensificação de práticas consagradas por instituições museológicas pelos bancos oficiais promoveria mudanças na gestão da informação em arte de seus acervos. A administração e a inovação no campo da gestão de dados sobre as coleções

com certeza contribuiriam para a inserção efetiva dos bancos como parte do sistema museológico e das artes e seu reconhecimento social. Aos bancos não faltam recursos financeiros para a implantação de projetos, aquisição ou desenvolvimento de programas e incorporação de tecnologias inovadoras.

Constatamos que a maioria das instituições pesquisadas não produziu catálogo impresso e nem digital das obras. Consideramos que essa ausência compromete a disseminação das informações e impacta negativamente atividades como a pesquisa, por exemplo. Entendemos que os bancos não têm, igualmente, um projeto para garantir a difusão do acervo no formato digital, seja editando um catálogo com as características e qualidades do produto impresso e atendendo a padrões próprios de coleções de natureza museológica ou usando recursos disponíveis no ambiente digital. As possibilidades da informação digital são inúmeras, seja em formato de texto ou imagem, abrangendo coleções de imagens, galerias e exposições virtuais.

### **Livros, folhetos e guias de exposição**

O BC edita produtos informacionais sobre o acervo, e os objetivos também são diferenciados. Há folhetos, guias de exposição, catálogos e um registro memorial do processo de restauração das obras de Portinari. As publicações são enviadas para mais de 70 museus de arte e espaços culturais em todo o Brasil e podem ser solicitadas a qualquer momento, independentemente da programação de exposições.

A CEF não tem informação sistematizada sobre os livros publicados, datas de publicação e objetivos das edições. Algumas delas foram produzidas por editoras de forma independente e não pelo banco. Entre os objetivos do material publicado pela CEF estão difundir o acervo e subsidiar pesquisas e consultas. As publicações são encaminhadas para bibliotecas, distribuídas como brindes e não têm versão digital.

### **Ação educativa**

Um dos objetivos específicos desta investigação era identificar se havia atividades ou programas de ação educativa no contexto dos acervos. A ação educativa é uma forma de mediação e é corriqueira em instituições museológicas que implementam visitas monitoradas, oficinas de arte e debates que tenham as obras de arte como tema.



O BC informou que manteve programa de ação educativa no âmbito da galeria, mas que atualmente não realiza. Contudo, o Museu de Valores mantém ativo o programa Museu-Escola, dedicado à educação financeira e da qual podem participar estudantes de diversas faixas etárias. O BNB declarou que as obras da coleção são temas de grupos e estudo de curadoria.

As demais instituições não relataram manter programa, atividade ou projeto para a ação educativa.

### **Acervo e a imagem institucional**

Uma das indagações desta pesquisa era sobre o papel dos bancos públicos na gestão de acervos de artes. Esse questionamento tinha como referência a seriedade com que os bancos privados assumem o seu papel como mecenas e de como atuam na promoção dessa imagem com o objetivo de serem reconhecidos como patrocinadores da arte e da cultura brasileiras. O reconhecimento da imagem de um patrono das artes difere da promoção daquela de um produto comercial, que se baseia em estratégias de venda e de negócios. Num mercado global competitivo e por vezes com oferta de serviços e produtos indistinguíveis, a “[...] única maneira de uma companhia se diferenciar dos competidores é ter uma imagem corporativa ‘esclarecida’.” (WU, 2006, p. 277). Para Wu (2006, p. 277), as artes em geral são “extremamente adequadas” à promoção da imagem. Uma das estratégias de comunicação adotadas para a construção de imagem e reputação de empresas públicas e privadas é o investimento em projetos culturais, por meio de recursos próprios ou de leis de incentivo. O sucesso dessas iniciativas depende de encontrar projetos alinhados aos valores, missão e objetivos da corporação (RICO, 2013, p. 94).

O incentivo e patrocínio em empresas públicas são mediados por instrumentos de contratação, os editais de patrocínio, que são, em geral, lançados anualmente. O documento legal determina quais são as áreas abrangidas, os tipos de atividades culturais – música, dança, teatro, exposições, cinema ou publicações – e define as contrapartidas e compromissos de cada parte. De maneira geral os editais procuram, por meio de uma espécie de parceria, a oportunidade de associar a sua marca a uma expressão artística ou tema que esteja em sintonia com seus valores. Enfim, são as qualidades da técnica ou da linguagem escolhidas que devem representar e ter identidade com as da empresa. Na perspectiva de Dahlberg (1978), esses

valores seriam equivalentes aos predicados de um conceito; a imagem depende de atributos para ser construída e reconhecida socialmente.

Segundo Morizono (RICO, 2013, p. 94), para que o patrocínio seja bem-sucedido e comunicar o que a empresa patrocina, são necessárias táticas “[...] para que passem a perceber a instituição como cultural, esportivo ou socialmente responsável.” (RICO, 2013, p. 99). Para que isso ocorra é imprescindível integrar estratégias de patrocínio ao planejamento de comunicação da empresa. E os investimentos em cultura integram a plataforma de comunicação, relacionamento e novos negócios (RICO, 2013, p. 94).

Assim, cabe introduzir o entendimento de Pato (2014) quando descreve a diferença entre os conceitos de identidade corporativa, imagem corporativa e marca corporativa. Embora relacionados, apresentam diferenças conceituais. Para o autor, termo imagem é polissêmico e originado do latim *imago*, se refere ao conceito como figura, representação, semelhança ou aparência de algo. Nesse sentido, a imagem é também a representação visual de um objeto por meio da fotografia, da pintura, do desenho ou do vídeo e que o termo imagem pode ser relacionado ao mundo corporativo. A imagem corporativa é o conjunto de qualidades que consumidores e *stakeholders* atribuem a uma empresa, ou seja, é aquilo que a empresa significa ou representa para a sociedade (PATO, 2015, p. 2)

Há, no mundo organizacional, diferenças entre esses conceitos. A identidade corporativa é criada a partir de valores e discursos internos que, por sua vez, refletem a estratégia de gestão da corporação. A imagem corporativa é composta pelos atributos que a empresa transparece para o público externo. A marca corporativa é considerada mais flexível e promocional que a identidade, abrange o nome e a representação gráfica e identifica a empresa. Desses elementos, a marca é a “[...] parte 'visível' e pode corporificar as qualidades da organização, ou seja, funciona como signo que se coloca no lugar das qualidades percebidas da instituição.” (PATO, 2014, p. 5).

Se a identidade corporativa é uma percepção interna que traduz o que a empresa é de fato (ou pensa que é), segundo a alta direção e o corpo funcional, a imagem corporativa é o que a empresa parece ser aos olhos do público externo. A imagem corporativa é mais subjetiva que a percepção sobre a identidade, uma vez que essa é o resultado decorrente da atividade precípua da empresa. “Nesse sentido, a **avaliação da imagem corporativa** pode ser bastante

útil para que a **comunicação** seja alinhada de maneira a traduzir corretamente a **identidade corporativa**.” (PATO, 2014, p. 2, grifo do autor).

O autor destaca que os “[...] **conceitos de identidade corporativa, imagem corporativa e marca corporativa** possuem diferenças e características que podem auxiliar na determinação dos **valores** a serem identificados, medidos e acompanhados ao longo do tempo, o que pode mostrar um quadro geral de desempenho durante certo período.” (PATO, 2014, p. 5).

Para descrever a imagem corporativa de um banco oficial junto ao público é necessário criar parâmetros. O pesquisador assegura que para mensurar a qualidade da imagem corporativa junto ao público externo, cabe antes definir qual é a autoimagem da organização, de modo que possam ser contrapostas ambas as visões, a interna e a externa, e por isso defende a importância da pesquisa de imagem. No caso desta etapa da pesquisa, não é a intenção medir a qualidade da imagem dos bancos, mas tentar reconhecer como os discursos internos são refletidos na imagem corporativa.

No entanto, para mensurar a **qualidade da imagem corporativa** junto ao público externo é necessário saber antes qual é a **autoimagem** da organização. Para medir, é necessário comparar “imagens”, ou seja, contrapor o que a organização pensa sobre si – a identidade corporativa – à imagem corporativa, isto é, aquilo que o público externo percebe como sendo a própria organização. Portanto, o objetivo da pesquisa de imagem corporativa é mensurar, por meio de um índice, **a distância entre imagem e identidade corporativas**, ou seja, como nos vemos e como somos vistos. (PATO, 2014, p. 5-6, grifo do autor).

Concordamos sobre o desafio que é ler e parametrizar a imagem corporativa, pois demanda objetividade, e o retrato ou representação de uma instituição parece ser “[...] inatingível e não mensurável.” (PATO, 2014, p. 6). Porém, o autor argumenta que a linguagem é a base sobre a qual é construída a subjetividade; logo, é pela linguagem natural que devem ser medidas as subjetividades individuais, “[...] que são, em última análise, a própria objetividade social.” (PATO, 2014, p. 7).

Enfim, as palavras possuem qualidades mensuráveis, pois têm atributos semânticos que podem ser conceituados, dos quais pode-se extrair predicados que revelem o valor dos conceitos (PATO, 2014, p. 7). Esclarece que “[...] o adjetivo é aquele que confere qualidade às coisas, aos substantivos, sendo assim ideal como parâmetro de avaliação. Logo, os

adjetivos podem caracterizar determinadas qualidades de uma instituição. Porém, para que a mensuração tenha certa precisão, é necessário estabelecer os conceitos e os atributos semânticos dos termos ou palavras. Portanto, resta definir conceito e como esse se constitui.” (PATO, 2014, p. 6).

Nesse sentido, perguntamos aos gestores se existia uma definição ou determinação para a avaliação – pela instituição – de como a posse de obras de arte contribuíria para o reconhecimento do banco público junto à sociedade.

O BC afirmou que usa a coleção de arte como parte “[...] importante de sua política de relacionamento com a sociedade, por meio de ações de divulgação, como exposições próprias ou cessões a instituições museológicas, sempre que solicitado.” As ações de divulgação são realizadas em conjunto com o acervo museológico relacionado à história econômica e monetária brasileira. O BC respondeu que havia uma avaliação interna, e que externamente isso era feito por meio do livro de visitas.

O BNB informou que avaliam o retorno para a imagem da instituição, e que existe uma relação de 100% entre o investimento na manutenção do acervo e a exposição midiática espontânea.

A CEF afirmou que não avalia e se há relação entre o investimento na manutenção do acervo e o retorno da imagem institucional. A resposta foi “traço”.

O BB, instituição da qual temos poucas informações, declarou que avaliam. Sobre o investimento e o retorno de imagem, não houve resposta.

O Banese avalia a imagem por publicações espontâneas na mídia e pelo público visitante. Afirma que o banco é reconhecido como agente de incentivo e fomento à produção artística sergipana.

Banrisul, BNDES e Banco da Amazônia não avaliam, tendo em vista que não realizam atividades destinadas ao público externo.

#### **4.4. Análise de discurso**

O contexto dos bancos públicos estudados apresenta particularidades quando é analisado o discurso específico sobre a arte produzido no âmbito institucional, isso porque os discursos

encontrados são efetivamente representações e estão plenos de informações e conceitos a respeito dos processos de gestão da informação e as qualidades do espaço museal. Em alguns casos estão explícitos os atributos pelos quais os bancos pretendem ser reconhecidos como gestores de bens culturais. O conteúdo interpretado ofereceu condições para o cruzamento de informações com os dados fornecidos pelas instituições para a investigação proposta nesta tese, apesar das restrições para obter documentos e da pouca disponibilidade de documentos sobre o acervo. Nosso entendimento é de que a reduzida produção de conteúdo e de material para consulta sobre as coleções é um reflexo da gestão e da forma como a instituição compreende que o acervo deva ser comunicado. Percebemos que há um padrão, apesar de todas as divergências entre os bancos pesquisados, em relação à mínima divulgação de aspectos e detalhes sobre o conjunto das obras.

Enfatizamos que a análise de discurso objetivou encontrar no *corpus* referências tanto da organização da informação, dos espaços da arte, bem como sobre o papel dos bancos oficiais na gestão da arte. O que revelam esses discursos? Consideramos que as respostas institucionais equivalem à informação e são também declarações, enunciados inter-relacionados que integram justamente os discursos que escolhemos analisar como maneira de entender o nosso objeto de estudo.

A respeito dos procedimentos de análise, mencionamos o relato de Capurro e Hjørland (2007) porque corrobora a necessidade de parametrizar o objeto de interpretação, sendo importante para a análise de discurso empreendida no estudo. O estabelecimento desses critérios foi adequado para o problema específico desta pesquisa e instituído com base nas escolhas teóricas e metodológicas.

É relativamente fácil contar o número de palavras em um documento ou descrevê-lo de outras formas; muito mais difícil é tentar descobrir para quem aquele documento tem relevância e quais as perguntas importantes que ele pode responder. Questões de interpretação também são difíceis porque frequentemente confundimos interpretação e abordagem individualista. O significado é, entretanto, determinado nos contextos social e cultural. (CAPURRO ; HJORLAND, 2007, p. 193).

Neste caso optamos por usar como categorias de análise os conceitos de geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e usos da informação, cujos atributos e subconceitos constituem, a nosso ver, a organização da informação. Consideramos a organização, com base em Capurro e Hjørland (2007, p. 194),

como um sistema de informação que é o suporte para a atividade de gestão dos acervos artísticos. Como dito, essas etapas do processo são encontradas em instituições museológicas e identificadas como componente das etapas de gestão documental, material, expositiva, comunicacional e administrativa em museus e entidades congêneres como bibliotecas, arquivos e centros de documentação.

Lembramos que a tese foi fundamentada a partir dos pressupostos da informação em arte e considerou a abrangência da sua aplicação, com base no que prega Lima quando atesta que estudos mobilizaram os pesquisadores de assuntos artísticos e “[...] permitiram que se identificasse e traduzisse as linhas temáticas fundamentais de orientação para análises do setor, determinando-se um complexo de base quaternária associando: o Artista, a Obra, a Vida e o **Contexto**.” (LIMA, 2003, p. 264, grifo nosso). Para a autora, problemas debatidos no campo da Arte apontaram a “[...] necessidade de integração entre esses indicadores como pontos de fixação para as trilhas intertextuais (integrando, desse modo, saberes/discursos e diferentes naturezas) que demandam ao caminho da interpretação e da narrativa da expressão artística.” (LIMA, 2003, p. 264).

A análise de discurso foi dedicada inicialmente à análise textual, e buscou pelos conceitos que integram o processo de gestão da informação em arte. Posteriormente, procurou identificar os atributos declarados pelas instituições e que expressam seu papel na gestão e relação com a arte, que somados fornecem informações para a compreensão do nosso objeto de estudo. Para realizar os procedimentos de interpretação foram criadas categorias de análise, que funcionam como parâmetros, e instituir condições para que a análise corresponda ao nosso objetivo. Por isso cabe demonstrar porque escolhemos os conceitos referentes aos processos de organização da informação e como construímos essas categorias.

Nessa direção, retomamos a explicação sobre como as classificações facetadas operam para elaborar uma categorização formal dos conceitos que têm importância na formação dos sistemas e na combinação dos mesmos conceitos (DAHLBERG, 1978, p. 105). Existem espécies de conceitos, tais como objetos, propriedades e **processos**, sendo esse o escolhido para a construção das categorias de análise de discurso. Lembramos que as relações funcionais são aplicadas sobretudo a conceitos que expressam processos; é possível conhecer o caráter semântico das relações entre conceitos tendo como base as valências semânticas dos

verbos, dando atenção aos verbos e complementos (DAHLBERG, 1978, p. 105). A “valência semântica do verbo é a soma dos lugares a serem preenchidos de acordo com a ligação deste conceito com outros.” (DAHLBERG, 1978, p. 105). Esses verbos equivalem aos conceitos.

Então, ao tratar da valência semântica do verbo *gerar*, no tocante à organização da informação em arte significa que teremos que responder a algumas questões. E assim funciona para todos os conceitos ligados a processos. Para isso perguntamos o que é gerado, como é a geração, qual a origem do que é gerado e para quem, entre outras questões. Conceitos que possuem características idênticas, no sentido de identidade, mantêm relações; esse fato importa na ordenação dos conceitos (DAHLBERG, 1978, p. 104). Enfim, *gerar*, *coletar*, *recuperar* e *disseminar*, por exemplo, exibem características, nesta tese, da atividade de gestão da informação e possuem relações entre si.

Os conceitos dos complementos mantêm relações funcionais com o conceito do processo *gerar*. A valência mostra as relações entre os conceitos e seus significados. Em alguns casos, e dependendo do sentido do conceito – intensão ou extensão –, pode haver a necessidade de suplementos que exprimem especificidades e são necessários para a individualização do conceito. Com base no exposto, construímos as nossas categorias, fundadas em conceitos que mantêm relações funcionais destinadas aos processos de gestão da informação. Buscamos, em cada unidade de discurso, conceitos relacionados à informação. A cada texto ou documento a leitura foi conduzida de maneira a responder perguntas na tentativa de encontrar o conceito de gestão da informação em arte nos bancos oficiais.

Assim, ao perguntar quanto ao conceito *gerar*, temos o seguinte:

O que é gerada? A informação sobre o acervo.

Como é gerada a informação ? A partir da incorporação da obra de arte.

Onde é gerada? Na instituição que abriga o acervo.

Quando é gerada? A partir do ingresso do acervo na instituição.

Por que é gerada? Para organizar.

Se o verbo for *coletar*:

O que é coletada? A informação sobre a obra.

Como é coletada? Em documentos do acervo.

Onde é coletada? No arquivo.

Quando é coletada? A partir do ingresso do acervo na instituição

Por que é coletada? Para organizar, disseminar e usar

Quanto a *organizar*:

O que é organizada? A informação sobre o acervo.

Como é organizada? A partir da gestão documental.

Onde é organizada? Na área responsável pela gestão do acervo.

Quando é organizada? A partir do ingresso do acervo na instituição.

Por que é organizada? Para uso, recuperação e pesquisa.

Quando o verbo for *interpretar* a informação:

O que é interpretada? A informação sobre o acervo.

Como é interpretada? A partir da documentação produzida sobre o acervo.

Onde é interpretada? Instituição.

Quando é interpretada? Para realizar exposições ou redigir catálogos.

Por que é interpretada? Para organizar e disseminar informação.

Ao tratar do verbo *armazenar*:

O que é armazenada? A informação sobre o acervo.

Como é armazenada? Por meio da gestão museológica.

Onde é armazenada? Na instituição.

Quando é armazenada? Depois de ser organizada.

Por que é armazenada? Para organizar o acervo e preservar os dados.

Ao incluir o conceito *recuperar*:

O que é recuperada? A informação sobre as obras.

Como é recuperada? A partir da documentação do acervo e de outras fontes.

Onde é recuperada? Na instituição e outras entidades.



Quando é recuperada? Em função da demanda para a pesquisa.

Por que é recuperada? Para organizar e preservar.

Em relação ao verbo *disseminar*:

O que é disseminada? A coleção.

Como é disseminada? Exposição, livros, mostra virtual e empréstimos.

Onde é disseminada? Na instituição e também fora dela.

Quando é disseminada? Nas atividades expositivas, na produção de conteúdo.

Por que é disseminada? Para divulgar o acervo e a imagem institucional.

Sobre o verbo *transformar*:

O que é transformada? A informação sobre as obras e o acervo.

Como é transformada? Exposição, livros, mostra virtual e empréstimos.

Onde é transformada? Na instituição, no ambiente digital e nas exposições.

Quando é transformada? Quando são realizadas atividades de disseminação.

Por que é transformada? Para organizar e divulgar o acervo, para mostrar o papel da instituição na gestão do patrimônio cultural.

Ao elencar o verbo *usar*:

O que é usada? A informação sobre as obras e sua documentação.

Como é usada? Para a pesquisa, exposição, cessão e reprodução.

Onde é usada? Pela instituição, por pesquisadores e visitantes.

Quando é usado? Em exposição, em documentos, em folhetos e divulgação.

Por que é usada? Para organizar, divulgar o acervo e preservar a memória.

Antes da apresentação do resultado da análise de discurso, é importantíssimo esclarecer que a construção dos conceitos foi elaborada tendo como premissa os objetivos a serem alcançados neste trabalho e elencados com base no ciclo informacional. Temos consciência de que a elaboração das perguntas, para obter os complementos, que são a descrição dos conceitos, depende do contexto e dos objetivos do uso desse conceito. A elaboração aqui apresentada foi realizada tendo em vista a questão desta pesquisa, que buscou identificar o conceito de gestão da informação nas instituições pesquisadas e os conceitos declarados pelos

bancos quanto ao seu papel. Nesse sentido, e com base no exposto, ordenamos a nossa análise por instituições, observada a sequência do capítulo que trata do contexto da arte nos bancos oficiais.

### **Banco Central do Brasil**

A análise de discurso do BC tem como referência inicial as informações sobre a história do Museu de Valores, instituição ao qual a Galeria e o acervo estão integrados, de acordo com a entidade. A leitura do texto, publicado do portal oficial, referente à História do museu mostrou, como pode ser observado na citação, que não há menção às obras de arte. As metas descritas no *link* histórico dizem respeito ao título *Filosofia e Objetivos*.

O Museu de Valores tem-se constituído em um dos **guardiões** da Memória Nacional, essencialmente no que se refere à evolução dos meios de pagamentos, à História Econômica e à Numismática. Esse objetivo, colocado de modo amplo, é norteado pelos princípios que deram origem ao museu, ou seja, os propósitos do Banco Central na conservação e divulgação de parte da história e cultura de várias sociedades.

**A filosofia do Museu de Valores está adequada perfeitamente às atividades do Banco Central.** Araken C. Farias, ex-diretor do Banco Central, em prefácio de publicação sobre o Museu, assim se expressou: “Em paralelo ao desempenho de seus encargos específicos, entre eles o de órgão emissor, executando os serviços do meio circulante, o Banco Central cultiva o propósito de divulgar todo um patrimônio cultural. De fato, é significativo que uma organização ainda nova como esta autarquia adote, como símbolo institucional, a marca de um dobrão, moeda antiga de conhecida presença na evolução histórica do País. É um feliz sinal de compromisso com a história.” (BRASÍLIA, 2016, grifo nosso).

A interpretação mostra que não há no texto qualquer menção à galeria ou ao acervo de obras de arte, o que difere do informado pelo BC quando escreve que a coleção de arte “compõe o Museu de Valores.” (BRASÍLIA, 2016). Em outro *link*<sup>73</sup>, relativo ao acervo do museu, não localizamos qualquer menção às peças da coleção de arte.

Ressalvamos que, ao questionar se havia uma política escrita para a coleção de artes, a resposta foi “Não. Seguimos as regras de bom senso e as demais obrigações administrativas e legais relativas a patrimônio público e museológico.” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2013). Ao que tudo indica e com base nos fatos – respostas ao questionário, ao informado nas

---

<sup>73</sup> O conteúdo referido está disponível no título Acervo, no endereço : <<https://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/omuseu.asp>>. Acesso em: 12. out.2016.

entrevistas e na análise do Plano Museológico encaminhado pela instituição – não há realmente uma política escrita exclusiva e destinada à coleção artística, pelo menos no decorrer do período estudado.

Em outro instrumento a missão do museu parece estar atualizada, e localizamos o termo *artístico* e o trecho é parte da introdução do Plano Museológico elaborado pelo banco.

Na **oportunidade histórica** em que é lançado o primeiro Plano Museológico do Museu de Valores do Banco Central do Brasil – 2010-2014, o Museu de Valores do Banco Central, com apoio da Associação Amigos do Museu de Valores do Banco Central, reconhece e agradece a todos que de alguma forma participaram da consecução de sua **missão** que é contribuir para a formação e o desenvolvimento da cultura econômica e monetária da sociedade brasileira mediante a preservação, pesquisa e divulgação da história dos meios de pagamento no Brasil e do patrimônio histórico, **artístico** e intelectual sob sua guarda. (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2010, p. 5, grifo nosso).

Tendo em vista o conteúdo dos discursos assinalados, registramos a diferença entre a fala produzida no contexto institucional e aquela recebida por meio do questionário para preencher os requisitos desta investigação. Talvez esta situação não seja uma contradição, como aparenta, mas de fato representa o contexto em que foi produzida, em que BC, museu, galeria e acervos estão em processo de construção de suas relações institucionais, e por isso é necessário apresentar, de forma comparada o que está disposto em dois documentos distintos – oficiais – e que descrevem os objetivos e estratégias do museu. Confrontar os escritos é importante porque demarcam o conteúdo analisado.

No texto referente ao histórico não há menção, quanto aos instrumentos usados para alcançar suas metas, nem à galeria ou a coleção de arte. Contudo, no conteúdo referente aos Objetivos Estratégicos no Plano Museológico está registrado o termo *artístico* no tópico a respeito da manutenção, desenvolvimento e divulgação de pesquisa e conteúdos científicos. O depreendido na interpretação é de que os dois documentos expressam os termos da gestão e, ao mesmo tempo, correspondem ao papel da instituição.

**Quadro 10** - Comparação entre os discursos publicados no portal do BC e o conteúdo disponível no Plano Museológico 2010-2014

Publicada no <i>site</i> oficial	Fornecido pela instituição
----------------------------------	----------------------------

<p>Histórico do Museu de Valores</p> <p>“Os instrumentos utilizados pelo Museu de Valores com a <b>finalidade de alcançar essas metas</b><sup>74</sup> são:” (grifo nosso)</p>	<p>Plano Museológico 2010-2014</p> <p>“Os <b>objetivos estratégicos</b> do Museu de Valores do Banco Central do Brasil são:” (grifo nosso)</p>
<p>Recolher, classificar, colecionar, conservar e expor moedas, medalhas, condecorações, cédulas, cheques, ações ou quaisquer outros documentos, ou objetos, que representaram, ou representam, circulação de riqueza, tanto no Brasil, como em outros países;</p> <p>Promover estudos, pesquisas e conferências, relacionados com a história do meio circulante;</p> <p>Acompanhar, por meio da manutenção de arquivo de informações, a evolução da tecnologia do dinheiro, no Brasil e no exterior;</p> <p>Divulgar, sistemática e programadamente, por meio de exposições de longa duração, temporárias ou itinerantes, no País ou no exterior, o acervo do Museu;</p> <p>Promover o intercâmbio com instituições congêneres, no Brasil e no exterior;</p> <p>Manter e conservar livros técnicos sobre assuntos relacionados com cédulas, moedas e valores em geral;</p> <p>Divulgar, utilizando os meios de publicidade e os recursos audiovisuais, a moeda, o meio circulante, o Banco Central e as atividades do Museu;</p> <p>Propor aquisições de peças para seu acervo;</p> <p>Efetuar pesquisas a fim de otimizar o desempenho das atividades de guarda, manuseio, classificação e conservação de peças, bem como para aprimorar o planejamento e realização das exposições.</p>	<p>a) gestão, preservação e destinação adequada de seus acervos na sede e em suas representações regionais;</p> <p>b) manutenção, desenvolvimento e divulgação de pesquisas e de conteúdos científicos sobre seu patrimônio histórico, <b>artístico</b> e intelectual;</p> <p>c) divulgação do Museu, seus acervos e seus conhecimentos em nível regional, nacional e internacional;</p> <p>d) observação dos parâmetros definidos na Lei nº 11.904, de 2009 – Estatuto de Museus –, e demais legislação relativa à gestão de bens históricos e culturais;</p> <p>e) intercâmbio científico e social com instituições, redes museológicas e outras de natureza temática assemelhada, nas esferas local, nacional e internacional;</p> <p>f) potencialização de cada um dos núcleos museológicos do Museu, privilegiando-se a interatividade e a educação econômica, monetária e financeira dos visitantes;</p> <p>g) implementação de programa de visitação de qualidade e acessibilidade que expanda a experiência do visitante e possibilite o aumento do acesso do público ao acervo, às informações do Museu e a seu conteúdo educativo na sede e nas representações regionais;</p> <p>h) implementação de espaços expositivos que representem as coleções do Museu e que atendam às expectativas dos diferentes públicos, com ênfase nos aspectos históricos singulares de cada região onde o Banco Central possui representação regional;</p> <p>i) realização de exposições itinerantes como forma de atender à função social de informar e divulgar o acervo cultural do Banco Central do Brasil;</p> <p>j) aprimoramento do Programa Educativo, utilizando os meios disponíveis para que o público possa receber o conhecimento sobre a história e o processo cultural brasileiro no que diz respeito à evolução dos meios de pagamento na história econômica brasileira; e</p> <p>k) apoio a manifestações culturais diversas com a disponibilização de espaço para mostras temporárias, de acordo com calendário e interesse local.</p>

Fonte: elaboração própria.

<sup>74</sup> As metas são aquelas descritas no item Filosofia e Objetivos.

Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/omuseu.asp>>. Acesso em: 30. jun. 2016.

A leitura aponta diferenças sutis entre os discursos, embora ambos tenham o mesmo objetivo, que é a gestão do museu. A nossa percepção é que o conteúdo do plano museológico<sup>75</sup> – vigência 2014 – é mais amplo e adequado às novas concepções e visões das instituições museológicas<sup>76</sup>. Observa-se que o foco é o acervo do museu, cuja missão é declarada reiteradamente como representante da atividade institucional. Assim, emerge a questão sobre a relação da arte com a missão do banco, com destaque para a maneira como os discursos sobre o museu e a galeria se entrelaçam para justificar e assimilar essa relação. Dessa maneira, cabe destacar o que afirma Milliet em texto publicado no catálogo das obras do BC.

**Como não havia, no Banco Central, intenção de constituir uma coleção de obras de arte – não é essa sua missão institucional –, o histórico da incorporação de trabalhos dessa natureza ao seu patrimônio acaba por explicar a abrangência e a qualidade da coleção. Revendo os fatos, será possível vislumbrar como e com que credenciais o Museu de Valores do Banco Central ingressa no seletivo grupo dos museus de arte.** (2014, p. 75, grifo nosso)

A historiadora pondera em outro trecho que as circunstâncias que **determinaram** a formação de uma coleção de arte no BC “revelam muito do movimento cultural que ocorreu no Brasil no período de consolidação da arte moderna no país e de internacionalização das linguagens artísticas.” Acreditamos que além da importância para o campo da arte brasileira, a constituição dessa coleção iniciada há mais de 40 anos revela muitos outros aspectos. Por um lado, destacam-se, no momento inicial da formação, a legislação e o compromisso com as garantias legais do mercado, os quais tornavam objetos de arte, entre outros de itens de valor financeiro significativo, capazes de ocupar o papel de moeda, como pagamento de dívidas. De outro, denota também a incipiência da museologia brasileira que não oferecia suporte legal ou

---

<sup>75</sup> Conforme a LEI Nº 11.904, DE 14 DE JANEIRO DE 2009, que institui o Estatuto de Museus e dá outras providências, o plano museológico é compreendido “como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.” Disponível em : < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm) >. Acesso em : 29. jun. 2016.

<sup>76</sup> A obra *Gestão de Museus, um desafio contemporâneo – Diagnóstico Museológico e Planejamento*, autoria de Manuelina Maria Duarte Cândido, trata da importância do diagnóstico museológico para a melhoria da gestão dos museus contemporâneos.

teórico para não apenas intervir, como garantir que esses bens – de coleções privadas e públicas – fossem destinados a um lugar credenciado e cuja missão institucional é a gestão do patrimônio. O que afirma Milliet (2014) confirma que é a categorização dos bancos oficiais, quando gestores de arte, como espaços museais e não apenas no “seleto grupo dos museus de arte”, mas consecutivamente como integrantes do complexo sistema das artes brasileiro.

A análise de discurso demonstrou que são reiteradas as referências em documentos distintos<sup>77</sup> produzidos pelo BC quanto aos seguintes termos: *restauração, preservar, valorizar, acessível, conservação, segurança, exposição, divulgação, cessão, compartilhar, formação de uma coleção, propriedade, guarda, incorporação, avaliação, portfólio da galeria, acervo artístico, classificação, coleção de obras de arte de natureza museológica, conservar, divulgação, ação educativa, serviço de mediação, produção de materiais gráficos, gerida, banco de dados, gestão museológica, pesquisada, gestão do acervo artístico, acondicionada, reclassificação, catalogação e catálogo*.<sup>78</sup>

Quanto aos atributos do espaço museal, identificamos a referência tanto no conteúdo originado no questionário como nos demais discursos, com menção às funções do espaço, com os seguintes termos: *espaço expositivo, exposições bem montadas, prática de exposição do acervo*. O espaço representado pelo BC em seus discursos aproxima-se da descrição do espaço híbrido comum em várias instituições públicas e privadas, e que são moldados pelas diversas manifestações artísticas. A respeito das transformações dos lugares a partir de suas finalidades, a realidade é comum em qualquer sociedade.

O que, em Paris, havia sido um palácio de governo, feito para expressar a grandeza ideal do rei, foi transformado em museu, que abriga a grandeza da arte; o que era um templo cristão pode ser transformado em local de shows, ringue de patinação ou restaurante, como vem acontecendo aos milhares na Europa ocidental. Um palácio das artes pode virar supermercado e depois usado como centro de culto; o que era escultura religiosa, pode se tornar peça de decoração. Assim, em diferentes gêneros, as obras mudam de função. (KOTHE, 2014, p. 36).

A respeito do valor que a instituição atribui ao acervo, encontramos atributos típicos das coleções de instituições museológicas, tais como *simbólico, artístico, patrimonial, rara, valiosa, relevante e representativa*. Os termos encontrados mantêm relação com as

<sup>77</sup> As publicações analisadas, bem como as referências aos documentos digitais, encontram-se nos apêndices.

<sup>78</sup> Os documentos consulados estão organizados de acordo com tipo e conteúdo no Apêndice.

propriedades do bem artístico como expresso por Kothe (2014, p. 36) quando trata das especificidades da obra de arte.

Espera-se, no entanto, que o caráter artístico seja algo permanente, mesmo sendo uma identidade construída em meio a diferenciações. Ele não é “função”, pois esta é uma conexão de meios a fins. Tais conexões servem para explicar utilidades e manipulações ideológicas, mas não conseguem abranger o diferencial artístico.

Observamos que o BC assume o papel de *guardião* dos acervos e, ao citar instrumentos como a Constituição Federal e a legislação museológica brasileira atual evocam a sua função social. Em texto fornecido pelo BC em 2013 estão explícitas as posições quanto ao desafio e responsabilidade no desempenho e a equiparação com outras instituições.

Portanto, para o Museu de Valores do Banco Central, como para qualquer museu brasileiro, o desafio é conciliar as **obrigações** de **guarda** e **conservação** com os deveres de tornar **acessível**, a população, a parcela do patrimônio cultural de que é **guardião**, em nome da sociedade.

Ao se intitular *guardião*, aquele que protege e conserva, o BC assume uma postura associada ao conservadorismo cultural, em particular quando comparada aos motivos e objetivos que regulam a atividade museológica, seja em museus ou na prática gerencial de coleções públicas na contemporaneidade. O conservadorismo diz respeito à análise de Huyssen (1994, p. 38) sobre o que ocorreu com a “[...] explosão dos museus como expressão do conservadorismo cultural dos anos 80”. O discurso parece representar o perfil das instituições que ao assumirem o papel principal de *guardião* estão relacionadas ao “[...] que presumivelmente trouxe de volta o museu como instituição de uma verdade canônica e de uma cultura de autoridade, senão autoritária.” (HUYSSSEN, 1994, p. 358). Enfim, ao que tudo indica, o discurso se apropria de uma visão considerada ultrapassada por alguns pensadores respeito do espaço museal. Um novo modelo de museus surgiu na década de 1980, avançou no século XXI e influenciou a gestão das coleções, a reformulação da legislação internacional e os modos de operar ações de patrocinadores, além de interferir em todas as etapas da musealização. Huyssen (1994, p. 36) descreve o despontar do museu como um “[...] lugar híbrido, entre a diversão pública e uma loja de departamento”, ao invés de um templo das musas.

O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de

massa, ou seja, como um espaço *mise-en-scène* espetaculares e de exuberância operística. (HUYSSSEN, 1994, p. 35).

No caso do BC, seja pela criação e manutenção do Museu de Valores, como da Galeria de Arte e, conseqüentemente seu acervo, podem ser considerados como esse lugar híbrido, e que oferece, contudo, qualidades na gestão da coleção de objetos ligados ao sistema financeiro e às obras de arte.

### **Banco do Brasil**

O contexto para a análise de discurso do BB é bastante particular. Isso porque a instituição forneceu poucos dados sobre o acervo e a busca por material para integrar o *corpus* ficou restrita ao conteúdo institucional disponível no portal dedicado aos centros culturais. Não foram localizadas, como exposto na seção sobre as redes sociais, páginas específicas para comunicar o acervo e praticamente nenhuma publicação a respeito da coleção de artes visuais. Consideramos a busca em conteúdos referente ao museu e ao acervo, em itens disponíveis no portal dos centros culturais. Uma procura textual inicial dos termos não localizou qualquer referência ao acervo de artes visuais.

As respostas limitadas irradiaram algumas possibilidades de interpretação. O parco conteúdo emitido por uma instituição pública fundada há 208 anos denotou algumas impressões, entre elas sobre as justificativas, como a restrição para a divulgação de informação, proibição, políticas de comunicação e até fatores relativos à gestão ou desorganização do acervo. Enfim, entendemos que o questionário é também um instrumento para a análise de discurso, a partir do qual emanam também as posturas institucionais. Assinalamos que o documento foi remetido pela *Coordenação dos acervos museológicos, artísticos e de numismática*, e sabemos que o banco estabelece em instruções normativas internas as condições para garantir a conservação, divulgação, aquisição e demais orientações para a gestão.

Mas, em setembro de 2013, a assessoria de imprensa do CCBB Brasília divulgou nota à imprensa sobre a decisão do BB em lançar o projeto “Museu Banco do Brasil – História, Cultura e Cidadania”, com destaque para o investimento previsto para curadoria e montagem da exposição permanente é de cerca de R\$ 5,5 milhões. Para os projetos e obras físicas de



infraestrutura, o valor estimado do investimento é da ordem de R\$ 3,5 milhões (LOPES, 2013). O extrato da nota é significativo.

A base conceitual do projeto integra **memória, preservação do patrimônio** e oferta de novas **dinâmicas interativas** que caracterizam os **espaços expositivos** modernos, com participação cada vez maior do **público e atendimento qualificado aos visitantes**. Já as etapas físicas de expansão contemplarão, no futuro, entrega de área completa de vivências culturais, de lazer e de entretenimento. (BRASÍLIA, 2013, grifo nosso).

Quanto aos acervos, objeto deste estudo, o BB descreve quais são as suas coleções e como estão relacionadas ao banco, e aos projetos sociais desenvolvidos pela Fundação Banco do Brasil. A análise do texto permite depreender que a instituição reconhece e considera o valor e importância dos itens como parte da história e da economia brasileiras, e que por isso merecem ser divulgados.

#### Acervos

O núcleo do projeto é uma **exposição permanente** dividida em três módulos – História, Cultura e Cidadania, e Inovação – que irão reunir **importantes acervos** nas áreas de numismática, **artes visuais**, documentação, mobiliário e equipamentos, além de ícones de projetos sociais da Fundação Banco do Brasil.

No módulo Inovação, por exemplo, a ideia é criar espaços interativos, que vão proporcionar ao público a experimentação de novos conceitos e tecnologias relacionadas à indústria bancária. Já no módulo História, o **acervo do Banco contribuirá com obras de grande valor** que registram não apenas a trajetória da Instituição, mas também marcos importantes da formação histórica e econômica do País. O Banco de hoje, suas principais conexões simbólicas com o mundo do esporte, da cultura e dos grandes movimentos sociais do País estará no módulo Cultura e Cidadania. (BRASÍLIA, 2013, grifo nosso).

A entrega da primeira etapa, que estava prevista para 21 de abril de 2014, conforme o restante do texto, foi adiada para outubro do mesmo ano.

A entrega da primeira etapa do “Museu Banco do Brasil – História, Cultura e Cidadania” está prevista para o próximo aniversário de Brasília, dia 21 de abril do ano que vem. Ainda em 2014, no mês de outubro – quando os Centros Culturais Banco do Brasil irão comemorar seu 25º aniversário – está prevista o final da etapa seguinte de implementação dos módulos do Museu. Os trabalhos envolvem **planejamento, diagnóstico dos acervos, plano museológico, assessoramento e acompanhamento técnico e museológico** às obras de infraestrutura, que antecedem a realização do projeto. (LOPES, 2013, grifo nosso).

Ao analisar o discurso, inferimos que o acervo artístico não estava plenamente organizado – até a primeira etapa dessa iniciativa – e na perspectiva da organização da informação. Essa talvez seja a justificativa para as respostas limitadas por parte do BB às indagações deste trabalho. Nosso argumento é baseado no que foi exposto em vídeo publicado na página da empresa Expomus (MUSEU BANCO DO BRASIL, 2014), responsável pelo projeto museológico e que explica, sem detalhar, o processo de diagnóstico inicial do acervo. A publicação declara que o acervo do BB é composto por 90 mil peças distribuídas em tipos: 5 mil dossiês documentais de valor histórico, 35 mil itens de valor histórico, 16 mil títulos de livros, 20 mil registros fotográficos e audiovisuais e mais de 1.100 obras de arte visuais. Telas de Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Rubem Valentim, Debret, Aldemir Martins e Francisco Brennand integram o acervo.

As peças para o projeto foram encaminhadas de vários estados para serem selecionadas e restauradas por uma equipe de Brasília, e estima-se que oitenta peças serão expostas permanentemente (LANNES, 2014). Essa informação referente à etapa inicial do projeto pode significar que as obras estavam sendo usadas como decoração e que o acervo não era gerido por um departamento destinado a esse fim. São apenas deduções com base no cruzamento desse fato com as não respostas ao questionário.

O BB havia informado que o acervo era composto por 38 mil peças de numismática e 600 itens entre obras de arte e objetos históricos. Tendo em vista o exposto acreditamos que não é possível traçar um conceito da gestão da informação dos acervos de artes visuais do BB com base dos termos dos discursos. Cabe apenas especular sobre os motivos para essa gestão tardia das obras de arte.

A partir desses discursos identificamos, nos textos referidos, termos relacionados à gestão, *memória, preservação, espaços expositivos, exposição permanente, espaço interativo, novas dinâmicas interativas, importantes acervos, planejamento, diagnóstico dos acervos, plano museológico, assessoramento e acompanhamento técnico e museológico*.<sup>79</sup> Não localizamos termos referentes ao espaço museal, que está em construção, e nem quanto ao papel explícito do BB na gestão desse acervo artístico. A exceção cabe ao termo que se refere às principais

---

<sup>79</sup> O material utilizado para a consulta está disponível no Apêndice e os endereços dos documentos eletrônicos nas Referências.

conexões simbólicas que o banco afirma ter com os segmentos do esporte, cultura e movimentos sociais.

Transparece no texto analisado a preocupação do BB com a audiência, emergindo expressões como *dinâmica interativa, participação do público, atendimento qualificado aos visitantes, promover a experimentação*, o que denota uma proposta de programa educativo e revela que o projeto enfoca a relação com os visitantes com base na tecnologia e no que hoje é comum no ambiente digital quanto ao compartilhamento e interação entre indivíduos nas redes sociais.

Apesar disso e ao que indicam os dados a proposta de museu do BB se acomoda à versão do museu guardião, ao invés de repensar o seu papel conforme a inquietação de Huysen (1994, p. 39) ao afirmar que na década de 1980 poucos sustentaram a ideia “[...] de que devemos repensar o museu para além das dicotomias, vanguarda x tradição, museu x modernidade (ou pós-modernidade), transgressão x cooptação e políticas culturais de esquerda x neoconservadorismo.”

### CEF

Anteriormente explicamos que os questionários e demais instrumentos solicitados às instituições seriam analisados a partir da perspectiva da ADC de forma a incrementar e esclarecer a análise. Sabemos, com base no aporte teórico, que documentos produzidos no âmbito das instituições revelam práticas e posturas, e o encontrado na análise da CEF corresponde a essa perspectiva.

Gostaríamos de mostrar, inicialmente, enunciados selecionados que têm relação estreita com a gestão ou a suas possibilidades e intenções. Destacamos a pertinência de três questões que foram enviadas aos gestores para esclarecer cimento. Uma das indagações era sobre as razões para a ausência da publicação *online* do acervo de artes: “**Não sabemos**. Atividades relativas a planejamento estratégico, tecnologia e comunicação em internet são atribuições de outras áreas da empresa.”

Outra pergunta tratava dos valores destinados para o investimento na manutenção da coleção: “**Não podemos divulgar, pois foge ao campo operacional da Caixa Cultural Brasília.**” E por último, ponto relativo aos motivos para a manutenção de um acervo em

outros estados: “*Essa questão foge ao campo operacional da Caixa Cultural Brasília.*” (grifo nosso).<sup>80</sup>

O entendido a partir dessas respostas é de que a área responsável pelo gerenciamento do acervo desconhece as razões pelas quais a coleção não esteja disponível para acesso público, transparecendo também a subordinação da área a outras instâncias – planejamento estratégico, tecnologia e comunicação –, indicadas como as responsáveis pelas decisões em relação ao que é tornado público. Inferimos sobre as razões para que a ação de difusão do acervo depende de uma decisão ou inserção do processo no planejamento estratégico da CEF.

Em relação aos conceitos da gestão, os termos correlatos às categorias de análise encontrados são: *guardar, valorizar, preservar, acesso, divulgar, patrimônio, memória, inclusão, expansão, resguardar, dialogar, acervo permanente, exibição, exposição, mostra, fruição e difusão.*

Sobre os atributos e papel institucional surgem os conceitos: *incentivadora, papel de guardião do patrimônio histórico, compromisso, agente dinâmico, orgulho, fomentar, patrocinar, intensa e gratificante relação entre a empresa, as artes e a cultura nacional e grande apoiadora.*<sup>81</sup> A escolha por determinado conceito está vinculada, entre outros fatores, à legitimação e ao reconhecimento social, o que corrobora o que diz Wu, quando ressalta a importância da apropriação de qualidades por grandes corporações financeiras para garantir o seu papel no sistema das artes. Enfim, as instituições optam por predicados para construir seu discurso e a sustentação de sua imagem.

Ao se apropriar do conceitos de inovação, e pela mediação e redefinição de seu significado em termos corporativos, a empresa pretende apresentar sua intervenção nas artes como uma causa grandiosa e legítima. (WU, 2006, p. 148).

Quanto ao acervo, se repetem os termos: *valores culturais, expressivo acervo de obras artísticas, valiosas, importantes artistas brasileiros, rico acervo da arte brasileira, diversidade e artistas consagrados.* Os atributos escolhidos pela CEF para qualificar seu acervo estampam um discurso que indica que a posse de objetos parece estar relacionada a um

---

<sup>80</sup> As respostas foram encaminhadas pelos gestores da Caixa, por e.mail, em 2013.

<sup>81</sup> As fontes consultadas estão organizadas nos Apêndices.

conceito de museu “[...] como órgão privilegiado por uma determinada classe, à raridade e originalidade.” (HUYSSSEN, 1994, p. 35).

### **BNDES**

O banco declara que não considera as obras sob sua guarda como uma coleção, esse fato é um discurso e esclarece a atividade. Por conseguinte, e devido ao apurado, entendemos que não há como descrever o conceito de gestão da informação e nem encontrar termos, já que inexistem outras falas sobre o acervo. Contudo, cabe uma observação, pois identificamos, como dito anteriormente, que o banco discursa sobre outros acervos, memória e patrimônio quando atua patrocinando instituições dedicadas à preservação.

Cabe aludir especialmente para ao menos um documento. Artigo publicado na revista BNDES Setorial dedicado a avaliar o resultado de 14 anos de investimentos – que ultrapassava R\$ 230 milhões – destaca o apoio do banco na preservação do patrimônio histórico e arqueológico brasileiro, demonstra o retorno positivo para a imagem da instituição e conclui que a ação deve ser continuada e ampliada (BALBI et al, 2014. p. 58).

Internacionalmente, a preservação de acervos memoriais merece atenção dos estados nacionais, que contribuem com políticas públicas sustentadas para o desenvolvimento dos setores econômicos associados à preservação e à guarda. A importância dessas políticas baseia-se no seu impacto sobre o fortalecimento da cultura nacional e o desenvolvimento da cadeia produtiva associada, promovendo o desenvolvimento cultural e social, mas também o desenvolvimento econômico com potencial de melhoria na distribuição regional. ( BALBI, 2014, p. 56).

A conclusão do artigo que avalia o desempenho institucional sintetiza:

Um resultado especificamente gratificante foi o **aumento do acesso (físico e virtual) aos acervos memoriais**, pois gera ganhos para a sociedade: a promoção de ações de preservação dos acervos memoriais amplia a capacidade de acesso público e facilita a pesquisa. (BALBI, 2014, p. 57, grifo nosso).

Balbi realça que um dos resultados da avaliação “especificamente gratificante foi o aumento do acesso” aos acervos memoriais que receberam recursos do BNDES o que gera “ganhos para a sociedade”, entre eles a ampliação do acesso público, um dos principais temas de interesse deste trabalho. Cabe destacar que a falta de acesso às informações a respeito das obras em posse do banco impossibilita a coleta de informações e a difusão a respeito do acervo do BNDES.

## **BNB**

O acervo do BNB foi constituído há mais de 60 anos e atualmente está sob a responsabilidade do CCBNB. Dentre as instituições pesquisadas é a mais antiga a possuir coleção de arte, cujo passado e documentação sobre a origem está mantida em arquivos. Para a produção de catálogos e a pesquisa em arte, os registros documentais são fundamentais como fonte de informação e consulta. Em outras situações, a ausência de documentos de arquivo dificulta e limita o processo de disseminação da informação. Aqui percebemos que, apesar de possuir insumos sobre a história de algumas obras, a instituição não atua de maneira a explorar essas informações. Embora tenha afirmado que a pesquisa é uma das atividades realizada com base no acervo, a instituição não forneceu detalhes sobre como e quais estudos foram e se ocorre a consulta ao arquivo e acervo documental.

Contudo, ao buscar insumos para a análise de discursos percebemos que as informações sobre a coleção não são públicas. As respostas aos questionários já haviam demonstrado a ausência de catálogos, galerias ou exposições temáticas visuais, além da incompletude sobre demais questões, entre elas sobre os critérios para o uso como decoração, encaminhamento de lista sobre obras doadas por artistas ou falta de resposta, entre outros itens. Nesse sentido, a busca por documentos e instrumentos para complementar a análise da gestão da informação no BNB revelou a inexistência de qualquer espaço no portal corporativo para relatar, informar ou difundir o acervo. A única menção identificada é datada de 19 de abril de 2016, referente à divulgação da exposição “Sonhos e Enigmas”, com dez obras do acervo artístico do Banco do Nordeste, na galeria do Espaço Cultural Correios em Fortaleza (CE) (BANCO DO NORDESTE, 2016).

Um texto publicado no site da instituição oferece algumas informações sobre a coleção. De maneira sutil e reservada há um trecho referente à coleção, e enfatizamos que foi o único registro localizado no portal do BNB, que resume um pouco da história da coleção, porém sem qualquer menção sobre o motivos da instituição do acervo.

A coleção Banco do Nordeste é **formada** por quase mil obras de artistas brasileiros, **todas catalogadas e fotografadas**, que permitem conhecer a **diversidade da arte, sobretudo a nordestina**.

A coleção é **composta**, na sua grande maioria, por artistas brasileiros **modernos e contemporâneos**, tendo a primeira **aquisição** acontecido em 1956, com obras como “Jangadeiros em Palestras”, de Raimundo Cela.

Entre 1981 e 1991, **foram adquiridas** 35% das obras atuais. No período de 2005 a 2013, foi retomada a **política de aquisição** de obras de arte, desta feita com o objetivo de **compor** um acervo sob a responsabilidade do Centro Cultural Banco do Nordeste. Nesta nova fase, a **coleção foi formada** a partir dos segmentos: Gravura Nordestina, Referências da História da Arte no Nordeste e Produção Contemporânea com características para o experimental e liberdade criativa.

Além de **exposição** de obras artísticas, a atuação do Banco do Nordeste no campo da cultura inclui ações desenvolvidas em **seus três centros culturais** (em Fortaleza, Juazeiro do Norte e Souza) que, em 2015, tiveram um **público** total de visitantes de mais de 506 mil pessoas.

Nos últimos dez anos, o Banco do Nordeste já **investiu** R\$ 61,4 milhões em projetos culturais por meio de instrumentos de patrocínio, incluindo a Lei Rouanet. (BANCO DO NORDESTE, 2016, grifo nosso).

A publicação não detalha as origens da instituição da coleção, mas separa em três fases o que considera como o processo histórico de constituição do acervo: a década de 1950, os anos 1981 a 1991 e a etapa atual, em que a partir de 2005 foram retomadas as aquisições. Na mesma frase em que cita o número de obras, qualifica o acervo formado por artistas brasileiros e declara que estão documentadas. Percebemos também que há uma discrepância entre o número de obras. No questionário o banco informou que são 1.078 e o texto relata que “quase mil obras de artistas brasileiros.” (BANCO DO NORDESTE, 2016). Outra diferença é sobre o início da formação, pois no questionário a data é 1955 e no texto 1956. Esclarecemos que a fundação do acervo está próxima a do banco, que existe desde 1952. As informações são diferentes o que pode ser explicado pela incerteza a respeito da formação do acervo ou da produção dos textos em datas e momentos diversos.

A construção do documento conduz à compreensão do papel do BNB como proprietário das obras, responsável pela realização de exposições, mantenedor de centros culturais – como observado nos dois últimos parágrafos –, além de divulgar a atuação do banco como apoiador à cultura e incluir o relato sobre o número de espectadores e o valor do investimento. A identificação dos termos demonstra que em seu discurso há referências a alguns processos de gestão. Gostaríamos de mencionar que os “Relatórios de Administração dos anos 2012 a 2015” detalham o apoio à cultura regional.

Inferimos que o banco parece situar o acervo em outro território distinto desse campo cultural ao qual dedica parte de sua missão, recursos e divulgação. Entendemos que o

patrocínio e o apoio recebem essa importância por estarem associados à imagem da instituição. Assim, o acervo tem outras finalidades. Quando inquirida se a empresa avalia o retorno de imagem em função das atividades realizadas com o acervo, a resposta foi de que o investimento na manutenção do acervo tem retorno positivo pela exposição da imagem do banco na mídia.

Em síntese, encontramos os seguintes termos em relação à gestão: *formada, catalogadas, fotografadas, composta, aquisição, adquiridas, compor, formada e exposição*. Quanto ao espaço museal, apenas a menção aos centros culturais; e sobre o papel do banco, inferimos que se proclamam patrocinadores e incentivadores da cultural regional.

### **Banco da Amazônia**

A partir da perspectiva desta tese qualificamos o acervo do Banco da Amazônia como uma coleção em formação, caracterizada por reunir o menor número de obras – entre os acervos estudados – e sem finalidade definida, apesar de ter sido iniciada há 15 anos, em 2001. E, evidentemente, a consequência é a ausência de políticas, instrumentos de gestão, disseminação e demais processos concernentes a execução da gestão da informação. Cabe esclarecer que demais coleções estão em processo dinâmico e de permanente constituição, tendo em vista as características para a entrada das obras na instituição, que vão da aquisição à contrapartida. Em outros casos, como o BC, e até a realização deste estudo, não há processos de aquisição, de incorporação, recebimento como contrapartida, mas somente doações eventuais.

Tendo em vista esse entendimento, de uma coleção em constituição, tudo indica que o Banco da Amazônia não administra o seu acervo como tendo natureza museológica – e sem funcionalidades –, passível de sofrer os impactos de uma ausência de organização da informação. Entendemos que essas obras de arte podem futuramente ter algumas vocações, entre elas a decoração, a doação a outras instituições e mesmo a institucionalização do acervo, o que exigirá a organização e a compreensão e uso da coleção para as atividades de exposição, pesquisa, disseminação e empréstimo, entre outras que são atributos de acervos museológicos.

Uma das fontes para a formação do acervo surge da institucionalização do Prêmio Banco da Amazônia de Artes Visuais, que seleciona projetos para exposições e determina, entre as contrapartidas, a doação pelo artista de uma das obras expostas para o acervo do banco. Isso é



um indicador de que as peças continuarão a ser reunidas e constituindo, independente da visão que a instituição tem desses objetos, coleções de natureza museológica. Outra contrapartida é a doação, pelo artista, de uma cota de 10% do total de catálogos impressos para constituir o acervo e memória dos trabalhos desenvolvidos no Espaço Cultural do banco.

Enfatizamos que a realidade do banco quanto à gestão da informação do acervo é dada, ou melhor, adequada e condicionada à forma como o acervo é significado e restrito ao registro documental e fotográfico. Isso porque o exame dos dados demonstra que as ações referentes aos processos de organização da informação são apenas a catalogação e o registro fotográfico.

### **Banese**

Apesar da procura por material para análise, no caso do Banese encontramos trechos em apenas duas publicações fornecidas – Visitando Acervo IV (2008) e Lambe-sujo x Caboclinhos (2013) – as quais demonstram essencialmente que o banco declara o seu apoio à cultura sergipana, e isso se reflete na aquisição das peças do acervo, formado exclusivamente por obras de artistas locais.

Assim, surgem termos relacionados à gestão, tais como: adquirir, acervo, apresentar, seleção, patrimônio artístico e cultural, expostas, seleção, oferecendo uma excelente fonte de pesquisa e referência.

Quanto ao seu papel, o discurso reforça o fato de o banco fazer a aquisição há mais de quatro décadas, e surgem termos como orgulho, prestar contas, homenagear, investir, responsabilidade social, vocação em apoiar iniciativas que materializam o sentimento de sergipanidade, grande parceiro da arte sergipana, investindo e incentivando a produção cultural em suas diversas manifestações e expressões.

As qualidades do acervo são descritas como *precioso, bela, expressivo acervo de importância histórica e amplo acervo*. Tendo em vista que algumas obras estão instaladas em unidades de atendimento, expostas em suas agências da capital e interior do estado, o banco também se refere ao papel das obras *como capazes de imprimir beleza aos ambientes, possibilidade dos clientes terem contato com a história e a arte*. Esses enunciados remetem a Huyssen (1994, p. 42) quando afirma que “[...] o museu não é mais o guardião do tesouro e artefatos do passado, que eram discretamente exibidos para um grupo seleto de *experts* e

*connaisseurs.*” Assim, com base no exposto, concluímos que o Banese parece integrar as instituições que compreendem o seu papel como guardião e mecenas da arte regional.

### **Banrisul**

O acervo do Banrisul teve início há 25 anos. Inferimos que é uma coleção destinada tanto à decoração como parte do acervo do Museu Banrisul. Há poucos insumos para analisar os aspectos discursivos da arte mantida pelo banco, em função não apenas tendo como referência as respostas fragmentadas, mas ao que propriamente é a gestão da informação. Contudo, no texto informado pela equipe do museu, identificamos vários conceitos relativos às categorias de análise e, a partir desses enunciados, apreendemos que há diferenças entre o conteúdo publicado no portal do Banrisul, no *link* sobre o museu.

Nas informações fornecidas pelo Banrisul encaminhadas de acordo com as nossas solicitações, localizamos vários conceitos que mesclam os processos de gestão com a missão, entre eles: *promover a história institucional, valorizar o patrimônio histórico, artístico, cultural, promover ações pedagógicas, promover o acervo, disponibilizando suas coleções para consultas e pesquisa, viabilizando espaços para a produção de conhecimentos científicos, dar impulso, oportunizar e estimular as manifestações artísticas, elaborar mecanismos de avaliação e planejamento.*

O quadro comparativo é destinado a demonstrar algumas divergências entre os dois instrumentos, entre elas o fato do texto publicado *online* não apresentar referência ao acervo artístico.

**Quadro 11-** Apresenta uma comparação entre textos enviados pelo Banrisul

Texto no portal sobre o Museu	Texto fornecido pela equipe responsável pelo Museu Banrisul esclarecendo sobre a missão do museu “Sobre a missão do Museu, por hora”
<p>Neste início de século, sabemos diferenciar uma empresa vencedora pela sua capacidade de criar mercados e conferir novos valores ao seus produtos já existentes.</p> <p>Na atualidade, as empresas dos mais variados setores investem na cultura, em operações que significam qualidade, segmentação e repercussão na mídia.</p> <p>Nem todas conseguem agregar valor cultural a sua marca, por não possuir a solidez da memória em sua evolução histórica.</p> <p>Já o Banrisul, através do seu Museu, reúne um <b>acervo representativo da História do Estado</b>, por seus 80 anos de existência sintonizados com o contexto sócio-econômico e cultural do Rio Grande.</p> <p>O Museu Banrisul abriu suas portas para visitação pública em 15 de março de 1994. Suas peças foram <b>coletadas</b> junto às agências do Estado e do país, entre elas destacamos: documentos, máquinas, relógios, fotografias, mobiliário, enfim, objetos que denotam a rotina bancária, recebendo, também, doações de material, feitas pelas agências, clientes ou simpatizantes da instituição.</p> <p>Além de sua <b>exposição</b> de caráter permanente, realiza-se exposições de eventos ligados à história do Banco e do Estado.</p> <p>O Museu Banrisul <b>preserva</b> para o futuro o legado de nossa história na Casa de Cultura Mário Quintana, espaço que está à disposição dos pesquisadores e à visitação de escolas, turistas e população em geral.</p>	<p><b>Promover</b> a história institucional do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, valorizando a história dos funcionários que construíram a grandeza da instituição da qual fazemos parte e dos clientes que fizeram de seu relacionamento com o banco os alicerces para realização dos mais variados projetos.</p> <p><b>Valorizar o patrimônio histórico, artístico, cultural e ambiental</b>, travando um diálogo sustentável com a comunidade que o museu está inserido (Funcionários e ex-funcionários do Grupo Banrisul, base de clientes e comunidades em que o Banrisul esteja presente).</p> <p><b>Promover ações pedagógicas</b>, com o objetivo de estimular a cidadania e a responsabilidade social, hábitos de vida saudáveis, educação financeira, educação ambiental e promover a diversidade cultural.</p> <p>Promover o acervo do museu, disponibilizando suas coleções para consultas e pesquisas acadêmicas, viabilizando espaços para a produção de conhecimentos científicos.</p> <p><b>Dar impulso</b> à formação de futuros profissionais ligados à cultura e à educação, oferecendo oportunidades de estágio curricular a estudantes universitários.</p> <p><b>Oportunizar e estimular as manifestações artísticas, culturais</b>, sociais, étnicas, religiosas, etc., advindas do corpo de funcionários do Grupo Banrisul, fazendo com que a comunidade atue e transforme o Museu mantendo um diálogo constante.</p> <p>Valorizar a preservação do meio ambiente e a prática de hábitos de vida saudáveis, junto aos visitantes.</p> <p><b>Elaborar mecanismos de avaliação</b> de todas as suas iniciativas, de forma qualitativa e quantitativa, com vistas a ajustar o <b>planejamento</b> de novas ações do Museu.</p>

Fonte: elaboração própria.

A análise indica um ponto importante a ser discutido, caso a instituição considere as obras de arte como parte do “acervo representativo da História do Estado” que, ao que parece, é constituído, conforme o texto acima a partir da reunião de “[...] objetos garimpados junto às agências do banco e que são representações da atividade bancária.” Nessa condição as obras de arte integrariam outro segmento, que é o espaço da memória institucional. Em ambos os textos é clara a preocupação da instituição com a história e com o espaço do museu como

referência aos funcionários e ex-funcionários. Embora não seja aparente a configuração ou declaração quanto ao espaço museal da arte, inferimos que o conteúdo do texto tem como intenção afirmar e também valorizar que o Banrisul possui uma sólida memória da sua evolução institucional, o que pode ser uma qualidade ou predicado que agrega um valor cultural à marca do banco, que tem 80 anos de existência.

#### 4.5. Bancos oficiais e o discurso sobre a arte

Nossa premissa neste estudo era que os bancos oficiais brasileiros mantêm acervos de artes visuais, fazem a gestão da informação em arte e não são reconhecidos como espaços museais, que são fundados quando a obra de arte ingressa na instituição. A investigação procurou identificar os elementos do processo de gestão, buscou entender o papel dos bancos na gestão do acervo e compreender o conceito de gestão da informação praticado nessas instituições.

Entendemos que os bancos oficiais, na posse de obras de arte de valor informacional, estético, simbólico, econômico e histórico assumiram a responsabilidade de criar lugares dedicados à apreciação estética e emularam o papel de museus. Não percebemos, com base nos dados, se existem nos bancos pesquisados a implantação de instrumentos inovadores, práticas inéditas ou originais para a guarda e manutenção de suas coleções.

Com base no entendimento de que os bancos públicos são espaços museais, a pesquisa tentou identificar os discursos sobre a arte que nascem nas instituições. Ao empreender a análise de discurso do *corpus*, percebemos que os discursos são igualmente heterotópicos ao recriarem e representarem os significados da arte institucionalizada, e ocupam espaços nas falas e nas atividades sociais dos bancos oficiais brasileiros. Discursos aparentemente reservados e lacônicos, mas construídos com os predicados adequados para conceituar a principal característica evocada pelos bancos na posse das obras de arte: o papel de guardião. Uma denominação solene, **o guardião**, que nas sociedades sem escrita está relacionada aos especialistas da memória, os homens-memória, os guardiões dos códices reais que são narradores da memória coletiva com a responsabilidade, entre outras funções, de transmitir conhecimentos secretos (LE GOFF, 2003, p. 425-426).

Constatamos que a gestão da informação praticada nas instituições financeiras é similar ao gerenciamento de acervos museológicos. Conseguimos identificar em suas práticas de gestão da informação em arte de acervos alguns dos predicados relacionados à definição acima. Isso porque os bancos oficiais operam com um “conjunto de indivíduos” da própria instituição e também com outros – funcionários, pesquisadores, jornalistas, estagiários, consultores, curadores, restauradores e prestadores de serviços –, e se relacionam com museus, órgãos federais, estaduais, municipais e distritais. Quando realizam exposições, operam na produção, mediação e recepção da arte. Ao oferecer monitores e guias, serviço educativo e produzir materiais de difusão da exposição, como catálogos e folhetos realizam a comunicação museal.

Quanto ao que espelham os dados, e se efetivamente correspondem à realidade institucional, parece que a gestão dos acervos analisados precisa ser profissionalizada. Isso, é claro, se as informações apresentadas pelas instituições equivalerem às práticas internalizadas. E, ainda, ao analisar e interpretar o conceito de gestão da informação nos bancos oficiais entendemos que corresponde ao que ocorre nos museus.

No caso dos bancos oficiais consideramos que os espaços criados são heterotópicos, pois apresentam várias características e atributos cabíveis. O espaço museal só é formulado a partir da existência do objeto de arte, que impulsiona, obriga e delimita esse espaço. A cada etapa do ciclo informacional efetivada pelos bancos a arte é institucionalizada. A realização de uma exposição produz demandas informacionais, operações para manutenção e novas informações, contribuindo para a consolidação do espaço da arte. A heterotopia é firmada nas atividades realizadas para garantir a visibilidade, a conservação, a preservação e a comunicação do acervo.

Várias instituições implantaram espaços próprios para a exibição da arte, como os centros culturais, além de expositivos rotativos em áreas de trabalho e agências, na forma de decoração. Observamos que os espaços não foram criados exclusivamente para abrigar as coleções, mas em alguns casos os acervos são incorporados a mostras comemorativas e temáticas.

Portanto, por manter espaços museais nos bancos oficiais, cremos que pertencem ao sistema das artes. Cabe ressaltar, nesse caso, que para fazer parte do sistema é necessária a

realização de determinadas atividades, ações típicas e habituais, não é, evidentemente, caracterizada pelo número de exposições ou processos realizados na produção, mediação e recepção da arte, nem pelo valor do acervo ou suas especificidades. Entendemos que o pertencimento a essa categoria – por parte dos bancos oficiais, inseridos neste trabalho como espaços do sistema da arte – se dá pela semelhança e pelas particularidades com um sistema consagrado, previamente qualificado e institucionalizado.

No caso deste projeto é possível considerar que as instituições públicas ligadas ao setor financeiro podem ser espaços e instâncias de legitimação cultural (LIMA, 2003, p. 16-17) devido à sua aproximação com as atividades de informação e gestão em museus – e outros espaços afins – e sua inserção, camuflada, no sistema das artes, mas institucionalizada e legitimada.<sup>82</sup> Entendemos que essas organizações não são museus, mas, consideradas pela norma como *coleções visitáveis*, incorporaram algumas práticas museológicas na gestão das coleções, entre elas a organização da informação, a produção de documentação e as atividades de disseminação da informação, sem, no entanto, assumir todas as funções sociais de um museu convencional.

Nossa justificativa para essa afirmação deve-se ao fato de que, ao constituírem coleções de arte, essas entidades assumem a responsabilidade pela execução dos processos de organização e de gestão da informação esperada de demais espaços museais. Outro fato relevante é que a formação de coleções motiva a constituição de espaços informacionais caracterizados pela realização de ações visando à gestão da informação em suas etapas características: *geração, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e uso*. Assim sendo, tais instituições operam com quadros e recursos humanos e financeiros próprios para a gestão informacional dedicada às artes, e isso foi constatado a partir da descrição e análise dos fatos. Não cabe nesta conclusão julgar, avaliar ou questionar a forma, qualidade ou intensidade com que são desenvolvidas essas etapas.

Em relação ao papel dos bancos oficiais, a análise de discurso demonstrou que as instituições intentam ser reconhecidas como mecenas e guardiões do acervo, fato comprovado

---

<sup>82</sup> A Unesco (2015) no instrumento *Draft Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society* atualiza a definição de museus e descreve suas funções. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>>. Acesso em 25. jun.2016.

de várias maneiras: pela localização do termo guardião em alguns textos ou por meio da interpretação de trechos dos discursos em que há elementos que ratificam o significado da guarda ao patrimônio e do incentivo à produção de bens artísticos. Os conteúdos são significativos e os argumentos revelam que os bancos se autodenominam protetores, incentivadores e divulgadores da cultural brasileira e regional. No caso estudado, as atribuições do mecenas e de guardião se fundem.

Não identificamos nos documentos examinados qualquer menção explícita ou velada que indicasse o desejo das instituições em serem reconhecidas como museus, mas sim como parte do sistema das instituições dedicadas à memória e à fruição artística. Isso reafirma a responsabilidade não apenas em manter, mas também em configurar o espaço museal correspondente a uma entidade ligada de maneira original e essencial ao sistema financeiro.

Acreditamos que esse espaço simula parte das realizações dos museus. Isso representa outro aspecto significativo, que é a estratégia formulada nos textos para demonstrar que a instituição reconhece sua função social como mantenedora de bens artísticos, amplia seu papel ao atuar como mecenas e atrela essas atribuições à sua missão institucional. Ao assumir na narrativa do discurso que incorporaram a função social típica das instituições museológicas, os bancos públicos emulam ao mesmo tempo o papel de museólogos e demais profissionais da informação.

Entendemos que os bancos oficiais compreendem os valores intrínsecos aos objetos e reconhecem as demandas informacionais necessárias à gestão, pois exaltam as qualidades das peças e defendem as funções de suas coleções de arte particularmente quando declaram a importância em garantir a preservação material e a exibição pública dessa parcela do patrimônio brasileiro. Contudo, isso não significa que as exigências para o gerenciamento eficiente das coleções sejam efetivamente cumpridas, como detectado na análise dos dados dos questionários, que revelou a ausência de vários instrumentos importantes para a organização da informação.

A análise dos discursos contribuiu para comprovar que havia diferenças entre as informações fornecidas pelas instituições e o proclamado pelos bancos oficiais em suas falas públicas sobre as coleções. Compreendemos a importância dos textos oficiais como representativos da realidade social construída pelas instituições, e concluímos que nos bancos

públicos os discursos sobre a arte são heterotópicos, constituídos por uma estrutura repleta de camadas informacionais – e de significação – referenciadas a lugares e tempos. Isso significa que os discursos criam espaços da arte, do marketing, do poder, da fruição e do reconhecimento social, entre outros, com objetivos diversos e necessários para instrumentalizar outras atividades e relações que as instituições estabelecem com o meio social. Os discursos da arte produzidos pelas instituições servem para divulgar o acervo, promover a marca, estabelecer a distinção, demonstrar a potência da organização, legitimar a função social, garantir o reconhecimento público, ser um documento, memória e objeto de comunicação, entre inúmeras funções. E, contudo, se “[...] o poder aparenta promover a arte, mas quer promover a si por ela, ele tem, contudo, o poderio de estiolá-la, deixá-la esquecida.” (KOTHE, 2014, p. 20).

Se entendermos que os discursos sobre a arte são espaços construídos para corresponder ao exercício de determinadas atividades sociais, então podem ser enquadrados como heterotopias de compensação. Segundo Foucault (2013, p. 423) um dos papéis das heterotopias é criar um espaço real, perfeito, meticuloso, bem-arrumado, que está em contraposição com outro desorganizado, mal disposto, desajustado e confuso. As narrativas a respeito dos acervos produzem um efeito que corresponde parcialmente à realidade quando se refere à gestão, mas é fiel ao expressar as intenções e estratégias dos bancos para que sejam reconhecidos como mecenas e guardiões das obras e do espaço da arte brasileira.

Por sua vez, o espaço museal seria a heterotopia ligada ao recorte de tempo, ao acúmulo infinito expresso nos discursos dos museus e bibliotecas, espaços nos quais “o tempo não cessa de se acumular e de encarapitar no cume de si mesmo [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 421-422), e que expressam o desejo de encerrar todos os tempos, épocas, formas e gostos. Um lugar constituído de tempos que acontecem simultaneamente (FOUCAULT, 2013, p. 422). Nos acervos estudados, além do tempo presente que procura reter a história, a memória e a arte, o discurso expressa valores e procura garantir por meio deles uma unidade para objetos de diferentes tempos, escolas, categorias, valores, estilos, autores e movimentos. Um lugar real, único, que ao mesmo tempo simula e se relaciona às condições de outro lugar real, o museu de arte.



Entendemos também que tanto o discurso como o espaço museal podem ser compreendidos a partir dos atributos que compõem o conceito de heterotopia, pois depreendemos que o mesmo ocorre com os bancos oficiais quando determinam e criam seus espaços.

Em síntese, os discursos da arte nos bancos oficiais demonstram as múltiplas representações sobre o seu papel e função social, declaram a sacralização dos objetos, são solenes, formais e oficiais no que se refere ao bem público e ao compromisso com a sociedade. Ao mesmo tempo em que refletem suas posições, demarcam suas contraposições ao definirem o seu território, sua atuação e cercando seus espaços como próprios ao setor financeiro do qual seria impossível e inadequado o afastamento. São narrativas em que é perceptível o esforço para legitimar, naturalizar e equilibrar as atividades de gestão da arte e da execução de políticas e programas sociais declarados na missão institucional. Os discursos são canônicos e as obras de arte também são encaradas como utensílios que devem cumprir finalidades, o que torna um segmento da arte sob guarda dos bancos menos importante, e o que tem relevância é a relação do objeto com o contexto, que é determinada pelos interesses dominantes no âmbito institucional (KOTHE, 2014, p. 20). O uso das obras como decoração é uma consequência desse discurso.

O cânone a que nos referimos é o descrito por Kothe (2014, p. 15) quando afirma que o cânone nacional ou de uma tendência é “[...] um esquema que promove certos autores a evento histórico, escamoteando outros, como se manifestasse uma iluminação divina e não fosse tendencioso. Qualidade não se define por nação, estilo, forma, moral, correção política.” Os discursos estudados apresentam características do conceito de *cânone nacional* “[...] voltado para a afirmação do Estado, usando aspectos de obras para a montagem de uma suposta história e identidade coletiva, segundo a imagem que a oligarquia quer transmitir de si e da história.” (KOTHE, 2014, p. 20). No caso estudado, poderíamos inferir que uma parte da narrativa significa e procura construir uma unidade a partir das obras de arte dos artistas modernistas. Assim, a arte que surge nos discursos é aquela que tem também função, assim como um edifício, ou “[...] templo religioso também cumpre suas ‘funções de culto’ e, como tal, ele não é arte. Um palácio pode abrigar um governo ou um museu: consegue desempenhar funções diferentes.” (KOTHE, 2014, p. 40). Portanto, os bancos oficiais ainda se baseiam no “[...] velho conceito de cultura, baseado, como ainda o é, na continuidade, na herança, na

possessão e no cânone, nos impede de analisar o lado potencialmente produtivo e válido do provisório.” (HUYSSSEN, 1994, p. 47).

Ao concluir gostaríamos de citar Kothe (2014) quando estabelece uma das faces das relações entre a arte e o poder.

Ainda que o poder sempre tenha usado a arte para obter mais poder, se a vocação da arte é exercer e exercitar a liberdade há uma incompatibilidade básica, uma relação antagônica entre arte e poder. Isso não significa que a preocupação dominante da arte deva ser o combate ao poder, mas que ela não existe para servir ao poder. Ainda que sirva a propósitos externos, a relação básica dela é consigo mesma, ela existe por si e para si, ela é toda estruturada como se servisse a fins, mas não é redutível a determinado fim. (KOTHE, 2014, p. 20)

Ao que tudo indica, e com base nos predicados identificados na construção dos discursos sobre a arte nos bancos oficiais, inferimos que esses textos refletem algumas características das instituições, têm consequências na forma como o acervo é administrado e nos processos para a consolidação das coleções de arte públicas estudadas.

É cabível afirmar que bancos oficiais pretendem ser reconhecidos como mecenas e guardiões, e entendemos que há muito a ser feito para que essa imagem seja construída *interna corporis* e admitida socialmente. Aquilo que falta nas práticas de gestão da informação em arte é justamente o que poderia impulsionar, reforçar e caracterizar essa persona assumida pelas instituições pesquisadas: a visibilidade. Uma das formas seria intensificar o uso dos acervos que seriam potencializados, seja pela prática do empréstimo, da realização de exposição ou produção de bens culturais, que são algumas atividades que garantem a exibição constante e para diversos públicos. O resultado do trabalho para dinamizar a disseminação da informação resulta em várias possibilidades para a comunicação com a sociedade, entre elas com o despertar de pautas na mídia, o compartilhamento de imagens, o que, por sua vez, pode transformar um acervo ainda pouco explorado em objeto de estudo, por exemplo. Diante da pequena ou quase inexistência de programas educativos, seja presencial ou em ambiente virtual, perde-se uma oportunidade para incrementar a pesquisa com base no acervo. Podemos dizer, enfim, que quanto menor o investimento – seja em recursos, infraestrutura e políticas – nas atividades de gestão do acervo, maior é o desconhecimento. Como consequência, na maior parte das vezes torna-se imperceptível ou

infrutífera a tentativa de vincular a imagem dos bancos oficiais ao papel de guardiões e mecenas do patrimônio artístico brasileiro.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.”*

*(Antonio Cícero, 1996, p. 337)*

O objetivo desta tese era investigar a gestão da informação nos acervos de artes visuais em instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional (SFN). Tendo em vista o proposto para este estudo acreditamos que a pesquisa alcançou parcialmente seus objetivos.

Este estudo gerou novos dados sobre a gestão pública de acervos de arte no sistema pesquisado. Ao mapear instituições que mantêm coleções, ampliou a compreensão sobre o tema ao discutir os bancos oficiais como espaços museais e, assim, abriu caminho para novas indagações e descobertas sobre o assunto. Acreditamos que poderá contribuir para ampliar o campo da pesquisa em Arte no âmbito da Organização da Informação, já que estudou um ambiente informacional a partir de uma perspectiva ainda pouco explorada e regida pela informação em arte, a partir dos pressupostos da CI.

Os resultados foram satisfatórios, em especial quando se conseguiu analisar as instituições que efetivamente forneceram informações e, assim, descrever o cenário específico de cada banco. Contudo, cabe destacar que os bancos oficiais de maneira geral não encaminharam informações detalhadas sobre os processos de gestão dos acervos. Para além dessa realidade, em verdade as instituições ainda realizam de maneira tímida a gestão da informação e de forma reservada comunicam seus acervos.

Inferimos quais seriam as razões e justificativas para as ausências e incompletudes de respostas que, apesar disso, configuraram de forma positiva este trabalho. Esquecimentos, restrições de ordem administrativa, controle, descontrole, fatores ligados à segurança das obras, desorganização, ausência de equipes e recursos financeiros, enfim, causas não faltam para o silêncio.

Talvez a postura dos gestores sofra a influência das características próprias do banco, cujas transações são pautadas pelo sigilo determinado pela Lei Complementar nº 105, de 10 de janeiro de 2001, que dispõe sobre o sigilo das operações financeiras e de que é um dever das instituições financeiras resguardar dados de seus clientes. Quebra de sigilo que em algumas hipóteses é considerada crime.

Em relação aos objetivos específicos, relativos às etapas e processos informacionais necessários à gestão do acervo, entre eles a identificação dos motivos e elementos que promoveram a constituição dos acervos, das estruturas disponíveis para a gestão, da existência de instrumentos normativos e por fim da disseminação e usos dos acervos, afirmamos que foram em parte alcançados.

Tendo em vista a assimetria de informação e características dos acervos estudados, ressaltamos que esta tese não apresentou uma análise comparativa das práticas entre as instituições, e os resultados apontaram que há pontos em comum, mas as particularidades não permitiram concluir que bancos oficiais apresentam um padrão na gestão de coleções de arte. Quanto a esse fato, há que ser destacado que atividades relacionadas ao sistema das artes – patrocínio, mecenato, gestão de acervos, entre outros – estão institucionalizadas nos bancos pesquisados. É correto afirmar que as práticas de gestão dos bancos oficiais assemelham-se ao que é corrente em museus brasileiros, com exceção dos usos dos acervos como objetos de decoração em escritórios e unidades de atendimento. É parecida ao que ocorre em bancos privados seja quando decoram as alas de trabalho das diretorias, quando organizam exposições em edifícios corporativos ou usam as coleções para promover a sua imagem. Além dos múltiplos papéis precípuos dos bancos oficiais, entendemos que as estratégias adotadas para garantir a existência e a permanência do acervo artístico contribuem para a construção positiva da imagem institucional.

A escolha da metodologia foi potencializada a partir das evidências originadas do *corpus*, na análise inicial da coleta dos dados junto às instituições. cremos que a Análise de Discurso Crítica foi adequada para alcançar os resultados, principalmente para embasar a indagação sobre o papel desempenhado pelos bancos oficiais na gestão de acervos de artes. A análise desse papel não estava ancorada numa visão dual sobre se os bancos oficiais devem ou não manter e gerir acervos, e nem se o fazem de forma profissional ou não. A intenção era saber qual era esse papel. No decorrer da pesquisa percebemos que a Arte, mediada pelos objetos de arte e pelo conjunto dos acervos, exercia um papel nessas mesmas instituições.

Comparada à oferta ampla na literatura internacional e nacional a respeito dos processos museológicos contemporâneos em instituições públicas, e demais escritos críticos, confirmamos no decorrer desta pesquisa a escassa bibliografia específica sobre acervos

corporativos em bancos oficiais no país. A constatação foi corroborada por alguns fatores, entre eles a inexistência nas instituições pesquisadas de exemplares de pesquisas de graduação e pós-graduação realizadas sobre os acervos, e a limitação quanto aos títulos, livros e catálogos produzidos em parcerias com editoras comerciais por não estarem disponíveis digitalmente. É importante destacar que as referências das áreas de Ciência da Informação, Sociologia, História da Arte e Linguística contribuíram para alcançar parcialmente os resultados e cumprir os objetivos gerais e específicos.

Entendemos que esta tese poderá servir como base para outras pesquisas, pois reúne informações que anteriormente estavam encerradas nas instituições, sendo que algumas não estavam acessíveis ao público em geral e outras não haviam sido compiladas.

Ponderamos que este trabalho será uma contribuição para o exame da complexidade na gestão pública de acervos, seja de arte ou históricos, por instituições – que integram o sistema executivo, legislativo ou judiciário – que originalmente não têm como missão a salvaguarda de patrimônio cultural.

No tocante à gestão da informação, ficou evidente que a organização da informação e a dinâmica dos processos para a conservação garantem a preservação, o controle e o acesso aos bens que compõem o acervo. E o contrário, a desorganização impõem o processo reverso, a falta de preservação, a invisibilidade dos acervos, a dificuldade para o acesso, a ausência de disseminação e dados para pesquisas.

Consideramos essencial ressaltar a necessidade de transparência na gestão e no atendimento à pesquisa, à solicitação de informações, particularmente por se tratar de instituições públicas que têm a obrigação legal de garantir acesso a determinados dados. Observamos que o valor simbólico que a instituição atribui ao seu acervo pode ser reconhecido sob diversos aspectos, desde o atendimento ao pesquisador, na forma como as informações estão organizadas, na garantia – ou não – ao acesso às informações e à documentação.

Os bancos oficiais ocupam o papel de depositários de patrimônio artístico e, ao que parece, manter acervos nos bancos oficiais equivale a incorporar o papel do mecenato moderno, surgido nos Estados Unidos na década de 1950, um período de prosperidade econômica e de mudanças nas estratégias empresariais. No Brasil, foi nos anos 1990 que o sistema de

patrocínio corporativo à cultura avançou. Esse papel foi incrementado e assimilado por instituições públicas brasileiras ligadas ao sistema financeiro. Destacam-se agências de fomento, bancos de desenvolvimento em funcionamento e outros que faliram, tiveram ou permanecem como proprietários de acervos de arte, de obras raras, numismática e históricos.

A história dos acervos ainda não foi escrita. Os silêncios e ausências são representativas, e as informações incompletas resultam em discursos que se aproximam do termo sigilo, imbricado nas atividades da gestão financeira, compromisso determinado por legislação, pois, como dispõe o normativo, “as instituições financeiras conservarão sigilo em suas operações ativas e passivas e serviços prestados.” (BRASIL, 2001).

Portanto, as instituições públicas pesquisadas têm um papel na gestão de acervos de arte, seja como instituição vinculada ao sistema financeiro ou como espaço heterotópico, que pode eventualmente estar atrelado ao sistema das artes e museológico. A gestão de acervos depende da organização da informação, um processo que, para ser realizado, está sujeito à *muséconomie*, institucionalização de determinadas práticas que foram investigadas neste trabalho.

Percebemos que as instituições que mantêm acervos têm entrelaçamentos e ramificações nos campos financeiro, ideológico, simbólico e cultural, e acabam vinculadas ao campo museológico e ao sistema das artes. Além disso, constatamos que existem restrições econômicas, tecnológicas, políticas e administrativas, além de questões legais que influenciam a dinâmica desse processo.

A institucionalização da arte nos bancos oficiais segue um rito particular em que ocorrem práticas museológicas adequadas ao espaço vinculado ao sistema financeiro, ambiente em que a informação tem um tratamento específico, cercado de controles, segurança, sigilo e reserva. Para a implantação de qualquer das etapas do processo informacional, a gestão da informação em cada unidade estudada depende de instâncias, setores e departamentos, autoridades responsáveis por permitir o uso de recursos financeiros, instituir sistemas de informação, garantir a contratação de serviços, liberar gastos, possibilitar a contratação de recursos humanos, entre outros inúmeros fatores. Entendemos que por serem instituições em instituições, os gestores dos acervos não têm autonomia para tomar decisões de maneira livre e adequada para atender às demandas percebidas no dia a dia dos acervos.



A nossa compreensão a partir dessa constatação é que a falta de independência é um fato que compromete a gestão por algumas razões: a primeira diz respeito ao desconhecimento pelas demais áreas da corporação sobre a importância de determinada solicitação; a segunda é uma consequência da falta de conhecimento, o que reflete no atendimento tardio a algum pedido ou a completa ausência de resposta. Além disso, a governança e as estruturas organizacionais dos bancos públicos são ordenadas de forma a criar estratégias e áreas para atender prioritariamente às solicitações vinculadas intimamente à sua missão institucional, que é ao mesmo tempo uma missão social. O conceito de governança no setor público, conforme o TCU (2014) compreende essencialmente “[...] os mecanismos de liderança, estratégia e controle postos em prática para avaliar, direcionar e monitorar a atuação da gestão, com vistas à condução de políticas públicas e à prestação de serviços de interesse da sociedade.”

Enfim, essas estruturas são classificadas de acordo com suas funções e dedicadas a objetivos específicos, e têm adaptabilidade para as transformações provocadas por mudanças internas e externas, sendo suscetíveis à admissão de outras demandas sociais exógenas que por diversas razões passam a ser internalizadas. Por isso entendemos que as instituições pesquisadas foram receptivas à introdução da prática de gestão da informação em arte em suas estruturas, mesmo que desconhecêssem inicialmente a maneira de administrar e as funções desses acervos. Apesar desse aspecto importante, o de incorporar o objeto estranho à sua governança, a realidade mostra que os processos de gestão foram tardios em alguns casos, muitos acervos estão em fases iniciais de sua organização e muitos bancos ainda não adotaram um plano museológico.

Um aspecto determinante desta pesquisa é sobre a visibilidade dos acervos. Não investigamos se as coleções são conhecidas pelo público em geral, pois a nossa perspectiva compreendia a gestão do acervo como decisiva – ou não – para esse reconhecimento. Partimos do princípio que a divulgação é uma das responsabilidades das instituições, deve ser contemplada na gestão e destacamos que os bancos oficiais agem de maneira tímida na exposição de seu patrimônio.

Nesse sentido, não localizamos em base de dados pesquisadas – Iphan, IBRAM, Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), Suplemento de Cultura da Pesquisa

de Informações Básicas Estaduais – Estadic 2014 e Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic 2014) /IBGE e Mapa das Nuvens – Cartografia Cultural do DF – menção aos acervos pesquisados. Em algumas bases, como no caso do Guia dos Museus (IBRAM) há citação da instituição, como no caso do Museu dos Valores, CCBNB e Caixa Cultural.

Cabe esclarecer que não analisamos a metodologia e os procedimentos de coleta de dados de cada base, e nem seus indicadores, mas constatamos que dentre as especialidades, por exemplo, no caso do panorama do IBGE (2015, p. 20), estão declaradas as unidades que mantinham equipamentos culturais, e dentre elas estão bibliotecas, museus, centros culturais, arquivos e centros de documentação. Então parece premente a constituição de uma base de dados dedicada exclusivamente ao levantamento e pesquisa sobre a existência e as condições de salvaguarda de acervos disponíveis em organismos públicos: legislativo, executivo, judiciário, e empresas públicas, entre outros. Essa atitude tem como justificativa o compromisso do Estado com a democratização e uso de acervos públicos que, em alguns casos, são tratados como privados. Essa postura pode efetivamente atribuir às coleções a incumbência de ser objeto de transformações sociais, seja como vetor para compor a história da arte brasileira, tema para a pesquisa ou pura fruição. Isso quer dizer que até o momento as obras de arte em posse de organismos públicos ainda não foram contabilizadas.

Constatamos que as instituições públicas que integram o Sistema Financeiro Nacional emulam o papel de museus em algumas circunstâncias, e em outros momentos mimetizam as atividades de museólogos e cientistas da informação. Emular o papel de museus significa reafirmar a importância e a autoridade das instituições museológicas na gestão de coleções porque são usadas como modelo, padrão e referência. Mimetizar o desempenho dos profissionais da informação que têm a informação como matéria-prima, ferramenta e objeto de estudo significa reconhecer as especificidades no trato da organização da informação.

## 6. RECOMENDAÇÕES

A temática desta tese oferece desdobramentos e possibilidades para novas pesquisas. Há assuntos em aberto, aguardando para serem explorados, entre eles:

- Pesquisas sobre murais, painéis de azulejo, vitrais, grandes esculturas instaladas nas sedes ou espaços públicos mantidos por instituições públicas integradas ao setor financeiro.
- Estudos sobre acervos em bancos privados e suas relações com o *marketing*.
- Análises sobre os objetos históricos e artísticos e as relações com a memória institucional em bancos públicos e privados.
- Usos da arte para fortalecer a imagem dos bancos oficiais a partir dos acervos históricos ou artísticos ou pelo incentivo e patrocínio de projetos culturais.
- Pesquisas sobre o patrimônio arquitetônico dos bancos oficiais quando ocupam prédios antigos e tombados.
- Investigações sobre os direitos de uso de imagem em acervos de arte em bancos públicos e privados.
- Estudos comparativos entre a gestão de acervos em bancos públicos e privados.



## 7. REFERÊNCIAS

ACENCIO. **Resumo biográfico**. 2016. Disponível em: <[www.acencio.com/biografia](http://www.acencio.com/biografia)>. Acesso em: 31 mar. 2016.

AGÊNCIA Estado. Comprador do Banespa levará “tesouro” em arte. 20 nov. 2000. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/economia/2000/11/20/034.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALBI, F. M.; ZENDRON, P.; MARCELINO, G. O setor de acervos memoriais brasileiros e os dez anos de atuação do BNDES: uma avaliação a partir da metodologia do Quadro Lógico. **Revista do BNDES**, Rio de Janeiro, BNDES, n. 41, p. 7-68, jun. 2014. Disponível em: <[https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/1921/1/RB41\\_final\\_A\\_P\\_BD.pdf](https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/1921/1/RB41_final_A_P_BD.pdf)>. Acesso em: 19 abr. 2016.

BALIEIRO, Silvia. Minha empresa virou um museu. **Época Negócios**. jul. 2011.

BANCO CENTRAL DO BRASIL (Brasil). Coleção de Arte do Museu de Valores: catálogo. Brasília, 2014. 600 p.

\_\_\_\_\_. Museu de Valores do Banco Central: Filosofia e Objetivos. 2016. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/htms/omuseu.asp>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Catálogo do acervo de arte do Museu de Valores do Banco Central. Museu de Valores**. Coleção de arte = art collection - Museu de Valores/ Banco Central do Brasil. Museu de Valores. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014. 600 p.

\_\_\_\_\_. Da multiplicidade de formas a conceitos. Módulo 5. Museu de Valores. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014. 34 p.

\_\_\_\_\_. **Quantitativo físico de pessoal**. 13 mai. 2016. Disponível em <: <http://www.bcb.gov.br/?QUANTFISICOPESSOAL>>. Acesso em : 01. jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Gestão do Banco Central 2010**. Brasília, 2010. 534 p. Disponível em: <[http://www.bcb.gov.br/pre/audit/relgest/Relatorio\\_de\\_Gestao\\_2010-Consolidado-TCU.pdf](http://www.bcb.gov.br/pre/audit/relgest/Relatorio_de_Gestao_2010-Consolidado-TCU.pdf)>. Acesso em: 24 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Agência de fomento. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/pre/composicao/af.asp>>. Acesso em: 01 mar. 2015

\_\_\_\_\_. **Banco Central inaugura exposição “A Persistência da Memória” na Galeria de Arte**. Banco Central do Brasil. Disponível em:< <http://www.bcb.gov.br/?PERSISTENCIA>>. Acesso em: 11 de jan. 2014.

\_\_\_\_\_. **BC expõe obras de arte em museu no Pará**. 2003 . Disponível em: < <http://www.bcb.gov.br/textonoticia.asp?codigo=48&idpai=NOTICIAS>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Esclarecimentos sobre reportagens do jornal O Estado de S. Paulo.** 2012. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/textonoticia.asp?codigo=3370&idpai=NOTICIAS>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Espaço Cultural do BC em São Paulo expõe obras de Volpi.** 2006. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/textonoticia.asp?codigo=780&idpai=NOTICIAS>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Glossário.** 2015. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/glossario.asp?Definicao=1603&idioma=P&idpai=GLOSSARIO>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **Glossário: Banco Comercial.** 2015. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/glossario.asp?Definicao=291&idioma=P&idpai=GLOSSARIO>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

BANCO DA AMAZÔNIA(Brasil). **Declarações Estratégicas.** 2016. Disponível em: <<http://www.bancoamazonia.com.br/index.php/obanco-decestrategicas>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Edital de pautas do espaço cultural: EDIÇÃO 2016.** 2015. Disponível em: <[http://www.bancoamazonia.com.br/images/arquivos/patrocinio/2016/espaco\\_cultural/Edital\\_Pautas\\_do\\_Espaco\\_Cultural\\_2016.pdf](http://www.bancoamazonia.com.br/images/arquivos/patrocinio/2016/espaco_cultural/Edital_Pautas_do_Espaco_Cultural_2016.pdf)>. Acesso em: 16 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **História.** 2016. Disponível em: <<http://www.bancoamazonia.com.br/index.php/institucional-obanco-historia>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

BANCO DO BRASIL (Brasil). **Rede de atendimento.** 2016. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/portalbb/page251,101,500583,0,0,1,0.bb?codigoNoticia=41213&codigoMenu=225>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **O Banco do Brasil: Missão.** 2016. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/portalbb/page3,102,2681,0,0,1,6.bb?codigoMenu=616&codigoNoticia=1508&codigoRet=1208&bread=1>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **BB anuncia expansão do CCBB Brasília, com novo museu.** 2013. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/portalbb/page118,3360,3367,1,0,1,0.bb?codigoNoticia=39046>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

BANCO DO ESTADO DE SERGIPE - BANESE. **Missão.** 2016. Disponível em: <<http://migre.me/t2KRZ>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório Anual 2014.** Aracaju, 2015. 95 p. Disponível em: <<http://www.banese.com.br/wps/wcm/connect/991e6157-6bbc-4e82-8ede-c3ac34b3280a/Relatório+Administração+versão+final+2014.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=991e6157-6bbc-4e82-8ede-c3ac34b3280a>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **História.** 2016. Disponível em: < <http://migre.me/t2KSU>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL (Brasil). **Perfil:** Um banco ligado ao Rio Grande do Sul. 2016. Disponível em: <<http://www.Banrisul.com.br/>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Acervo artístico do Banrisul.** 2015. Disponível em: <[http://www.Banrisul.com.br/bob/link/bobw26hn\\_detalle2.aspx?secao\\_id=2030](http://www.Banrisul.com.br/bob/link/bobw26hn_detalle2.aspx?secao_id=2030)>. Acesso em: 12 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Tombamento de agências históricas.** 2015. Disponível em: <<http://Banrisul.com.br/>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

BANCO DO NORDESTE (Fortaleza). **Perfil do Banco do Nordeste - Planejamento - Missão, Visão e Valores.** 2016. Disponível em: <<http://www.bnb.gov.br/missao-visao-e-valores>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório da Administração – 2012.** Fortaleza, 2012. Disponível em: <[http://www.bnb.gov.br/documents/50268/54349/df\\_dez\\_2012\\_v2.pdf/ab50b618-2c1e-4035-a0de-12f8e3f3c275](http://www.bnb.gov.br/documents/50268/54349/df_dez_2012_v2.pdf/ab50b618-2c1e-4035-a0de-12f8e3f3c275)>. Acesso em: 16 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Banco do Nordeste expõe obra do artista plástico cearense Siegbert Franklin. 2016. Disponível em: <[http://www.bnb.gov.br/noticias/-/asset\\_publisher/x8xtPijhdmFZ/content/banco-do-nordeste-expoe-obra-do-artista-plastico-cearense-siegbert-franklin/50120?inheritRedirect=true](http://www.bnb.gov.br/noticias/-/asset_publisher/x8xtPijhdmFZ/content/banco-do-nordeste-expoe-obra-do-artista-plastico-cearense-siegbert-franklin/50120?inheritRedirect=true)>. Acesso em: 26 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Centro Cultural Fortaleza - Exposições Anteriores.** 2016. Disponível em: <<http://www.bnb.gov.br/exposicoes-anteriores>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Extratos de Fornecimentos.** Brasília, DISTRITO FEDERAL: Diário Oficial da União, 11 out. 2013. Seção 3. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=3&pagina=102&data=11/10/2013>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. **Histórico - Empresa:** A história do Banco se confunde com a história da transformação do Nordeste. 2016. Disponível em: <<http://www.bnb.gov.br/historico>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

BANCO NACIONAL DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL (Rio de Janeiro). **Missão, Visão e Valores.** 2016. Disponível em: <[http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes\\_pt/Institucional/O\\_BNDES/A\\_Empresa/missao\\_visao\\_valores.html](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/O_BNDES/A_Empresa/missao_visao_valores.html)>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **A empresa.** Disponível em: <[http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes\\_pt/Institucional/O\\_BNDES/A\\_Empresa/](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/O_BNDES/A_Empresa/)>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **O BNDES e a Economia da Cultura**. 2015. Disponível em: <[http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes\\_pt/Areas\\_de\\_Atualizacao/Cultura/](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Areas_de_Atualizacao/Cultura/)>. Acesso em: 12 jun. 2015.

BARJA, Wagner (Org.). **Entreséculos: Acervos Públicos do Distrito Federal**. Brasília: Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, 2009. 272 p.

BATES, Marcia J. The invisible substrate of Information Science, in **Journal of the American Society for Information Science**, v. 50, n. 12, p. 1043-1050, October 1999.

BATISTA, Eni Abadia. Entrelugares: o professor universitário frente às novas tecnologias de ensino. In: Revista **Discursos Contemporâneos em Estudo**. vol.1, n.1 p.143-161, 2011. Brasília: Universidade de Brasília, Centro de Pesquisas em Análise de Discurso Crítica, 2011.

BEDÊ, Cecília. **Sobre o corpo e o corporal e a curadoria em questão**. 2013. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/005419.html>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

BENTO, André Lúcio. Discursos e percursos identitários na contemporaneidade. In: **Revista Discursos Contemporâneos em Estudo**, v.1, p. 105-123, 2011. Brasília: Universidade de Brasília, Centro de Pesquisas em Análise de Discurso Crítica, 2011.

BERGER, Peter; Luckmann. **A Construção Social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERTUSSI, Rogeane de Fátima. **Questionário**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <[anaepato@yahoo.com.br](mailto:anaepato@yahoo.com.br)>. Em: 05 abr. 2013.

BLOCH, Werner. Banco alemão distribui obras de sua coleção de arte a museus. **DW-Word**. set. 2010. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,6011944,00.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Experiência e história na pesquisa em artes. In: **Art Research Journal**, v. 1/1, p. 145-157, jan/jun 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5258/4315>>. Acesso em: 20. abr. 2016.

BOOTH, W. C.; COLOMB, G. G.; WILLIAMS, J. M. **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BORKO, H. Information science: what is it? in *American Documentation*, v. 19, n. 1, 1968.

BRASIL. Decreto nº 18.374, de 28 de agosto de 1928. Autoriza o funcionamento do “Banco do Rio Grande do Sul” sociedade anônima de crédito real, rural e hypothecario, com sede em Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul. **Decreto Nº 18.374, de 28 de Agosto de 1928**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18374-28-agosto-1928-514506-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 fev. 2016.



BRASIL. Decreto-lei nº 4451, de 09 de janeiro de 1942. Autoriza a constituição do Banco de Crédito da Borracha, e dá outras providências. Decreto-lei Nº 4.451, de 9 de Julho de 1942. Rio de Janeiro, RJ, 09 jan. 1942. Não consta revogação expressa. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4451-9-julho-1942-414643-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

BRASIL. LEI Nº 10.303, DE 31 DE OUTUBRO DE 2001. Brasília, DF, 31 out. 2001. Disponível: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/LEIS\\_2001/L10303.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10303.htm) > Acesso em: 01 fev. 2016.

BRASIL. LEI Nº 11.904, DE 14 DE JANEIRO DE 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em : < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm) >. Acesso em : 29. jun. 2016.

BRASIL. Lei nº 12.527, DE 18 DE NOVEMBRO DE 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Lei. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm)>. Acesso em: 22 jul. 2016.

BRASIL. LEI Nº 12.813, DE 16 DE MAIO DE 2013. BRASÍLIA, DF, 16 mai. 2013. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2013/Lei/L12813.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12813.htm)>. Acesso em: 01 fev. 2016.

BRASIL. LEI Nº 4.595, DE 31 DE DEZEMBRO DE 1964. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L4595.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4595.htm)>. Acesso em: 06. abr. 2017.

BRASIL. LEI Nº 4.728, DE 14 DE JULHO DE 1965. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L4728.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4728.htm) >. Acesso em: 06. abr. 2017.

BRASIL. LEI Nº 6.385, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1976. Brasília, DF, 07 dez. 1976. Disponível em : < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L6385.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6385.htm)>. Acesso em: 01 fev. 2016.

BRASIL. LEI Nº 7.492 DE 16 DE JUNHO DE 1986. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7492.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7492.htm)>. Acesso em: 06. abr. 2017.

BRASÍLIA. INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu do Banco do Brasil abre ao público amanhã (12) em Brasília.** 2016. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/museu-do-banco-do-brasil-abre-ao-publico-amanha-12-em-brasilia/>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

BRASÍLIA. IPEA. História - Encilhamento: crise financeira e República. 2011. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2490:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2490:catid=28&Itemid=23)>. Acesso em: 19 fev. 2016.

BRASÍLIA. Secretaria da Cultura. Governo de Brasília. **Mapa das Nuvens: Cartografia Cultural do DF**. Disponível em: <<http://mapa.cultura.df.gov.br/>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

BRISSAC, Chantal. Um mercado em ascensão. 29 horas. maio. 2013.

BRITTO, Mário. **Joubert:Aracajoubert**. Aracaju, SE: Editora Diário. 2013, 216 p. 2013.

BRUSAMOLIN, Valério. A inserção do discurso narrativo no ciclo informacional e seu impacto na aprendizagem organizacional. Brasília, 2011. 312 f., il. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. In: **Journal of the American Society of Information Science**, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991.

CAIXA CULTURAL BRASÍLIA (Brasília). Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o acervo da CAIXA. Brasília, 2013. 56 p. Catálogo.

\_\_\_\_\_. (Brasília). Galeria Caixa Brasil: A MAIOR MOSTRA SIMULTÂNEA JÁ REALIZADA NO PAÍS. 2010. Disponível em: <[https://www.facebook.com/galeriacaixabrasil/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/galeriacaixabrasil/info/?tab=page_info)>. Acesso em: 19 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. (Brasília). Mostra ACERVO CAIXA – MEMÓRIA E ARTE: Comemoração ao aniversário de 30 anos da CAIXA Cultural. Brasília, 2010.

CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro). CAIXA CULTURAL RIO CELEBRA 100 ANOS DE DJANIRA. 2014. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Releases/Noticia.aspx?releID=246>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

CAIXA CULTURAL SALVADOR. **Convite para exposição Djanira pintora descalça**. 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/763428793680303/>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL (Brasil). **Caixa Cultural Brasília apresenta exposição Metamorfoses**. 24/10/2014. Brasília. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Releases/Noticia.aspx?releID=416>> Acesso em: 15 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **Novo site facilita consulta à programação da CAIXA Cultural**. 2015. Disponível em: <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=2559>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Sustentabilidade: A Caixa**. 2013. Disponível em: <[http://www1.caixa.gov.br/relatorio\\_sustentabilidade\\_2013/a-caixa.html](http://www1.caixa.gov.br/relatorio_sustentabilidade_2013/a-caixa.html)>. Acesso em: 13 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Sorte da arte: COLEÇÃO LOTERIAS CAIXA**. Brasília, 2013. 56 p. Catálogo.

CAMPOS, Chris. Fundos que compram obras de arte ganham força no Brasil. *Vejasp*. São Paulo, nov. 2011. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2244a/cresce-mercado-de-compra-de-obras-de-arte-em-fundos-de-investimento>>. Acesso em: 17 abr. 1998.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. 2013. *Gestão de Museus, um Desafio Contemporâneo: Diagnóstico Museológico e Planejamento*. 1.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Mediatriz. 240 páginas.

CAPURRO, R.; HJØRLAND, B. O conceito de informação, in **Perspectivas em Ciência da Informação**. Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, abr. 2007.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e ciência da informação. In: **V Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB)**, Belo Horizonte, 2007.

CARVALHO, Ricardo. CARDOSO, Isa Mara. Arte e gestão: o desafio de suas conexões. *DOM*. Ano IV, nº 12, julho/outubro. 2010. Publicação quadrimestral. FDC.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Distrito Federal). Banco do Brasil. **CCBB DF Conheça a nossa história: A história**. 2015. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/distrito-federal/>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

CÍCERO, Antonio. *Guardar – Poemas escolhido*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

COMMERZBANK. Art and culture for all. Disponível em: <[https://www.commerzbank.de/en/nachhaltigkeit/gesellschaft/kunst\\_\\_\\_kultur/kunst\\_und\\_kultur\\_1.html](https://www.commerzbank.de/en/nachhaltigkeit/gesellschaft/kunst___kultur/kunst_und_kultur_1.html)>. Acesso em: 30 jan. 2016.

COSTA NETO, Yttrio Corrêa da. Bancos oficiais no Brasil: origem e aspectos de seu desenvolvimento. Brasília: Banco Central do Brasil, 2004. 156 p. Disponível em: <[http://www.bcb.gov.br/htms/public/BancosEstaduais/livros\\_bancos\\_oficiais.pdf](http://www.bcb.gov.br/htms/public/BancosEstaduais/livros_bancos_oficiais.pdf)>. Acesso em: 07 jul. 2015.

DAHLBERG, Ingetraut. Fundamentos Teórico-Conceituais da Classificação. *Revista de Biblioteconomia de Brasília, Brasília*, v. 6, n. 1, 1978. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/article.php?dd0=0000008680&dd90=0c23110ff4>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

DAHLBERG, Ingetraut. Teoria do Conceito, *CI. Inf.*, Rio de Janeiro, 101-107, 1978. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/article.php?dd0=0000002295&dd90=5c2f6cbf8a>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

DF G1. Exposição no DF traz obras em papel do modernismo à arte contemporânea. Brasília, 19 fev. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/02/exposicao-no-df-traz-obras-em-papel-do-modernismo-arte-contemporanea.html>>. Acesso em: 21 fev. 2015.

DISTRITO FEDERAL. Assessoria de Imprensa. Banco Central do Brasil. **BC exhibe painel de Portinari e mostra “A Persistência da Memória” neste sábado, dia 6/6**. 2015.

Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/pt-br/Paginas/bc-exibe-painel-de-portinari-e-mostraa-persistencia-da-memoria-neste-sabado-dia-6-6.aspx>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

DISTRITO FEDERAL. BANCO CENTRAL DO BRASIL - MUSEU DE VALORES. Plano Museológico 2010-2014. Brasília, 2010. 43 p.

DISTRITO FEDERAL. Curadoria. Presidência da República. **Apresentação**. 2006. Disponível em: <<http://intra.presidencia.gov.br/groups/Curadoria/apresentacao/?searchterm=restauração>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

DISTRITO FEDERAL. Portal do Planalto. Presidência da República. **Obras: Acervo**. 2013. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/presidencia/palacios-e-residencias-oficiais/granja-do-torto/obras-de-arte>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

DOCUMENTO Norteador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Disponível em: <<http://www.ppgcinf.fci.unb.br/index.php/menu-documentos/procedimentos.html>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Editora Perspectiva, 1ª edição - 1ª reimpressão. 2009.

DURAND, José Carlos. Política cultural e economia da cultura. Cotia: Ateliê Editorial São Paulo; Edições Sesc SP, 2013.

ECO, Umberto. Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas, 6ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1995, ISBN 972-23-1351-7

EURONEXT (Portugal). **Artprice: Relatório Anual do Mercado de Arte Global: crescimento de 26% em 2014**. 2015. Disponível em: <<https://www.euronext.com/pt-pt/content/artprice-relatório-anual-do-mercado-de-arte-global-crescimento-de-26-em-2014>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e Mudança Social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman; MELO, Iran Ferreira de. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. Linha D'Água, Brasil, v. 25, n. 2, p. 307-329, dez. 2012. ISSN 2236-4242. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/47728/51460>>. Acesso em: 07 out. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v25i2p307-329>.

FEBRABAN (São Paulo). Febraban. Sistema Financeiro Nacional. 2015. Disponível em: <[https://www.febraban.org.br/febraban.asp?id\\_pagina=31](https://www.febraban.org.br/febraban.asp?id_pagina=31)>. Acesso em: 18 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Febraban. Órgãos reguladores. 2015. Disponível em: <[https://www.febraban.org.br/febraban.asp?id\\_pagina=31](https://www.febraban.org.br/febraban.asp?id_pagina=31)>. Acesso em: 18 jun. 2015.

FELICIANO, Héctor. O museu desaparecido: a conspiração nazista para roubar as obras-primas da arte mundial. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 432 p.

FERREIRA, Juca. Mostra do que somos. In: BRASÍLIA. WAGNER BARJA. (Org.). **Entreséculos**: Acervos Públicos do Distrito Federal. Brasília. 2009.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. Cadernos de Ensaio n. 2, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, p. 64-74, 1994

FINEP. A empresa. Disponível em: <[http://www.FINEP.gov.br/pagina.asp?pag=institucional\\_empresa](http://www.FINEP.gov.br/pagina.asp?pag=institucional_empresa)>. Acesso em: 22 fev. 2015

FIORAVANTE. C. **Fórum Permanente**. São Paulo, mar. 2001. O marchand, o artista e o mercado. Disponível em: < [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado) >. Acesso em: 10 jun. 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO (São Paulo). **Coleção modernista de ex-banqueiros será exposta na Pinacoteca em 2016**. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/03/1600789-colecao-modernista-de-ex-banqueiro-sera-exposta-na-pinacoteca-em-2016.shtml>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. Outros espaços In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Inês Autran Dourado Barbosa. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013

FRUTUOSO, Allan de Lana. **Doutorado**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <[anaepato@yahoo.com.br](mailto:anaepato@yahoo.com.br)>. em: 20 ago. 2013.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, TURISMO E ESPORTES - FUNCAJU (Aracaju, SE). Visitando Acervos IV. Exposição de Artes Visuais do Acervo do Banese. 2008. 110 p.

GLOBO. Acervo do Banco Central tem tesouro em obras de arte. Rio de Janeiro, 12 set. 2009. Disponível em:< <http://oglobo.globo.com/economia/acervo-do-banco-central-tem-tesouro-em-obras-de-arte-3208403#ixzz2hYHTfFJP>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

GOOGLE Art Project. **Toda a arte do mundo na ponta de seus dedos**. 2013. Disponível em: < <https://www.google.com/intl/pt-BR/culturalinstitute/about/artproject/>>. Acesso em: 06 dez. 2015.

GOVERNO recebe acervo do BANDEPE. Jornal do Commercio – Recife. Set. 1998. Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/JC/1998/2309/cc2309a.htm> > . Acesso em: 14 jan. 2015.

GUERRA, Carolina. Acervos corporativos. Istoé Dinheiro. 2013. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoedinheiro-temp/edicoes/627/imprime153668.htm>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

HJORLAND, B. Library and information science: practice, theory, and philosophical basis, in **Information Processing and Management** n. 36, 2000, p. 501-531. Disponível em: <[https://www.academia.edu/1304546/Library\\_and\\_information\\_science\\_practice\\_theory\\_and\\_philosophical\\_basis](https://www.academia.edu/1304546/Library_and_information_science_practice_theory_and_philosophical_basis)>. Acesso em: 30 jan. 2017.

HJORLAND, B. Nine principles of knowledge organization. In: ALBRECHTSEN, H.; ORNAGER, S. (ed.) Knowledge organization and quality management. Frankfurt/main:Indeks, 1994. p. 91-100. (Advances in Knowledge Organizatio, v. 4).

HJORLAND, B. What is knowledge organization (KO)? Disponível em <[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/VIKMA13/um/6341865/Hjorland\\_-\\_What\\_is\\_Knowledge\\_Organization.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/VIKMA13/um/6341865/Hjorland_-_What_is_Knowledge_Organization.pdf)>. Acesso em: 15. jun. 2016.

HJORLAND, Birger; ALBRECHTSEN, Hanne. Toward a new horizon in information science: domain-analysis. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 46, n. 6, p. 400-425, Jul.1995.

HORTA, Daniel. Um símbolo do poder e do dinheiro. **Valor**. São Paulo, p.3, 26 out. 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss: Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

HUYSSSEN, A. Escapando da memória, o museu como cultura de massa. Revista do Patrimônio. Iphan, Trad. Valéria Lamego. n. 23, p. 35-57, 1994.

IBRAM. Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico. 2014. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/o-ibram/conselho-consultivo-do-patrimonio-museologico-2/>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Guia dos Museus Brasileiros**. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros 2014 - Cultura**. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura\\_2014/default.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura_2014/default.shtm)>. Acesso em: 29 out. 2016.

ISTOÉ DINHEIRO. COMO PAGAR DÍVIDAS COM OBRAS DE ARTE. Istoé Dinheiro, São Paulo, 28 jan. 2004. Disponível em: <<http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/investidores/20040128/como-pagar-dividas-com-obras-arte/16081>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

JEUDY, Henri-Pierre. Espelho das cidades. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

\_\_\_\_\_. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JOHN E, Margaret Hedstrom, KING, Leslie. On the LAM: Library, Archive, and Museum Collections in the Creation and Maintenance of Knowledge Communities. Disponível em :<<http://www.oecd.org/edu/innovation-education/32126054.pdf>>. Acesso em: 26. jun. 2016.

JUCCA, Lisa. Principal banco da Itália transforma cofres em museu de arte em Milão. **Reuters**. G1. 26 dez. 2012. Disponível em:<<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/principal-banco-da-italia-transforma-cofres-em-museu-de-arte-em-milao.html>>. Acesso em: 01 jan. 2014.

KARAMUFTUOGLU, M. Information arts. **The Epistemological Lifeboat: Epistemology and Philosophy of Science for Information Scientists**. 9 dez. 2005. Disponível em: <[http://www.iva.dk/jni/lifeboat\\_old/Concepts/Information arts.htm](http://www.iva.dk/jni/lifeboat_old/Concepts/Information%20arts.htm)>. Acesso em: 16 jan. 2016.

KOTHE, F. Arte e ideologia. *Revista Estética e Semiótica*. Brasília, v.4, n. 2 jul/dez 2014. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12659> >. Acesso em: 24 ago. 2016.

LANNES, Paulo. Arte em expansão: O CCBB inicia reformas para abrigar acervo permanente de quadros, esculturas e objetos históricos da instituição. 2014. Disponível em: <<http://vejabrasilia.abril.com.br/materia/cidade/arte-em-expansao>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução Bernardo Leitão...[et al.] – 5ª ed. – Campinas. SP. Editora da UNICAMP, 2003.

LEMINSKI, Paulo. Toda poesia. 1ª ed. São Paulo. Companhia das Letras. 2013.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plástica. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro, GONZÁLES DE GÓMEZ, Maria Nélide (Org). *Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000, p. 17-40.

\_\_\_\_\_. *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte um novo campo do saber*. Orientadora Lena Vania Ribeiro Pinheiro. - Rio de Janeiro: / S.n./, 2003. 358 f. IBICT/PPGCI - UFRJ/ECO

LOPES, MARIA (Brasília). Assessoria de Imprensa. **Banco do Brasil anuncia expansão do CCBB Brasília, com novo museu**. 2013. Disponível em: <[http://www.maxpressnet.com.br/Conteudo/1,620276,Banco\\_do\\_Brasil\\_anuncia\\_expansao\\_d\\_o\\_CCBB\\_Brasilia\\_com\\_novo\\_museu,620276,4.htm](http://www.maxpressnet.com.br/Conteudo/1,620276,Banco_do_Brasil_anuncia_expansao_d_o_CCBB_Brasilia_com_novo_museu,620276,4.htm)>. Acesso em: 10 mar. 2015.

LOPES, Maria Cruz. **Doutorado**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <anaepato@yahoo.com.br>. em: 08 abr. 2013.

LUIZ, Edson; MACIEL, Nahima; BANDEIRA, Regina. Obras de arte apreendidas pela PF permanecem sem acesso do público. **Correio Braziliense**. Brasília, 25 nov. 2010. Disponível em:

<[http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/25/interna\\_diversao\\_arte,224763/obras-de-arte-apreendidas-pela-pf-permanecem-sem-acesso-do-publico.shtml](http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/25/interna_diversao_arte,224763/obras-de-arte-apreendidas-pela-pf-permanecem-sem-acesso-do-publico.shtml)>. Acesso em: 15 mar. 2015.

LYRA, Paulo (Ed.). **Museu da Caixa Econômica Federal**. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1981. 197 p.

MACEDO, Fausto. Ministro da Justiça diz que 'apodrecem' R\$ 1,65 bi em bens apreendidos. **Estadão**. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/ministro-da-justica-diz-que-apodrecem-r-165-bi-em-bens-apreendidos/>>. Acesso em: 15 de ago. 2014.

MACIEL, Nahima. Obras de arte dos palácios do Planalto e do Alvorada são preciosas. **Correio Braziliense**. Brasília. 13 jan. 2017. Disponível em: <[http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/14/interna\\_diversao\\_arte,565059/os-palacios-do-planalto-e-do-alvorada-abrigam-obras-importantes.shtml](http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/01/14/interna_diversao_arte,565059/os-palacios-do-planalto-e-do-alvorada-abrigam-obras-importantes.shtml)>. Acesso em: 22 jan. 2017.

MAGNAVITA, Mônica. Questionário. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <anaepato@yahoo.com.br>. em: 15 abr. 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. Termos-chave da Análise de Discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MALTA, M. O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro, 1. Ed. Rio de Janeiro: Mauad X / Faperj, 2011.

MATESCO, Viviane. História da Arte e Museologia - A experiência com o acervo BANERJ. VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP - 2011. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Viviane%20Matesco.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

MEDEIROS, Jackson da Silva. A construção do conceito: aproximações complementares entre a análise de Michel Foucault e Ingretaut Dahlberg. Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, v.15 n.2, p.40-53, jul./dez.,2010. Disponível em: <<http://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/733>>. Acesso EM: 23 jan. 2016.

MESTIERI, G, LONDRES, M. Bancos públicos brasileiros têm 4.200 obras de arte avaliadas em mais de R\$ 190 milhões, **R7**, 05 mai. 2011. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/brasil/noticias/bancos-publicos-brasileiros-tem-4-200-obras-de-arte-avaliadas-em-mais-de-r-190-milhoes-20110605.html>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

MESTIERI, Gabriel. Avaliado em R\$ 13 milhões, acervo da Caixa começou com obras que estampavam bilhetes de loteria. R&: Notícias. Brasília, 05 jun. 2011. p. 1-2. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/brasil/noticias/avaliado-em-r-13-milhoes-acervo-da-caixa-comecou-com-obras-que-estampavam-bilhetes-de-loteria-20110605.html>>. Acesso em: 17 mar. 2015.



MILLIET, Maria Alice. Um espaço de lógicas da arte moderna no Brasil. In: BRASIL, Banco Central do. Coleção de Arte do Museu de Valores: Catálogo. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014. p. 75-86. Disponível em: <<http://www.bcb.gov.br/htms/galeria/Catalogo/CatalogoBaixaRes.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA. I Seminário sobre Circulação Nacional e Internacional das Artes. Ministério da Cultura em 28 de junho de 2015. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset\\_publisher/axCZZwQo8xW6/content/circulacao-de-artes-e-tema-de-seminario/10883?](http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset_publisher/axCZZwQo8xW6/content/circulacao-de-artes-e-tema-de-seminario/10883?)> Acesso em: 16. jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais**. Disponível em: <<http://sniic.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

MOLINA, Camila. O ateliê de Portinari. **Estadão**. Cultura. 10 de janeiro de 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-atelie-de-portinari,1117140>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

MORAES, F. Exposições. Veja Brasília, Brasília, p. 53, 18 mar. 2015.

MOREIRA, Roberto. Patrimônio milionário: Presidente do BNB junta acervo do banco. **Diário do Nordeste**. set. 2013. Disponível em: <<http://blogs.diariodordeste.com.br/robertomoreira/patrimonio-milionario-presidente-do-bnb-junta-acervo-do-banco/>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

MOTA, Fernando Soares da. Banco do Estado de Sergipe S/A. Relatório Anual 2014: Palavra do Presidente. Aracaju, 2015. 95 p. Disponível em: <<http://www.banese.com.br/wps/wcm/connect/991e6157-6bbc-4e82-8ede-c3ac34b3280a/Relatório+Administração+versão+final+2014.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=991e6157-6bbc-4e82-8ede-c3ac34b3280a>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

MOULIN, Raymond. O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUSEU Banco do Brasil. Realização de Expomus. São Paulo, 2014. (1.33 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Expomus/videos/vb.296776103044/10152026200568045/?type=2&theater;>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

MUSEU, Socioambiental. **Acervos de arte**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <anaepato@yahoo.com.br>. em: 14 mar. 2014

O BGA. **Brazil Golden Art**. 2014. Disponível em: <<http://www.brazilgoldenart.com.br/Site/Institucional>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

OBJETO SIM (Brasília). ENTRESÉCULOS. MUSEU NACIONAL DA REPÚBLICA. **Exposição sugerida pelo Presidente Lula apresenta obras-primas de instituições públicas brasileiras**. 2012. Disponível em: <

<http://www.objetosim.com.br/artes/museu%20da%20Rep%20Fablica/entreseculos.htm>>.

Acesso em: 17 abr. 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009.326 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**; no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 5ª Ed. Campinas: Pontes, 2003.

PADILHA, Renata Cardozo. Documentação Museológica e Gestão de Acervo / Renata Cardozo Padilha – Florianópolis: FCC, 2014. 71 p.; il. 19 cm (Coleção Estudos Museológicos, v.2)

PARENTE, N.J. Aspectos Jurídicos do “*insider trading*”. Comissão de Valores Mobiliários. Superintendência Jurídica. Rio de Janeiro, jun. 1978. Disponível em: <[http://www.cvm.gov.br/export/sites/cvm/menu/acesso\\_informacao/serieshist/estudos/anexos/Aspectos-Juridicos-do-insider-trading-NJP.pdf](http://www.cvm.gov.br/export/sites/cvm/menu/acesso_informacao/serieshist/estudos/anexos/Aspectos-Juridicos-do-insider-trading-NJP.pdf)>. Acesso em: 01 fev. 2016.

PATO, Paulo R. Gomes. Teoria do Conceito aplicada à pesquisa de opinião sobre Imagem Corporativa. fev. 2014. Disponível em <:[https://www.academia.edu/23767401/A\\_Teoria\\_do\\_Conceito\\_aplicada\\_%C3%A0\\_pesquisa\\_de\\_opini%C3%A3o\\_sobre\\_Imagem\\_Corporativa](https://www.academia.edu/23767401/A_Teoria_do_Conceito_aplicada_%C3%A0_pesquisa_de_opini%C3%A3o_sobre_Imagem_Corporativa)>. Acesso em: 25 ago. 2016.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação. Museologia e Patrimônio: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.9-17, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.10.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em: 22 out. 2015.

\_\_\_\_\_. “Educação da sensibilidade”, informação em arte e tecnologias para inclusão social. Inclusão Social, Brasília, v. 1, n. 1, p.51-55, mar. 2005. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/inclusao/index.php/inclusao/article/view/16/29>>. Acesso em: 23 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. Art, artistic object, document and information museum. In: Symposium Museology & Art. XVIII Annual Conference of UNESCO ICOFOM – International Council of Museums, V Regional Meeting of ICOFOM / LAM, Rio de Janeiro, maio de 1996. Rio de Janeiro, Tacnet Cultural, 1996. P. 8 –n 14. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/arte-objeto-artistico-documento-e-informacao-em-museus-por-lena-vania-pinheiro.html>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélida (Org.). Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000. p. 228

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; VIRUEZ, Guilma Vidal; DIAS, Mauro. Sistema de Informação em Arte e Atividades Culturais (Iara): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. **Ciência da Informação**, [S.l.], v. 23, n. 3, Dez. 1994. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/1150>>. Acesso em: 22 out. 2015.

PORTARIA No - 21, DE 12 DE MARÇO DE 2014. Diário oficial da União - Seção 2. Nº 49, quinta-feira, 13 de março de 2014. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=2&pagina=7&data=13/03/2014>>. Acesso em: 03 mar. 2015

PR G1. Com novas obras, MON abriga 203 peças apreendidas pela Lava Jato. G1. Paraná, 19 mar. 2015. p. 1-2. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2015/03/com-novas-obras-mon-abriga-203-obras-apreendidas-pela-lava-jato.html>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

PRESTES, César. **Sorte da arte: COLEÇÃO LOTERIAS CAIXA**. Brasília, 2013. 56 p. Catálogo. p.4

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (Brasília). Faculdade de Ciência da Informação. **Apresentação**. 2012. Disponível em: <<http://ppgcinf.fci.unb.br/index.php/menu-apresentacao.html>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

PROJETO PORTINARI (Org.). **Projeto Portinari: Apresentação**. 2015. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/pagina/projeto-portinari/apresentacao>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

RESOURCE: The Council for Museums, Archives and Libraries. *Parâmetros para a Conservação de Acervos*. Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries: Roteiros práticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 154 p. Maurício O. Santos e Patrícia Souza. Disponível em: <[http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download\\_arquivo/roteiro5.pdf](http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro5.pdf)>. Acesso em: 06 jun. 2016.

RIO DE JANEIRO. Louise Gabler. Arquivo Nacional. **Banco do Brasil**. 2015. Disponível em: <<http://linux.an.gov.br/mapa/?p=7650>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

RIO DE JANEIRO. Mapa - Memória da Administração. Arquivo Nacional. **SIAN | Sistema de Informações do Arquivo Nacional**. 2015. Disponível em: <[http://www.an.gov.br/sian/Mapa/Exibe\\_Pesquisa.asp?v\\_tela=ver\\_consulta\\_orgao\\_consulta.a sp&pesquisa\\_mapa=1&v\\_Orgao\\_ID=8239](http://www.an.gov.br/sian/Mapa/Exibe_Pesquisa.asp?v_tela=ver_consulta_orgao_consulta.a sp&pesquisa_mapa=1&v_Orgao_ID=8239)>. Acesso em: 12 jun. 2015.

RIO DE JANEIRO. Rodrigo Lobo. Arquivo Nacional. Mapa - Memória da Administração. Coordenação-geral de Gestão de Documentos- Coged. **Banco do Brasil**. 2015. Disponível em: <<http://linux.an.gov.br/mapa/?p=3820>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

Rio+20: Quadros de Portinari, cedidos pela FINEP, decoram gabinete de Dilma no Riocentro. FINEP. jun. 2012. Disponível em: <<http://www.finep.gov.br/imprensa/noticia.asp?noticia=2906>>. Acesso em: 26 dez. 2013.

ROBREDO, Jaime; BRÄSCHER, Marisa (Orgs.). Passeios pelo bosque da informação: estudos sobre a representação e organização da informação e do conhecimento –eroic .Brasília DF: IBICT, 2010. v + 329 disponível em: <http://www.ibict.br/publicacoes/eroic.pdf>. > Acesso em: 22 out. 2015

RODRIGUES, Dulce Mourão Sabino. Pesquisa sobre os acervos. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <anaepato@yahoo.com.br>. Em: 08 out. 2013.

RODRIGUES, Rachel Vallego. Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte. 2015. 242 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

RODRIGUES, Rachel Vallego. Transitoriedades: uma coleção, diversos museus. Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. 2013. Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). Goiânia-GO: UFG

ROSI, R. Cultura que gera valor. Comunicação empresarial. São Paulo, ano 23, n. 88, p. 94 - 99. 2013.

SALVIANO JUNIOR, Cleofas. **Bancos estaduais: dos problemas crônicos aos PROES**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2004. 152 p. Disponível em: <[https://www.bcb.gov.br/htms/public/BancosEstaduais/livro\\_bancos\\_estaduais.pdf](https://www.bcb.gov.br/htms/public/BancosEstaduais/livro_bancos_estaduais.pdf)>. Acesso em: 07 jul. 2015.

SANTANDER. **Institucional**: Acervo Cultural. 2015. Disponível em: <<https://www.santander.com.br/portal/wps/script/templates/GCMRequest.do?page=6875&entryID=7811>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

SARACEVIC, T. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. In: **Perspectiva em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jul. 1996.

SCARTEZINI, Bernardo. O tesouro do Banco Central. **Veja**. Disponível em: <<http://vejabrasil.abril.com.br/brasil/materia/o-tesouro-do-banco-central-241>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

SECRETARIA de Cultura do Rio de Janeiro. Museu do Ingá. Apresentação. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/museu-do-inga>>. Acesso em 27 jan. 2015

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Mulheres no trabalho bancário: difusão tecnológica, qualificação e relações de gênero. São Paulo: Edusp, 1998.

SHARF, Samantha. The Top Corporate Art Collections. **Forbes**. Forbeslife. fev. 2012. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/samanthasharf/2012/08/02/jpmorgan-ubs-and-other-big-banks-boast-top-corporate-art-collections/>>. Acesso em 25 fev. 2013.

SILVA, A. R.; BAPTISTA, D. M. Abordagens de Análise de Discurso na Ciência da Informação: panorama dos estudos brasileiros. *Informação & Sociedade: Estudos*, v. 25, n. 2, p. 89-103, 2015. Disponível em <: <http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/viewFile/89/13747> >. Acesso em: 22 ago. 2016.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. Mensagem do Presidente da República. In: BRASÍLIA. WAGNER BARJA. (Org.). **Entreséculos**: Acervos Públicos do Distrito Federal. Brasília. 2009. p. 7

SILVA, Terezinha Elisabeth da. Encontros Biblio : Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação. Biblioteca metáfora da memória. Florianópolis. V. 11 n. 21, 1ºsem. 2006. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11n21p85/333> >. Acesso em: 24. jun.2016.

SOBRINHO, Maryella Gonçalves. Trilhas da modernidade: uma exposição do Modernismo brasileiro na coleção do Banco Central. 2014. 139 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SP360°. **Caixa Cultural São Paulo**. 2016. Disponível em: <[http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in\\_secao=37&in\\_conteudo=42](http://www.sp360.com.br/site/conteudo/index.php?in_secao=37&in_conteudo=42)>. Acesso em: 02 abr. 2016.

TCU. Entenda o que é governança. Alinhamento Conceitual. Disponível em: < <http://portal.tcu.gov.br/comunidades/governanca/entendendo-a-governanca/alinhamento-conceitual/> >. Acesso em: 17 jul. 2016.

TUTTOILMONDO, Joana Vieira. Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea. 2010. 967 f. Tese (Doutorado) - Curso de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12012012-141718/pt-br.php>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

UNESCO. Draft Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/museums/recommendation-on-the-protection-and-promotion-of-museums-and-collections/>>. Acesso em 25 jun. 2016.

VAZ, Adriana. Acervo Artístico do Novo Museu/MON: tabus, estratégias e parcerias. R. Científica/FAP, Curitiba, v.9, p. 130-144, jan./jun. 2012. Disponível em <: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zcSGL6i3NiUJ:periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/150/146+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

VRIES, Elly de; CINTRÃO, Rejane. **Convivendo com arte: exposições temporárias**. São Paulo: Santander Cultural: Perfil Cultural, 2012. 80 p.

WEISS, Lúcia. **Acervo**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <anaepato@yahoo.com.br>. em: 17 abr. 2013.

WILSON, Stephen. *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

WILTGEN, J. 7 pontos-chaves sobre o investimento em obras de arte. *Exame*, São Paulo, 05 out. 2012. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/seu-dinheiro/noticias/7-pontos-chaves-sobre-o-investimento-em-obras-de-arte>>. Acesso em: 16 maio 2016.

WU, C. T. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

## 8. APÊNDICES

### APÊNDICE A: Questionário



Universidade de Brasília (UnB)

Faculdade de Ciência da Informação (FCI)

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCINF)

#### Projeto de Pesquisa

Instituição:

Responsável pelo preenchimento

data:

Nome:	Cargo:
Atribuições:	
Endereço:	Telefones:
Site:	E-mail:
<p>1. Como aconteceu a formação do acervo?</p> <p>Aquisição ( )</p> <p>Pagamento de Dívida ( )</p> <p>Outro ( )</p> <p>Qual?</p>	
2. A partir de quando?	
3. As obras estão documentadas?	
a. Origem Sim ( ) Não ( )	
b. Proprietário Sim ( ) Não ( )	
c. Certificado de autenticidade Sim ( ) Não ( )	
d. Percurso até o acervo do banco Sim ( ) Não ( )	
4. Quais são os profissionais envolvidos neste trabalho?	
Arquivistas ( )	
Museólogos ( )	
Historiadores da Arte ( )	
Documentalistas ( )	

Bibliotecários ( ) Curadores ( ) Outros ( )
5. As obras estão catalogadas? Sim ( ) Não ( )
6. As obras foram fotografadas Sim ( ) Não ( )
7. O acervo está disponibilizado online? Sim ( ) Não ( )
8. Quais são os tipos de obras que fazem parte do acervo? Esculturas ( ) Gravuras ( ) Pinturas ( ) Fotografias ( ) Objetos ( ) Livros raros ( ) Mobiliários ( ) Outros ( ) Quais ?
9. Quantas obras fazem parte do acervo?
10. São realizados empréstimos? Para quais instituições?
11. Qual o investimento anual/mensal de manutenção dos acervos?
a. Em quais áreas
Segurança ( ) Manutenção ( ) Restauração ( ) Transporte ( ) Exposições ( )
12. Quais são as principais atividades realizadas a partir desses acervos? Exposições ( ) Livros ( ) Decoração de ambiente no banco ( ) Outros ( )
13. Existe um relatório do número de exposições/atividade realizadas? Sim ( ) Não ( )
14. Quais outros usos são feitos desses acervos? Pesquisa acadêmica ( )



Outros ( ) Quais ?
15. Foram realizadas foram exposições do país?
16. A empresa avalia o retorno de imagem em relação às atividades realizadas com base nesse acervo?
17. Qual a relação entre o investimento na manutenção do acervo e o retorno de imagem institucional?
18. De quanto em quanto tempo o acervo é avaliado?
19. As obras são colocadas à venda? Sim ( ) Não ( ) Qual o critério?
20. Qual o valor destinado à aquisição?
21. Existe uma política escrita, na instituição para garantir a conservação, divulgação e aquisição de acervo? Sim ( ) Não ( ) Qual instrumento? Manual ( ) Norma ( ) Portaria ( )  Anexar>

APÊNDICE B: **Quadro II - Instrumentos da gestão**

<b>Instituição</b>	<b>Profissionais que atuam na gestão do acervo</b>	<b>Recursos humanos</b>
BC	Arquitetos, estatísticos, bacharéis em artes plásticas, advogados e estagiários	Quadro funcional
BB	Museólogos, arquivistas, bibliotecários e funcionários do banco.	O banco não informou se os profissionais da informação são funcionários do banco ou contratação eventual.
CEF	Artistas plásticos, funcionários do banco e estagiários.	Quadro funcional
	Arquivistas, museólogos, historiadores da arte, curadores, designers, produtores, arquitetos e cenotécnicos.	Equipes temporárias
BNDES	Não há	
BNB	Historiadores da arte	Quadro funcional
Banco da Amazônia	Arquiteto e analista	Quadro funcional
Banese	Arquiteto e publicitário	Quadro funcional
	Curadores	Projetos
Banrisul	Outros (não especificou)	Quadro funcional

APÊNDICE C: **Quadro III - Disseminação da informação**

<b>Instituição</b>	<b>Usos</b>	<b>Empréstimos ou cessão</b>
BC	Exposições Livros Decoração	SIM
BB	Exposições Decoração	SIM
CEF	Exposições Livros Ações educacionais Releitura Curadoria Reprodução gráfica para decoração	SIM
BNDES	Decoração	NÃO
BNB	Pesquisa Grupos de estudo em curadoria	SIM

	Exposições Decoração	
Banco da Amazônia	Não há	NÃO
Banese	Exposições Decoração	NÃO
Banrisul	Decoração	NÃO

APÊNDICE D: **Quadro IV - Espaços da arte**

Instituição	Tipos de espaços
BC	Museu de Valores Galeria de Arte Espaços culturais em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo
BB	Centros culturais no Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo e Belo Horizonte Museu Banco do Brasil
CEF	Caixa Cultural em Brasília, Curitiba, Fortaleza, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo.
BNDES	Espaço Cultural BNDES
BNB	Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza, Cariri e Souza
Banco da Amazônia	Espaço Cultural Banco da Amazônia
Banese	Museu da Gente Sergipana
Banrisul	Museu Banrisul

APÊNDICE E: **Quadro V - Corpus**

Catálogo de exposição	Conteúdo	Instituição	Observação
Visitando Acervo IV 105 páginas - editado em maio de 2008	Exposição realizada na Galeria de Arte Álvaro Santos, Auditório do BANESE, Barão de maruim, BANESE Administradora e Corretora de Seguros, Caixa de Assistência dos Empregados do BANESE, Centro Administrativo BANESE, Instituto BANESE de Seguridade Social Agências: Antônio Carlos Franco, Augusto Leite, Atalaia, Central, Distrito Industrial de Aracaju, João Pessoa, João Figueiredo, Jardins, Luiz	BANESE	Obras de autores de Sergipe

	Garcia, Magazine, Ponto Novo, Riomar, São José, Santo Antonio, Siqueira Campos, Santos Dumont.		
Lambe-sujo x Caboclinhos Márcio Garcez 54 páginas Janeiro de 2013	Texto e fotos da exposição realizada no Museu da Gente Sergipana	BANESE Instituto BANESE	Exposição de fotografias
Trilhas da modernidade 144 páginas	Memória da exposição realizada inaugurada em 26 de outubro de 2010	BC	2010
Cândido Portinari em obras 156 páginas 2ª edição	Memória da exposição realizada entre 17 de agosto de 2009 e 27 de junho de 2010	BC	2010
Vanguarda Modernista na Coleção Banco Central 160 páginas	Memória da exposição realizada inaugurada em 25 de outubro de 2011	BC	2011
Um nome no centro da coleção 56 páginas	Catálogo da exposição Um nome no centro da coleção: Aldemir Martins e o acervo da CAIXA	Caixa Cultural Brasília	3 de abril a 4 de agosto de 2013
Arte de cavalete	Catálogo da exposição Arte de Cavalete, com obras do artista paulista Clóvis Graciano	Caixa Cultural Brasília	2 obras integrantes do acervo artístico da Caixa 14 de agosto a 20 de outubro de 2013
O couro e o rio - usos e significados 32 páginas	Exposição realizada por Sayonara Viana e Maria José Aragão Foto: José Caldas	BANESE Instituto BANESE	Publicado em 2012

<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Instituição</b>	<b>Data</b>
Acervos em Movimento	Coleções do Museu de Arte de Brasília e do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República	Museu Nacional do Conjunto Cultural da República	2013
Entreséculos:	Catálogo de exposição	Museu Nacional do Conjunto	2009/2010

Acervos Públicos do Distrito Federal		Cultural da República	
Museu da Caixa Econômica Federal	Livro	Caixa Econômica Federal	1981

<b>Catálogo do museu</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Instituição</b>	<b>Observação</b>
Museu da Gente Sergipana 33 páginas	História do museu Relatório de atividades 2011/2012	BANESE Instituto BANESE	Editado em dezembro de 2012.

<b>Folheto</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Instituição</b>	<b>Data</b>
Museu de Valores 40 anos	Cronologia sobre o museu, principais atividades pedagógicas e mostras de arte com obras da coleção	Banco Central do Brasil	2012
Roteiro do Olhar	Material orientando a visita e a observação das obras	Banco Central do Brasil	2010
Trilhas da Modernidade	Programa e texto sobre as obras	Banco Central do Brasil	2010
Postal 2 modelos com pintura de Volpi e gravura de Marcelo Grassmann	Exposição “O óleo e o ácido”	Banco Central do Brasil	Sem data