

Universidade Católica de Lisboa – Escola de Lisboa da Faculdade de Direito

Dissertação no âmbito do Mestrado Forense

2016/2018



SEGUROS DE OBRAS DE ARTE
A INSUFICIÊNCIA DA DECLARAÇÃO INICIAL DE RISCO E A
IMPORTÂNCIA DA PERITAGEM E AVALIAÇÃO

Maria Inês Serrazina Gomes Pinheiro

Orientador:

Mestre Pedro Eiró

Lisboa, 20 de Março de 2018

ÍNDICE

Introdução	3
Capítulo I – A Actividade seguradora e o Mercado de Arte	
1. O Mercado de Arte	6
2. A importância da cobertura dos riscos no Mercado de Arte	9
3. Riscos a acautelar – O estado da arte	11
3.1. Seguros de Recheio	13
3.2. Seguros de Transporte	14
3.3. Seguros de Exposição.....	16
3.4. Protecção em caso de Furto e Roubo	17
4. A Declaração Inicial de Risco como base do Regime Geral dos Seguros Português	18
4.1. O Contrato de Seguro como contrato de ubérrima boa fé.....	19
4.2. A Declaração Inicial de Risco	22
Capítulo II – Seguros de Obras de Arte	
1. Seguros de Bens Artísticos.....	26
2. Avaliação e Peritagem – Pressupostos necessários ao apuramento de um prémio adequado.....	28
2.1 A Peritagem.....	28
2.2 A Avaliação	30
3. A insuficiência da Declaração Inicial de Risco.....	34
4. As leiloeiras como principais intermediárias para alcançar um prémio justo ...	41
Conclusões	44
Bibliografia	48
Jurisprudência	51
Outras fontes	52

INTRODUÇÃO

A presente dissertação constitui o resultado de um estudo orientado em torno do regime geral do Contrato de Seguro em vigor em Portugal, fortemente marcado pela Declaração Inicial de Risco, de forma a mostrar como nos Seguros de Obras de Arte esta premissa é, na maior parte das vezes, insuficiente e até mesmo inadequada.

A pertinência da temática resulta, em nosso entender, de um conjunto de factores actuais. Por um lado, Portugal readquiriu, nos últimos anos, um dinamismo cultural somente comparável àquele que possuía no início do Século XX. Várias décadas de alteração e evolução artística, épocas muito intensas no que ao desenvolvimento da História da Arte diz respeito, culminaram num século XXI que (quase) retoma os hábitos culturais do século XIX e do início do século XX. Peças de teatro, bailados, óperas, concertos, exposições... As salas de espectáculos e os museus portugueses apresentam programações equiparáveis às oferecidas por grandes centros culturais europeus. Para além de colecções permanentes que voltam agora a ser valorizadas, vemos Portugal a acolher de forma muito significativa exposições provenientes de outros países, de outros museus, que são emprestadas e fazem sucesso tanto entre os portugueses como entre os turistas.

As últimas épocas do século XX foram especialmente frutíferas no que diz respeito à evolução da arte em Portugal. Os Portugueses entram no século XXI com um novo ímpeto ao nível da produção artística. O interesse renovado na arte nasce numa nova geração de artistas, mas rapidamente se estende a grande parte da população. Tantos particulares, até há pouco tempo pouco interessados no potencial valor de obras que tinham em casa, procuram agora perceber aquilo de que verdadeiramente são possuidores e, conseqüentemente, tomar as precauções necessárias.

Simultaneamente causa e efeito deste renovado entusiasmo, a circulação de obras de arte em Portugal aumentou de forma muito considerável. Assim sendo, é inquestionável a pertinência da realidade sobre a qual pretendemos incidir este estudo.

Esta temática facilmente inquieta qualquer agente do mercado de arte, uma vez

que a contratação de um seguro é sempre motivada por uma possível perda ou deterioração do bem, a qual se quer ver acautelada e, caso alguma das situações cobertas se concretize, ressarcida. No entanto, as especificidades deste mercado, tanto a nível de valor dos bens como de tantos outros factores, fazem com que as trocas subjacentes a este universo sejam mais complexas do que as que estão na base de seguros sobre outros tipos de bens (como automóveis, bens domésticos, etc.).

Inicialmente, pretendia fazer-se desta dissertação um estudo de direito comparado, contrapondo o Regime dos Seguros Português com o mesmo regime aplicável em França e em Itália (países escolhidos por neles se encontrarem algumas das cidades mais proeminentes no que diz respeito ao mercado de arte). Todavia, uma breve análise dos diplomas aplicados em cada um destes países permitiu-nos perceber que a realidade não diferia significativamente da portuguesa, não justificando, conseqüentemente, um estudo fundamentado nessa análise. De facto, os regimes de seguros continentais não apresentam grandes nuances nem sequer quaisquer especificidades no que diz respeito aos Seguros de Obras de Arte, por mais que o mercado de arte tenha um dinamismo relevante nos referidos países. Uma hipótese seria recorrer-se ao ordenamento Anglo-Saxónico para tentar alcançar as conclusões pretendidas. No entanto, a transposição de um sistema de *common law* para o nosso ordenamento careceria sempre de enormes adaptações, o que seguramente inquinaria o interesse prático que subjaz a este estudo.

A falta de informação com que nos deparámos ao elaborar esta dissertação revela uma enorme lacuna no tratamento desta área. Temos consciência de que se trata de um “nicho” de mercado; porém, há que ter em conta que, apesar de as transacções poderem não ser em número tão significativo como noutros sectores, adquirem especial relevância dado o seu valor, tantas vezes muito elevado.

Iniciando este estudo já cientes de que a bibliografia existente seria insuficiente aos objectivos e conclusões que se queria alcançar, pensámos que o estudo das apólices de seguro poderia ser, de alguma forma, esclarecedor. Contudo, os Seguros de Obras de Arte são ainda um serviço altamente marginalizado, sendo frequente que as (poucas) apólices à disposição estejam longe de acautelar as especificidades deste

mercado.

Assim sendo, apercebemo-nos de que era essencial proceder a uma análise crítica que nos permitisse explicar devidamente qual o maior problema do nosso sistema de seguros no momento de acautelar as especificidades deste mercado e como é que este poderá ser contornado na prática.

Para tal, considerámos importante começar por um enquadramento geral. Assim, num primeiro capítulo, será apresentado o mercado de arte, cuja existência justifica a relevância da temática, passando-se de seguida à explicação da importância da cobertura dos riscos neste mercado. Compreendida a importância dos riscos existentes no mercado de arte serem cobertos, será feita uma análise do panorama actual português, por forma a compreender que aspectos são devidamente acautelados e quais as lacunas do sistema. Por fim, tendo ainda por base o panorama actual do regime de seguros português, será abordado o Princípio da Declaração, “pedra angular” deste regime e que compromete em grande medida a contratação de um Seguro de Obras de Arte adequado ao objecto do contrato.

No segundo capítulo, começaremos por distinguir Seguros de Bens Móveis e Seguros de Bens Artísticos. De seguida, apresentaremos mecanismos alternativos à definição do prémio destes seguros – a peritagem e a avaliação – e mostraremos como estes são essenciais para que se alcance um prémio justo. Com isto em mente, será possível demonstrar a insuficiência do Princípio da Declaração quando se pretenda contratar um Seguro de Obras de Arte. Por fim, será abordada a importância das Leiloeiras como intermediárias necessárias para que um prémio justo seja alcançado.

Embora conscientes da dimensão da temática que nos propomos analisar, consideramos imprescindível a referência a alguns temas confinantes para a compreensão do tema central do nosso estudo, ainda que tal referência se revele breve e, conseqüentemente, escassa nos exigíveis aprofundamentos de debate de questões controvertidas.¹

¹ A presente dissertação não foi redigida em concordância com o novo Acordo Ortográfico.

As referências a legislação devem considerar-se actualizadas até 20 de Março de 2018.

CAPÍTULO I – A ACTIVIDADE SEGURADORA E O MERCADO DE ARTE

1. O MERCADO DE ARTE

O mundo da arte é uma realidade com inúmeras variáveis, o que leva a que o mercado de arte englobe um vastíssimo espectro de negócios. Para além de os bens artísticos assumirem diferentes configurações, estes serão também objecto de negócios muito heterogéneos.

Trata-se de um mercado essencialmente global, globalização esta que não é recente, sendo muito anterior ao século XX. Note-se, todavia, que as suas características divergem de país para país.

O mercado de arte português cresceu consideravelmente entre os anos oitenta e noventa. Durante este período e até hoje, o maior volume de compras dirige-se a peças com determinadas características. Os portugueses revelam especial interesse pela arte portuguesa, em especial pela pintura figurativa, de paisagem ou retratos, realizada entre os meados do século XIX e o primeiro terço do século XX, a ourivesaria produzida entre o reinado de D. José e o fim da monarquia e o mobiliário antigo, especialmente o que foi produzido entre os meados do século XVIII e os inícios do século XIX.

Estas preferências do consumidor nacional levam quase a uma “auto regulação” deste mercado: sendo estas escolhas constantes, ou pelo menos muito frequentes, os agentes do mercado a actuarem em Portugal tenderão a investir mais em peças que sabem preencher o género procurado pelo público alvo.

Apesar de fortemente marcado pelas preferências dos agentes que nele actuam, o mercado de arte não deixa de ser influenciado pelos factores “comuns”, como são as oscilações da bolsa e as alterações a nível económico e político, nacionais e internacionais.

Podemos definir o mercado de arte como um “mercado de refúgio”, na medida em que os bens artísticos são economicamente mais estáveis, menos propensos a descidas acentuadas de valor, o que os torna um investimento apetecível.

Mesmo durante a crise, o mercado de arte manteve a sua dimensão: de acordo com um relatório da *European Art Foundation*, publicado em Março de 2012, o mercado de arte global tinha uma dimensão, em 2011, de 46,1 biliões de euros.

É importante estarmos cientes de que se trata não só de um mercado primário, mas também, talvez até em maior medida, de um mercado secundário – falamos não só de bens transaccionados pela primeira vez, mas também de um sistema de revenda com mais peso do que na maioria dos outros mercados.

Há que ter em conta que este universo tem um valor acrescido que vai muito para além do seu valor económico. As manifestações artísticas são espelho de características sociológicas e históricas, acompanhando a evolução humana. Assim, têm uma forte componente patrimonial e de identidade social associada, o que leva a que um certo nível de conhecimento histórico-cultural seja necessário àqueles que os possuem ou querem apreciar.

Os museus, fundações e instituições culturais de ordem pública são os grandes impulsionadores da evolução deste mercado. São eles que fazem as escolhas no mundo da arte e, ao expô-las, atestam publicamente o valor cultural de uma peça ou artista, dando-lhe legitimidade e influenciando indubitavelmente o valor base utilizado na contratação de um seguro.

Embora seja um mercado sem regras explícitas que o dirija, há algumas normas legais e convenções internacionais que restringem as acções perante o património cultural. Mesmo que ainda de forma muito incipiente, começa a ser referido o “Direito das Artes” (*Art Law*, como é designado internacionalmente). Deparamo-nos aqui com um ramo de direito que se relacionará com as mais diversas dimensões do mundo jurídico: começando pelos Direitos de Autor, passando pela liberdade de expressão e chegando mesmo a áreas que podem não parecer tão obviamente relacionadas, como o património, o direito do consumidor, o direito tributário ou o direito penal.

No entanto, grande parte das leis actualmente existentes de momento refere-se sobretudo a acções de conservação e prevenção de roubo e tráfico ilícito (em momentos de escavações arqueológicas e pilhagem em épocas de guerra) e não tanto aos modos de actuação no que diz respeito às transacções e às questões jurídicas que

surtem de forma mais imediata no mercado de arte.

Em Portugal, os diplomas legais são muito poucos no que diz respeito a referências directas a obras de arte ou a questões relacionadas com o mercado onde estas se movimentam. Poder-se-ão referir, a título de exemplo, a Lei-Quadro dos Museus², a Lei do Património Cultural³, a Lei dos Direitos de Autor e Direitos Conexos⁴, a Lei do Mecenato⁵ e a Lei das Contrastarias⁶. Esta enumeração permite-nos tirar duas conclusões: a sua brevidade mostra-nos como a afirmação feita no início deste parágrafo é verdadeira; a especialidade que subjaz a matéria regulada por estas leis leva-nos a perceber que a (diminuta) legislação que existe apenas acautela situações muito específicas, aspectos muito concretos relevantes quanto a alguns géneros de bens artísticos, não acautelando as questões “comuns” deste mercado.

Assim sendo, o mercado de arte acaba por se basear em linhas condutoras que se fundamentam quase exclusivamente na legislação geral, sendo os aspectos mais específicos e de maior delicadeza orientados essencialmente nas práticas e costumes e na deontologia que regem a actividade dos agentes deste meio.

Nas últimas duas décadas, certas questões éticas induziram uma reestruturação radical do mercado de arte. Tal mudança foi estimulada pelo final da Guerra Fria. Episódios históricos negligenciados durante anos por razões políticas foram de repente trazidos à atenção pública. O mais fácil acesso a arquivos governamentais que, até então, continham informação confidencial relativa à Segunda Grande Guerra, possibilitou uma série de disputas de arte saqueada, algo impensável até à data. Para além disto, os desenvolvimentos tecnológicos permitiram localizar e recuperar naufrágios perdidos há séculos em áreas remotas dos oceanos.

Todos estes desenvolvimentos paralelos levaram os estudiosos a investigar muito mais cuidadosamente as peças em circulação. O aumento da consciencialização

² Lei 47/2004, de 19 de Agosto.

³ Lei 107/2001, de 8 de Setembro.

⁴ Lei 63/85, de 14 de Março.

⁵ Lei 74/99, de 16 de Março.

⁶ Lei 98/2015, de 18 de Agosto.

pública é já bastante significativo, especialmente em virtude do mediatismo que algumas peças assumem na comunicação social. Todavia, quando estão em causa peças de autores não tão conceituados ou que não assumam um mediatismo tão grande, peças geralmente de um valor menos elevado, o interesse dos agentes de mercado ainda não é suficiente para que sejam tomadas as precauções adequadas.

Tudo isto justifica que qualquer negócio jurídico que tenha como objecto uma obra de arte deva ser alvo de especial atenção, pois esta peça introduz, inquestionavelmente, um factor de diferenciação relativamente aos negócios jurídicos sobre objectos “comuns”: a total compreensão das especificidades da peça implica conhecimentos especializados, que extravasam o senso comum, o que poderá justificar a necessidade de intervenção de especialistas em todos os negócios jurídicos em que tais objectos sejam transaccionados.

2. A IMPORTÂNCIA DA COBERTURA DOS RISCOS NO MERCADO DE ARTE

Qualquer actividade humana é, por natureza, uma actividade que comporta riscos. Assim sendo, seria impossível conceber-se tal actividade sem que mecanismos de gestão e distribuição deste risco fossem criados e estivessem implementados. Na verdade, certos aspectos da nossa actividade diária jamais poderiam funcionar plenamente se não existisse uma cobertura do risco que estes comportam. Como refere Pedro Romano Martinez, a actividade seguradora tem uma importância tão preponderante na nossa sociedade que “praticamente todos os aspectos da vida económica e social se encontram relacionados – eventualmente, cobertos – por seguros”.⁷

A existência de entidades especificamente dedicadas à exploração empresarial da cobertura de risco – as empresas de seguros – permite a indivíduos e organizações gerir os riscos decorrentes da sua actividade, através da transferência ou externalização

⁷ Pedro Romano Martinez, *Direito dos Seguros – Apontamentos*, p. 24.

do custo económico associado a tais riscos mediante o pagamento de um prémio. Segundo José A. Engrácia Antunes, “através do seguro, as pessoas compram a sua ‘paz de espírito’ na existência quotidiana”.⁸

O mercado de arte não está isento destes riscos. Mais ainda, tratando-se de um mercado de investimento, o risco, mesmo que não directamente relacionado com as características da peça (o que nos parece raro, ou mesmo impossível), é sempre um denominador constante.

Para melhor percebermos de que forma este risco se pode manifestar, importa perceber exactamente o tipo de bens que são transaccionados ou que simplesmente integram este mercado. Todas as formas artísticas podem ser comercializadas, desde construções arquitectónicas a pequenas esculturas, assim como colecções de obras de arte tratadas como um todo. Tratam-se de peças que pela sua qualidade, beleza, raridade e valor, devem ser alvo de fruição.

A nossa legislação, apesar de não referir especificamente “obras de arte” ou “bens artísticos”, apresenta, no artigo 14.º, número 1 da Lei de Bases do Património Cultural⁹, uma definição de “bens culturais”. Estes são bens que “representem testemunho material com valor de civilização ou cultura”. Este seu valor acrescido leva o legislador a entendê-los merecedores de “especial proteção e valorização”, como referido logo no artigo 2.º, número 1, do diploma mencionado.

Miguel Cabral de Moncada vai mais longe e define “bem cultural” como “um bem, ou conjunto de bens, corpóreo (móvel ou imóvel) ou incorpóreo (conceito, música, provérbio, pensamento, etc.) criado ou adaptado pelo Homem ao longo da sua vivência histórica, com valor documental. Em concreto, obras de arte são os bens culturais que para além de terem relevância e valor documental [que são tendencialmente todos os bens] têm dimensão artística e/ou são, como tal, considerados pelos *opinion makers* artísticos. Desta forma, o número de obras de arte

⁸ José A. Engrácia Antunes, “O Contrato de Seguro na LCS de 2008”, in *Revista da Ordem dos Advogados*, p. 816.

⁹ Lei 107/2001, de 8 de Setembro.

é claramente inferior ao de bens culturais.”¹⁰

Esta definição leva-nos a concluir que os bens artísticos são resultado de um processo artístico que dificilmente se poderá dissociar do artista ou artífice que lhes deu vida. Serão sempre o espelho do panorama histórico-cultural em que o autor vivia no momento da criação do bem.

Conseguimos, tendo esta definição por base, encontrar o factor de risco que se pretende ver acautelado quando se contrata um seguro de arte: cada peça é única e, por isso, insubstituível. Assim, ao adquirir um destes objectos, o colecionador sente que possui parte da História. Esta sua característica quase “transcendente” é um dos grandes factores decisivos caso o proprietário esteja na dúvida se deve contratar um seguro de arte ou não.

A singularidade das peças vai estar na base de muitos outros riscos. Tratando-se de peças com interesse histórico e cultural, o furto é sempre uma eventualidade (mesmo que o mercado esteja atento à comercialização de objectos de arte roubados, o que dificulta a sua revenda). Acidentes que podem não ser muito significativos em objectos do dia-a-dia têm também um impacto muito maior – o restauro, para além de muito dispendioso, não restitui à peça todas as suas características originais e, para além do mais, diminui consideravelmente o seu valor o que, na eventualidade de se tratar de um investimento, inquina em alguma medida a utilidade deste.

3. RISCOS A ACAUTELAR - O ESTADO DA ARTE

Estando compreendida a necessidade da cobertura de riscos no mercado de arte importa perceber de que modo estes riscos são actualmente acautelados em Portugal.

As obras de arte apresentam características tão específicas que a sua protecção se torna uma matéria incrivelmente complexa. Tendo em conta a diversidade dos riscos a que estes bens estão sujeitos, grande parte das seguradoras recusa-se a cobrir muitos

¹⁰ Miguel Cabral de Moncada, *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*, p. 13.

dos perigos que lhes estão associados¹¹. De facto, há uma lista interminável de situações que não são cobertas num acordo de seguro comum. No entanto, as seguradoras dão a possibilidade ao tomador de alargar a protecção do seu Seguro de Obras de Arte, sendo possível que as apólices sejam adaptadas ao caso concreto, de forma a serem o mais adequadas possível. A maior abrangência da cobertura será discriminada nas Condições Particulares da apólice de seguro e tem como contrapartida o aumento do prémio.

Com isto em mente importa perceber quais os riscos de base cobertos pelas apólices. Estes são: incêndio, inundações, danos causados por água e tempestade, roubo, danos decorrentes do transporte e prejuízos que não dependam de acção negligente ou actos intencionais¹² e outros, que sejam consequência da tentativa de salvamento dos bens ou da diminuição da dimensão dos danos sobre os mesmos, em caso de sinistro¹³ (como, por exemplo, um restauro essencial após uma infiltração, que, por retirar parte da autenticidade de determinado quadro de um artista muito conceituado, diminui consideravelmente o seu valor).

Como acontece na generalidade dos seguros, o prémio será tão mais elevado quanto maior for o valor dos bens cobertos, o nível de cobertura oferecida, a exposição ao risco - as medidas de segurança existentes repercutem-se sempre positivamente sobre o cálculo do seguro - e as estipulações de indemnização - quanto maior a “parte” da responsabilidade que o tomador se proponha suportar, menor o valor do prémio.

¹¹ São normalmente excluídos quaisquer sinistros que tenham por base a deterioração dos bens por falta de cuidados de conservação, actuação de insectos, vermes ou roedores, ou desgaste natural da obra de arte; climatização desajustada – humidade, acção da luz; movimentos de terra; poluição; avarias técnicas; vandalismo, guerra e tumultos; acções negligentes, etc. - “Ficam, pois, excluídos os danos inerentes à natureza do objecto, sem que se tenha produzido subitamente nenhum evento que incida do exterior sobre as obras de arte. Como os bens segurados não podem resistir em tais casos às influências exercidas sobre eles no decorrer normal da viagem ou da exposição sem que experimentem uma mudança, não se materializou aqui nenhum perigo para a técnica do seguro.” (Autor desconhecido, *El Arte y el Seguro*, p. 36).

¹² Uma potencial cobertura deste tipo seria incompatível com a ideia na qual se baseia o seguro.

¹³ *El Arte y el Seguro*, p. 53.

Em mais um ponto os Seguros de Obras de Arte se distanciam dos restantes: o tomador do seguro nem sempre está totalmente ciente da especificidade do bem que tem a seu cargo – a sua delicadeza, possível relevância histórica e/ou cultural... Assim, no momento da contratação do seguro, o segurador terá que ter um papel activo, não só na adaptação da apólice, mas também alertando o proprietário para as medidas de prevenção de danos mais adequadas ou, caso os danos se efectivem, para a melhor forma de reparar as peças.¹⁴

“Os seguros de obras de arte representam um sector relativamente sofisticado do mercado de seguros que exige um conhecimento do mercado, acesso a especialistas nas áreas de avaliação e conservação e uma percepção de instalações de armazenamento de arte e companhias de transporte”¹⁵.

Vejamos, de seguida, quais as modalidades de seguro comumente contratadas tendo em vista acautelar eventuais danos que ocorram em obras de arte.

3.1 Seguros de Recheio

Apesar de ser um seguro consideravelmente banal no panorama português, pode causar alguma surpresa perceber que este tipo de seguro é habitualmente contratado por particulares tendo em vista a protecção de espólios relevantes que são mantidos em residências próprias, aparecendo, não raras vezes, associado a um seguro de habitação.

Este seguro destina-se a cobrir grandes colecções de bens artísticos com elevado valor e adapta-se ao número de obras de cada colecção e ao valor das mesmas, o que torna esta modalidade especialmente atractiva para os mais diversos tipos de

¹⁴ “É óbvio que também é de essencial relevância para a seguradora a forma como se protege um objecto de arte. Enquanto um objecto excessivamente exposto ao perigo possa ser considerado, em caso extremo, como insegurável, as medidas de segurança existentes repercutem sempre positivamente sobre o cálculo do seguro.” (*El Arte y el Seguro*, p. 36).

¹⁵ C. Fischer e J. Arnold, “Insurance and Art Market”, in *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*, p. 207.

agentes. Isto leva a que sirva não só a particulares, mas também a museus, galerias, fundações e outras instituições culturais.

É possível que, dentro da própria apólice, se façam divisões de acordo com aquilo que se pretende ver coberto pelo contrato de seguro. Peças de elevado valor poderão ser seguradas individualmente e peças de menor valor serão agrupadas e valoradas de forma conjunta, sendo-lhes atribuído um valor geral. A esta última parte da cobertura dá-se o nome de *blanket coverage*¹⁶.

Estes contratos são habitualmente renovados anualmente mas, ao longo do ano, a companhia de seguros deve ser notificada sempre que haja novas aquisições, movimentação de peças, agravamento do risco ou qualquer mudança relevante quanto aos bens.

3.2 Seguros de Transporte

A determinada altura, todos os agentes do mercado de arte terão necessidade de contratar um seguro de transporte. Rara é a peça que nunca muda de sítio, não necessariamente para ser vendida ou exposta em determinada exposição, mas tão simplesmente porque o seu proprietário muda de casa. O seguro de transporte (como o nome indica) cobre eventuais danos que possam ocorrer sobre os bens artísticos quando estes estão a ser transportados.

Há que ressaltar que, apesar de esta ser uma realidade constante no mercado de arte, o transporte (e, conseqüentemente, a necessidade de contratação desta modalidade de seguro) é especialmente relevante estando em causa museus que recebem exposições itinerantes ou que emprestam obras a outros museus, leiloeiras, onde as peças chegam para o leilão e saem pouco depois, ou peças de particulares que são amiúde vendidas ou tão simplesmente têm que acompanhar uma mudança de residência. Para além disto, o momento do transporte é um dos momentos mais propensos à ocorrência de sinistros. Tudo isto nos faz entender a grande necessidade

¹⁶ C. Fischer e J. Arnold, *op. loc. cit.*

da existência desta cobertura.

Nestes casos são geralmente contratados os chamados seguros “prego-a-prego”. A sua cobertura começa no momento em que os bens saem do local de origem e apenas termina quando a este regressam (no caso de peças que são emprestadas, por exemplo), ou quando chegam ao seu último destino.

Há que ter em conta que a maioria dos bens em questão são bens frágeis o que, juntamente com o facto de o seu valor estar dependente do seu estado físico, leva a que tenham que ser manuseados, embalados e transportados com todos os cuidados. Tudo isto leva a que seja muito importante a contratação de equipas especializadas na execução destas tarefas.

Todo este processo é habitualmente garantido pelas empresas transportadoras. São estas que retiram o bem do seu local de origem, o embalam¹⁷ e transportam até ao seu destino, seja este o local da exposição ou a morada de quem adquiriu a peça. Desembalam-no e colocam-no no lugar devido.

Em situações muito delicadas, é mesmo possível que o transporte seja acompanhado por agentes profissionais, que se certificam de que o manuseamento e colocação é o correcto. No entanto, sendo possível, apenas são contratadas para este efeito empresas transportadoras especializadas neste mercado, cujos trabalhadores são formados para ter especial atenção às especificidades das peças em transporte, o que leva a que a presença de agentes profissionais seja, na maioria das vezes, dispensada.

Em conversa com o Senhor Dr. Pedro Alvim, Jurista e Sócio Gerente da Cabral Moncada Leilões, ficámos a saber que o transporte das peças leiloadas é garantido por uma única empresa transportadora, que colabora com a leiloeira há muitos anos e que tem os seus veículos adaptados para garantir que objectos com características tão especiais têm a maior segurança possível no momento do transporte (estes camiões estão adaptados de forma a que, por exemplo, lustres consigam ir pendurados durante a viagem).

¹⁷ “A embalagem tem uma grande importância, pois só uma protecção sólida é capaz de servir como garantia de segurança das obras de arte transportadas.” (*El Arte y el Seguro*, p. 38).

Todas as exigências especiais fazem com que este serviço acarrete custos significativos, ainda para mais porque o objectivo final é sempre a contratação dos dois serviços em conjunto: transporte e seguro (não só de transporte mas também, quase sempre, de exposição). “Os processos de cedência envolvem exigências de várias ordens e, entre elas, o seguro constitui-se como condição indispensável à circulação de peças e simultaneamente como uma garantia para a instituição ou particular que cede. O certificado de seguro deve ser encarado como um passaporte com direitos e sem limites de obrigações”¹⁸.

3.3 Seguros de Exposição

Como referido no ponto anterior, os Seguros de Exposição surgem muitas vezes associados aos seguros de transporte. Assim, o objecto está seguro desde que sai do seu local inicial, chega ao seu destino e, caso venha a ser devolvido, até que volte ao seu local de origem. É, portanto, coberto todo o transporte e período de exposição.

À apólice deste tipo de seguros têm acesso o proprietário das obras de arte, o transportador e a instituição a quem as peças são emprestadas. Desta apólice deve constar a identificação do proprietário e das peças em causa (individual e com número de inventário, se possível), a exposição e as datas em que esta decorre, o início e o fim do período de cobertura e o valor do seguro proposto. Este valor corresponde habitualmente ao valor declarado pelo proprietário. No entanto, há que ter em conta que, à semelhança do que acontece nos seguros de recheio, é possível que este valor seja agravado consoante as condições de segurança do local onde as peças serão expostas, o tipo de transporte utilizado, a existência ou não de equipa especializada no transporte e na montagem...

Ainda de acrescentar que a apólice é geralmente acompanhada de um *Condition Report*. Este relatório é preenchido em quatro fases: a primeira, quando a obra de arte sai do seu local original; a segunda, ao chegar ao local da exposição (o

¹⁸ Marília Pereira, *Temas de Museologia – Circulação de Bens Culturais Móveis*, p. 37.

que permite registar logo quaisquer possíveis danos que tenham ocorrido durante o transporte); a terceira, antes de o bem ser transportado de volta (registando quaisquer alterações que se tenham dado durante a exposição); a quarta, por fim, quando o bem retorna ao seu local de origem.

Note-se que, quando se contratam seguros de objectos de arte, encontramos geralmente uma cobertura contra todos os riscos – não somente perigos como acidentes durante o transporte, incêndios, furtos, mas também quaisquer danos que possam ocorrer quando os objectos são embalados ou desembalados, na fase de carga e descarga, ou até mesmo de quaisquer danos derivados do material utilizado na criação das peças^{19 20}.

3.4 Protecção em caso de Furto e Roubo

Apesar de serem riscos transversais que se pretendem ver acautelados no momento da contratação de um seguro sobre qualquer objecto, o furto e o roubo são também riscos relevantes a tratar quando se fala de Seguros de Obras de Arte, estando-lhes as peças especialmente sujeitas nos momentos de transporte e exposição.

Ao contratar um seguro contra estes riscos, três principais características devem ser tidas em conta: a dimensão da peça, a segurança que a envolve e a sua exposição mediática. Estes três factores vão determinar a probabilidade de a peça ser furtada – quanto maior mais dificilmente será levada do local onde está exposta, porque mais difícil será o seu transporte; este risco também é mais diminuto quanto maior for a segurança que a envolva; a sua popularidade vai definir a possibilidade de venda – no entanto, há que ter em conta que “como as obras de arte de grande importância são fáceis de identificar, as possibilidades de venda [em caso de furto] são menores”²¹.

¹⁹ *El Arte y el Seguro*, p. 36.

²⁰ Note-se que a contratação de um “seguro contra todos os riscos” não contempla, nestes casos, as situações explanadas na parte introdutória do presente capítulo.

²¹ *El Arte y el Seguro*, p. 46.

Quando se dá um furto ou roubo, acresce ainda o perigo de as peças sofrerem danos, pois o seu transporte e manuseamento será feito sem os cuidados necessários (mesmo que se tente que não sofram quaisquer danos, uma vez que isso diminuirá o seu valor de venda, geralmente o fim último do furto ou roubo).

Amiúde é incluído nas apólices de seguros deste género o resgate, uma vez que este é muitas vezes pedido pelos assaltantes e raramente chega ao valor real, pois estes, na maior parte dos casos, não têm realmente noção da obra de arte que têm em mãos.

Estes casos são deveras controversos dada a oscilação de valor a que as peças estão sujeitas. Imaginemos uma peça roubada cujo valor foi ressarcido ao tomador. O bem é, mais tarde, recuperado. Todavia, no entretanto, o valor daquela peça duplicou. Ora, tendo a seguradora pago pelo bem, este agora pertence-lhe. No entanto, agora a companhia seguradora é proprietária de um bem que vale mais do que aquilo que pagou por ele. Será isto correcto? O problema parece ficar resolvido ao se dar ao proprietário inicial a possibilidade de readquirir o bem, em troca do montante que lhe foi pago pela seguradora. Mas que montante será este? O montante realmente recebido, que correspondia ao valor do bem à altura, ou o montante equivalente ao valor do bem actualmente? E se o valor do bem tiver diminuído? Terá que ser restituído à seguradora só o valor mais reduzido do bem?²²

Situações como estas não são incluídas nas apólices mas, verificando-se, há um dado que não pode ser alvo de discórdia entre seguradora e tomador: o esclarecimento do valor do bem à data do sinistro, o que pressupõe que o valor do bem tenha sido devidamente definido no momento da contratação do seguro.

4. A DECLARAÇÃO INICIAL DE RISCO COMO BASE DO REGIME GERAL DE SEGUROS PORTUGUÊS

A todas as modalidades de seguros apresentadas no Ponto 3 subjaz um mesmo ponto de partida: na base da aferição do nível de risco e conseqüente definição do

²² C. Fischer e J. Arnold, *op. cit.*, p. 208.

prémio do seguro encontramos uma declaração inicial de risco, na qual o tomador informa o segurador de quais as especificidades da peça objecto do contrato. Assim é porque a declaração inicial de risco se encontra na base do regime geral de seguros português.

Vejamos qual a *ratio* de o regime estar construído nestes termos para que, em local oportuno, seja possível explicar a insuficiência deste mecanismo de base para a contratação de Seguros de Obras de Arte adequados.

4.1. O Contrato de Seguro como contrato de ubérrima boa fé

O Princípio da Boa Fé é um princípio geral de Direito, com particular importância no Direito Civil, assumindo especial relevância no Contrato de Seguro²³.

Quando se trata da declaração inicial de risco, fala-se numa boa fé objectiva, enquanto padrão de comportamento devido, mas também numa boa fé subjectiva, na medida em que o tomador do seguro está adstrito à comunicação de todas as circunstâncias relevantes que estejam no seu conhecimento, tanto que “omissões ou inexactidões sobre as circunstâncias do risco configuram uma violação dos valores (...) de honestidade, lealdade, probidade, correcção, bem como do respeito pela confiança do segurador”²⁴.

Apesar de a disciplina da declaração de risco estar regulamentada, a boa fé “permanece uma referência enformadora do conteúdo do regime”²⁵.

A definição do Contrato de Seguro nestes termos deriva ainda de outros três contextos que lhe estão subjacentes.

Em primeiro lugar, há que ter em conta a assimetria informativa existente, entenda-se, a desigualdade das partes no acesso à informação. “O *deficit* informativo de uma das partes gera uma situação de dependência da mesma relativamente à contraparte, a qual apenas pode ser compensada com a prestação dos esclarecimentos

²³ Luís Poças, *O dever de declaração inicial de risco no contrato de seguro*, p. 143.

²⁴ Luís Poças, *op. cit.*, p. 145.

²⁵ Luís Poças, *op. cit.*, p. 148.

ou informações”²⁶.

No contrato de seguro esta assimetria é especialmente evidente, dado que o risco se encontra na esfera do tomador, mas as consequências patrimoniais deste risco serão repercutidas na esfera do segurador (por força da transferência de risco operada pelo contrato).

Certo é que ambas as partes possuem conhecimentos que a contra-parte ignora: o tomador tem contacto directo com o objecto do seguro, estando ciente das condições em que este se encontra e dos eventuais perigos a que está exposto, enquanto que a companhia de seguros está especialmente informada quanto às condições contratuais que limitarão a sua responsabilidade.

Quando tratamos de Seguros de Obras de Arte esta divisão de conhecimento é especialmente evidente. O proprietário da obra tem um maior conhecimento sobre ela e sobre os riscos a que esta está exposta. Assim é, sobretudo quando não se contrata um seguro especializado (o que, em Portugal, constitui a grande maioria dos casos), não estando o segurador por dentro dos principais riscos que pendem sobre as obras de arte.

Tendo isto em consideração, é particularmente relevante ter em conta que o objecto do seguro se encontra no domínio do tomador que não só conhece bem o objecto em causa como pode influenciar as condições do risco, na medida em que é a única parte totalmente esclarecida quanto à situação exacta em que a peça se encontra. Isto leva a que o segurador não seja capaz de avaliar o risco proposto sem a colaboração do tomador.

Quando tratamos de Seguros de Obras de Arte esta avaliação é ainda mais complexa, sendo habitual que nem o próprio proprietário esteja totalmente ciente das especificidades da sua peça e, conseqüentemente, dos maiores riscos em que esta incorre.

A assimetria informativa, apesar de muito relevante, especialmente no tipo de seguros em análise, não se basta enquanto fundamento jurídico da declaração inicial

²⁶ Luís Poças, *op. cit.*, p. 116.

de risco. Todavia, entendendo esta factualidade mais facilmente se compreende o verdadeiro fundamento jurídico em questão: a necessidade de protecção da parte desfavorecida.

Esta assimetria informativa apenas poderá ser suprida através da cooperação entre as partes. Isto leva a que o contrato de seguro se tenha que fundar numa especial relação de confiança entre segurador e tomador, sendo que “a relação de confiança consiste numa qualificação jurídica aplicada a uma situação de facto”²⁷. É este o segundo contexto a ter em conta.

Nas palavras de Jorge Sinde Monteiro, “as partes estão unidas por uma especial relação de confiança que impõe àquela em quem se deposita confiança deveres de comunicação, esclarecimento ou relevação de factos”²⁸. A necessidade desta confiança é reforçada, adicionalmente, por, tratando-se de um contrato de seguro, estar na base da relação jurídica uma especial necessidade de protecção.

Esta confiança é necessariamente recíproca: do mesmo modo que o segurador se vê obrigado a confiar nas declarações prestadas pelo tomador, o tomador tem que confiar que, acontecendo o sinistro, o segurador o ressarcirá pelos danos sofridos.

Por fim, importa ter em conta a natureza aleatória do contrato de seguro. Esta característica deriva da “ideia da imprevisibilidade do ganho ou da perda que resultará do contrato”²⁹. A ocorrência do sinistro, os danos provocados por este e a consequente vantagem ou sacrifício patrimonial estão dependentes de acontecimentos futuros e incertos. Neste caso, a prestação de uma das partes é certa quanto à ocorrência e quanto ao valor (o tomador estará sempre vinculado ao pagamento do prémio). No entanto, a prestação da parte contrária é incerta, tanto quando à ocorrência como quanto ao montante (uma vez que a incerteza da ocorrência do sinistro e os termos em que este ocorrerá faz com que seja incerta a necessidade de indemnização e o valor que esta irá alcançar).

Ora, para que esta aleatoriedade seja aceite é necessário que o contrato se funde

²⁷ Luís Poças, *op. cit.*, p. 120.

²⁸ Luís Poças, *op. cit.*, p. 121.

²⁹ Luís Poças, *op. cit.*, p. 124.

na especial boa fé das partes, na medida em que apenas esta, dando aso a uma relação de confiança entre as mesmas, justifica que estejam dispostas a contratualizar uma relação que se desenvolve nestes termos.

4.2. A Declaração Inicial de Risco

“A declaração inicial de risco constitui uma declaração recipianda de ciência feita pelo proponente ao segurador e que tem por conteúdo uma descrição caracterizadora do risco proposto, de acordo com os conhecimentos do proponente e segundo o critério de relevância que resulta da maior ou menor probabilidade de produção do sinistro e da amplitude provável das respectivas consequências”³⁰.

Os deveres de informação são regulados nos artigos 18.º a 26.º da Lei do Contrato de Seguro³¹. Note-se que estes deveres legais existem para ambas as partes³², contudo, dado o objecto de estudo desta dissertação, focar-nos-emos especialmente nos deveres de informação do tomador.

O artigo 24.º da Lei do Contrato de Seguro apresenta a declaração inicial de risco como o conjunto de informações e declarações unilateralmente prestadas pelo subscritor de uma proposta de seguro ou pelo tomador, que se destinam a permitir ao segurador, mediante uma correcta avaliação do risco a cobrir, o cálculo do prémio correspondente – “O tomador do seguro ou o segurado está obrigado, antes da celebração do contrato, a declarar com exactidão todas as circunstâncias que conheça e que razoavelmente deva ter por significativas para a apreciação do risco pelo segurador”.

³⁰ Luís Poças, *op. cit.*, p. 60.

³¹ Lei 72/2008, de 16 de Abril.

³² “Os deveres de informação requeridos ficam, pela natureza das coisas, a cargo do segurador. Mas ele [o contrato de seguro] envolve, ainda, uma delimitação do risco e do interesse relevante e, ainda, um conhecimento da dimensão do próprio risco. Esta dimensão, também pela natureza das coisas, envolve um conhecimento que ao tomador (ou ao segurado) é acessível, em primeira linha” (António Menezes Cordeiro, *Direito dos Seguros*, p. 627).

Ao contrário das informações a prestar pelo segurador, claramente explanadas no texto legal, quando se trata das informações prestadas pelo tomador o legislador apenas indica o objectivo que estas devem permitir alcançar. Ficam, portanto, abrangidas todas as circunstâncias que relevem para a apreciação do risco pelo segurador, sendo estas balizadas por dois limites: o conhecimento do tomador e a sua possível relevância para a apreciação do risco pelo segurador.

Não parece que o tomador fique obrigado a um especial dever de investigação prévio à prestação destas informações, mas o artigo 26.º, número 1 leva a entender que um especial dever de cuidado deve ser observado.³³

Existem vários modos de efectivar esta declaração de risco. O segurador tanto pode nada perguntar como fazer um inquérito – o chamado questionário. Este questionário vai influenciar a convicção do tomador de seguro quanto ao seu dever de informar.

O número 2 do artigo 24.º acima referido mostra-nos que recorrer a este questionário é facultativo, ficando no âmbito de decisão do segurador. Há, todavia, que realçar que mesmo que um questionário para preenchimento seja fornecido o dever de informar imposto pelo número 1 do mesmo artigo não é afastado, apenas poderá ser delimitado.

Existem dois sistemas de questionário: um sistema de questionário aberto onde ocorre uma declaração espontânea do tomador e um sistema de questionário fechado, onde a base são as perguntas feitas pelo segurador.

Num sistema de questionário fechado, o único ónus do tomador é o de responder ao questionário, que delimita o dever de informação. Tratando-se de um sistema aberto, o questionário apenas serve de “guia” da declaração, não devendo o tomador restringir-se às informações que resultem como resposta às perguntas do questionário.

O sistema português não é um sistema fechado, uma vez que o número 2 do artigo 24.º da Lei do Contrato de Seguro dispõe que o dever de informação consagrado

³³ António Menezes Cordeiro, *op. cit.*, p. 632.

no número 1 do mesmo deve ser “igualmente aplicável” nas situações em que exista questionário. É, portanto, um sistema aberto. Mas não um sistema puro, dadas as ressalvas feitas pelo número 3 do mesmo artigo. Assim, existe no nosso ordenamento jurídico um sistema “híbrido”, um sistema de declaração espontânea impura, próximo do sistema aberto. Neste sentido se pronunciam Pedro Romano Martinez *in Lei do Contrato de Seguro Anotada* e Margarida Lima Rego *in Temas de Direito dos Seguros*.

Como já referido, ao tomador cabe declarar quaisquer circunstâncias que tenham ou possam vir a ter influência no risco a ser assumido pelo segurador. Ora, discernir quais são estas circunstâncias nem sempre é algo simples para o tomador. Por isso mesmo é fornecido um questionário, que ajuda o tomador a perceber quais os factores considerados pelo segurador como relevantes para a aferição do risco.

Quando tratamos de Seguros de Obras de Arte a existência deste questionário parece particularmente importante, especialmente quando se esteja a lidar com tomadores que apesar de terem contacto directo com a peça são pouco conhecedores das suas características ou mesmo do mercado de arte, no seu todo. No entanto, não sendo habitual a contratação de um Seguro de Obras de Arte específico (sendo geralmente contratado um seguro genérico contra todos os danos), o questionário apresentado será, quase de certeza, desadequado à situação em causa, dadas todas as especificidades dos bens artísticos.

Já dentro da temática dos Seguros de Obras de Arte, importa retomar a referência ao dever de cuidado que parece advir do artigo 26.º. Este artigo contempla a possibilidade de não-cumprimento negligente da obrigação a que o tomador está vinculado pelo artigo 24.º. Ora, até onde se poderá entender que se estende o dever de cuidado do proprietário de determinada obra de arte que pretende contratar um seguro? Será razoável entender que apenas a peritagem e avaliação do bem em causa cumprem os mínimos da diligência? Ou este dever de cuidado é já respeitado quando o tomador comunica à companhia de seguros todas as informações sobre a obra de que tem conhecimento por si próprio?

Vigorando o sistema exposto, o segurador toma como verdadeiro o que é declarado pelo tomador (retome-se a ideia de ser um contrato baseado numa relação

de confiança e pautado por uma especial boa fé), usando-o por base para a definição do prémio e das condições da apólice. Não se procede a quaisquer perícias que permitam aferir a veracidade das informações prestadas, o que se nos apresenta como um problema relevantíssimo quando se trata de um Seguro de Obras de Arte.

Cumpram ainda atentar nas situações em que as circunstâncias não declaradas, ou declaradas erroneamente, são irrelevantes no que diz respeito aonexo causal com o sinistro. Assim pode acontecer quanto a características da obra de arte ou a riscos a que esta esteja exposta – por exemplo, o facto de não se declarar que uma jarra está num local onde facilmente pode ser derrubada nada releva se o seguro é accionado por a dita jarra ter sido furtada.

CAPÍTULO II – SEGUROS DE OBRAS DE ARTE

1. SEGUROS DE BENS ARTÍSTICOS

Quando falamos de seguros de bens móveis temos em mente um contrato entre uma seguradora e um tomador de seguro, em que, a este tomador, é entregue determinado montante caso certo sinistro ocorra sobre o objecto segurado. No fundo, acontece uma transferência do risco – o risco financeiro ou a possível perda do objecto é transferido para a seguradora. Esta transferência formaliza-se através da apólice do seguro, havendo a celebração de um contrato.

Ao objecto seguro é atribuído um valor, que corresponderá ao valor de substituição do objecto em causa por um novo. Note-se que apenas terá interesse contratar um seguro sobre peças que não tenham viabilidade económica para repor. Peças com um reduzido valor poderão facilmente ser substituídas em caso de dano – contratar um seguro terá sempre um preço acrescido pois não estaremos simplesmente a acautelar a possível ocorrência de um sinistro, mas também o custo de um serviço que nos é prestado.

Facilmente entendemos a utilidade deste acordo quando estão em causa aquilo a que podemos chamar “bens comuns” – automóveis, electrodomésticos, recheios de casa... – cuja desvalorização ocorre a partir do momento em que são adquiridos. Por isto mesmo, muitas apólices de seguro prevêem uma actualização automática dos capitais seguros, geralmente feita anualmente, que terá em conta a desvalorização em função do uso e a variação de preços³⁴.

No entanto, estas premissas não são tão lineares quando falamos de Seguros de Obras de Arte. Estão aqui em causa peças que não podem ser substituídas uma vez que se tratam de peças únicas. Isto diferencia-as de objectos do dia-a-dia que são habitualmente segurados (um frigorífico ou um carro, por exemplo). Também o valor de restituição não será facilmente apurado, uma vez que os bens artísticos apresentam

³⁴ Mónica Dias, *À descoberta dos seguros: conheça os seus direitos e opções*, p. 79.

características que dificultam em grande medida a sua avaliação e impossibilitam a sua substituição.³⁵

Em primeiro lugar, tratam-se de bens integrados num mercado que não é muito familiar ao grande público, o que dificulta a sua avaliação e, conseqüentemente, que o prémio definido seja realmente equivalente ao valor do bem segurado.

Em segundo lugar, e conseqüentemente, a avaliação vai ser ainda mais dificultada por não seguir os mesmos critérios económicos dos outros mercados.

Em terceiro lugar, a avaliação destes bens não será obrigatoriamente crescente ou decrescente (o que impossibilita a existência de cláusulas de actualização automática do prémio, como as referidas relativamente aos demais bens móveis) – as especificidades do bem e do mercado poderão levar a grandes oscilações decorrentes, por exemplo, de um renovado interesse no período histórico ou artístico em que se inserem.

Por fim, importa ainda reforçar a ideia de que estão em causa bens únicos, não podendo ser substituídos a não ser de forma aproximada.

Assim, e segundo Fischer, na execução de um seguro em que constem bens artísticos, é necessário entender que “a arte precisa de ser segurada separadamente dos conteúdos comuns”³⁶. Esta diferenciação não decorre somente dos elevados valores implicados nesta transferência de risco, mas também das diferentes formas de avaliação e diferentes processos de valorização a que estas peças devem estar sujeitas.

³⁵ “Em caso de sinistro, interessa-lhe receber a quantia necessária para substituir mobílias, eletrodomésticos e restante recheio. Portanto, o capital seguro deve ser equivalente ao valor de substituição em novo. Existem apenas duas excepções a esta regra: peças de arte e antiguidades. Neste caso, é necessário recorrer aos valores do mercado da especialidade e segurá-los pelo seu valor real. Estes objectos, pelo seu valor elevado, são considerados objectos especiais e devem ser discriminados e valorizados individualmente na apólice.” (Mónica Dias, *op. cit.*, p. 76).

³⁶ C. Fischer e J. Arnold, *op. cit.*, p. 199.

2. AVALIAÇÃO E PERITAGEM – PRESSUPOSTOS NECESSÁRIOS AO APURAMENTO DE UM PRÉMIO ADEQUADO

Tendo a presente dissertação como objectivo demonstrar a insuficiência da Declaração Inicial de Risco quando se contrata um Seguro de Obras de Arte, importa perceber como se poderá determinar o valor das obras a segurar, problema central desta temática. Tanto o segurador como o tomador têm que chegar a um acordo relativamente ao valor que servirá de base e que deverá acautelar os interesses de ambos.

Por isto mesmo, são necessários critérios que se possam adaptar ao mercado de arte e que consigam assegurar que o valor acordado entre as partes é um valor justo, que reflecte as verdadeiras qualidades da peça em questão e que se reconhece que possa sofrer alterações ao longo do tempo, podendo tanto aumentar como diminuir, sendo necessário que se dê espaço a esta alteração ao se celebrar o contrato de seguro. Isto fundamenta a necessidade de uma avaliação e peritagem prévias à celebração do contrato.

Tratando-se, num primeiro confronto, de medidas aparentemente idênticas, importa desenvolver em que consiste cada uma delas, tornando-se, após tal distinção, mais claras as diferenças existentes entre ambas e a razão de tanto a avaliação como a peritagem serem essenciais quando se tenha em vista a celebração de Seguros de Obras de Arte.

2.1 A Peritagem

A determinação do valor real de uma obra de arte só consegue ser devidamente feita através do recurso a peritos - “Não é possível identificar obras de arte sem recorrer a peritos. Peritos em arte e peritos nos mais diversos ramos do saber”³⁷.

A peritagem tem como finalidade alcançar a “verdade” sobre o bem cultural.

³⁷ Miguel Cabral de Moncada, *op. cit.*, p. 39.

Passa por um estudo cujo objectivo é identificar o bem e determinar qual o seu percurso desde a sua produção até ao momento actual. Para tal, o perito recorre a uma análise onde averigua a tipologia, o estilo, as técnicas e materiais utilizados, a qualidade, o uso e estado de conservação, e a sua época. Sem que a “verdade” do bem esteja estabelecida, qualquer determinação de valor que se possa tentar poderá sempre ser incorrecta ou, no mínimo, indevidamente fundada.

O perito questiona os proprietários sobre a peça em questão, quaisquer elementos identificativos que possam ter sido produzidos, a forma como foi adquirida. É, no entanto, quase impossível que todas as dúvidas que o objecto levanta fiquem devidamente esclarecidas. Estas dúvidas devem ser anotadas e, numa posterior peritagem, retomadas. Isto não só possibilita uma peritagem cada vez mais completa como também nos ajuda a perceber até que ponto aquela peritagem é conclusiva e bastante para que sirva de base à determinação do prémio do seguro.

Note-se que a peritagem não é uma actividade exacta – não é de excluir a possibilidade de “no mesmo momento histórico e com os mesmos meios à disposição, dois peritos distintos poderem, eventualmente, tirar conclusões diferentes sobre uma mesma obra”³⁸. Por isto mesmo, é importante recorrer-se a mais do que um perito, de forma a que se consiga ter a maior certeza possível sobre a peça.

Ainda de acrescentar que a peça em causa deve ser alvo de sucessivas peritagens, uma vez que esta actividade impõe uma constante actualização, quer pelo desenvolvimento das técnicas utilizadas para o efeito, quer pelos novos elementos que podem ser descobertos no entretanto. Assim sendo, lógico seria que também o prémio do seguro fosse periodicamente actualizado ou, talvez de forma mais verdadeira, a actualização do prémio de seguro fosse possível se a nova peritagem trouxesse ao conhecimento novos elementos que influenciassem de maneira considerável o valor da peça e, conseqüentemente, justificassem a actualização do prémio.

³⁸ Miguel Cabral de Moncada, *op. cit.*, p. 40.

2.2 A Avaliação

A necessidade de conhecer o valor de uma obra de arte acaba sempre, mais cedo ou mais tarde, por surgir. Através da avaliação, um avaliador, geralmente um perito, avalia economicamente a obra de arte.

Para que esta avaliação seja fidedigna é necessário, antes de mais, que tenha existido uma peritagem, sendo utilizado o relatório de peritagem como ponto de partida deste processo. Apenas assim o objecto será avaliado tendo em conta o que realmente é, e não com base numa mera aparência. Sabendo a “verdade” da peça poderemos debruçar-nos sobre o seu valor. A ordem inversa nunca seria possível.

A avaliação que aqui tratamos tem em vista a celebração de um contrato de seguro e este apenas poderá ser celebrado com total segurança se a “verdade” das obras de arte em causa tiver previamente sido descortinada.

Para que a avaliação seja o mais precisa possível, tendo em conta todos os factores relevantes, torna-se preponderante que o avaliador esteja inserido no meio onde exerce a sua actividade, pois só assim conseguirá prever oscilações do mercado e conhecer devidamente os comportamentos do público alvo. Verdade é que os meios de comunicação permitem que a informação chegue rapidamente a todos os cantos do mundo; todavia, apenas uma inserção no mercado onde o bem em causa se movimenta permite ao avaliador um conhecimento total e realmente actual do que é valorizado pelos investidores em determinado momento, assim como dos valores praticados na altura. Esta inserção do avaliador no mercado em que actua é também condição necessária a um fácil acesso ao relatório de peritagem que, como referido no parágrafo anterior, é indispensável a uma avaliação fidedigna.³⁹

³⁹ Note-se que, não raramente, as funções de perito e de avaliador são desempenhadas pela mesma pessoa. Isto confere ainda maior credibilidade à avaliação, uma vez que não existe perigo de uma interpretação errónea do relatório de peritagem nem, tampouco, de o avaliador (que é, na maior parte dos casos, também um perito) discordar das conclusões a que o perito chegou. Verificando-se qualquer uma das situações podemos depararmo-nos com situações em que a avaliação é feita sem ter realmente

Na avaliação, dois pontos essenciais devem ser tidos em conta (para além do relatório de peritagem): primeiro há que analisar os valores pelos quais bens semelhantes ao que está em avaliação foram comercializados nos últimos tempos; depois, importa descortinar quais as características da peça que poderão influenciar a sua valorização.

No primeiro momento, será necessária uma investigação dos valores obtidos em vendas públicas – geralmente leilões - de bens semelhantes à obra em análise. Os resultados obtidos permitirão fundamentar o valor apresentado no fim da avaliação sendo assim, simultaneamente, o seu fundamento e consequência.

Assim se entende porque “um bem vale o que estiverem dispostos a dar por ele”, mas, mais do que isso “um bem vale o que estiverem dispostos a dar por ele num dado período de tempo”, sendo possível que determinada categoria de bens sofra grandes alterações num curto espaço de tempo.

Por isto mesmo, estes valores terão que ser valores recentes, pois o mercado de arte é também afectado pelas alterações da conjectura política e económica.⁴⁰ Isto leva a que a análise dos valores dos bens levados a leilão tenha que ser uma análise cuidada: o que interessa realmente é o valor que o comprador se dispõe a pagar pela peça, e não o valor pelo qual o bem é levado a licitação.

Dado isto, ao fazer a análise dos valores dos bens levados a leilão, deveremos ter em conta o montante pelo qual as peças foram compradas e não o valor base da licitação. Este valor é especialmente relevante na determinação do prémio do seguro. Nestes casos, não queremos encontrar um valor que se adegue à entrada do bem no mercado (especialmente porque este valor é geralmente mais baixo, de forma a atrair

por base uma peritagem completa, mas sim uma “versão adaptada”, reunindo alguns pontos do relatório de peritagem do perito com as suas próprias impressões.

⁴⁰ Isto não inviabiliza o afirmado no Ponto 1 do Capítulo I – o mercado de arte é, efectivamente um “mercado de refúgio”, apresentando-se como um investimento mais estável do que muitos outros “nichos” de mercado. No entanto, não seria possível que se comportasse como se de uma “realidade paralela” se tratasse. Continua, como todos os outros, a ser afectado pelas oscilações económicas e pelo panorama político nacional e mundial.

compradores), mas sim um valor que permita a substituição do bem por outro de características idênticas, um bem semelhante, dado que no mercado em análise a aquisição de uma peça realmente igual será muito difícil, ou mesmo impossível na maioria dos casos.

Este “valor de reposição” é apresentado nos catálogos dos leilões e, em geral, representa um acréscimo de 50% do valor usado como base da licitação. Este valor acrescido resulta, conforme explicado pelo Senhor Dr. Pedro Alvim em conversa, de uma estimativa do preço pelo qual a peça será adjudicada. Por isto mesmo, é este o valor que deverá ser utilizado como base para a definição do prémio de seguro.⁴¹

Também os resultados de vendas privadas poderão ser tidos em conta, algo que será possível se o avaliador estiver inserido no mercado de arte, mas que pode ser mais complicado se se estiver a lidar com um avaliador comum.

O valor apresentado no fim desta avaliação tem por base o valor de mercado do bem numa determinada conjectura económica e espaço temporal. No fundo, trata-se de uma previsão feita com base nos factores de valorização aplicados à obra de arte em concreto e nos dados de vendas públicas ou privadas de objectos com características semelhantes. Amiúde, atentar o valor atingido por um bem que tenha sido vendido em leilão há relativamente pouco tempo é uma das formas de avaliação mais adequada dos bens do mesmo género.⁴²

Para além deste estudo de valores (um estudo quase estatístico, até), é também

⁴¹ Para melhor compreender esta questão, justifica-se uma breve explicação da apresentação dos catálogos de leilões: estes apresentam dois valores para cada peça – o primeiro corresponde ao valor base, o valor usado para iniciar a licitação, um valor geralmente ligeiramente abaixo do valor do mercado. De seguida apresenta-se um segundo valor – este segundo valor resulta de um acréscimo de 50% do valor apresentado em primeiro lugar, e é uma estimativa do valor pelo qual a peça será vendida.

⁴² Não são de ignorar, segundo Miguel Cabral de Moncada, “algumas práticas que podem distorcer a fiabilidade dos resultados das vendas em leilão”. No entanto, estas situações não têm sequer expressão percentual, o que leva a que o seu peso na alteração dos resultados estatísticos de vendas públicas que sejam utilizados como base para um processo de avaliação seja irrelevante. (Miguel Cabral de Moncada, “A Relevância dos Peritos de Obras de Arte no Mercado Leiloeiro Português. O Caso da Cabral Moncada Leilões”, in *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal*, p. 77).

necessário que determinadas características da peça sejam tidas em conta.⁴³ A época em que foram produzidas, o período histórico em que se enquadram, o autor, o estado de conservação, a sua raridade.... Factores que, no âmbito da presente dissertação, não se justifica desenvolver. No entanto, há que ressaltar que se tratam de elementos das obras de arte que não conseguem ser discernidos por qualquer pessoa, o que intensifica a necessidade de uma avaliação para que o valor da peça seja devidamente determinado e, para além disso, a necessidade de que a avaliação de obras de arte para efeitos de seguro seja feita por um avaliador que também seja um perito.⁴⁴

A necessidade de se recorrer a alguém com conhecimentos específicos na área justifica-se ainda por outro motivo: lidamos com bens inseridos num mercado onde o secretismo impera, um mercado quase com “ordenações próprias” (não oficiais), e que se afasta muito da venda de objectos do dia-a-dia, como referido no capítulo inicial.

No decorrer desta necessidade de perícia, um problema novo surge: os proprietários dos bens, não raramente, apresentam o valor da sua obra já com base numa avaliação executada pelo próprio ou por um terceiro contratado. Não descurando o conhecimento que qualquer um destes agentes possa ter, uma avaliação nestes termos está inquinada à partida, pois dificilmente será totalmente imparcial.

Quando tratamos da avaliação de obras de arte o critério subjectivo tem um peso que não pode ser descurado. Muitas vezes os proprietários têm uma relação especial com a obra, quer por se identificarem muito com certa manifestação artística, quer por a peça ter sido recebida como herança ou ser uma recordação especial de certa pessoa ou momento. Assim, é atribuído à peça um valor afectivo que apenas existe para a pessoa sendo, portanto, totalmente subjectivo.

Um regime de seguros que se funda numa declaração inicial do tomador do

⁴³ Segundo Miguel Cabral de Moncada, quanto maior o nível de informação disponível sobre determinada peça, maior a valorização que esta poderá vir a ter. (Miguel Cabral de Moncada, *op. cit.*, p. 187).

⁴⁴ “O mercado de objectos de arte é, especialmente, um mercado de peritos. Os seus participantes caracterizam-se por conhecerem bem a matéria, pela sua experiência e discrição.” (*El Arte y el Seguro*, p. 24).

seguro é facilmente inquinado por este factor; mas um regime de seguros que se funde numa avaliação promovida pelo proprietário do objecto do seguro também poderá estar comprometido.

Por tudo isto, se entende que “o seguro de um objecto de arte deve assentar num critério objectivo – comprovável e verificável - a valorização subjectiva não pode, por si só, servir como ponto de referência para as reflexões em torno do seguro”⁴⁵.

3. A INSUFICIÊNCIA DA DECLARAÇÃO INICIAL DE RISCO

“Quanto mais alto for o valor atribuído a uma obra de arte, tanto mais importante é a elaboração de uma avaliação. Esta deveria ser a condição prévia para a concessão de protecção de seguro, pois não só certifica a autenticidade através da peritagem, como também – pelo menos, aproximadamente – o valor do objecto”⁴⁶.

Apesar do crescente dinamismo do mercado de arte português ainda não o equiparar a outros mercados de arte internacionais, não sendo o volume de negócios tão elevado como noutros “nichos” de mercado, tal não significa que as transacções existentes não justifiquem uma maior especialização das seguradoras ou, pelo menos, um certo cuidado no momento da determinação do valor da obra de arte, base do cálculo do prémio do seguro.

Como tratado no Ponto 3 do Capítulo I, a oferta de Seguros de Obras de Arte em Portugal é bastante reduzida, quase nula, o que leva a que até instituições ou coleccionadores com obras ou colecções de avultado valor contratem simples seguros multi-riscos com ligeiras adaptações à situação em concreto ou mesmo não se detendo de todo sobre as possíveis adaptações necessárias.

No entanto, mesmo aplicando-se uma apólice específica de Seguros de Obras de Arte, descortina-se um obstáculo maior: o facto de não se providenciar de forma adequada pela determinação do valor do objecto do seguro poderá dar aso a enormes dilemas quando seja necessário cobrir um sinistro ou, tão simplesmente, actualizar o

⁴⁵ *El Arte y el Seguro*, p. 7.

⁴⁶ *El Arte y el Seguro*, p. 44.

prémio.

Num sistema como o português, onde a declaração do tomador é bastante para fixar o valor do objecto em causa, o tomador do seguro é o único responsável pelo valor utilizado como base da apólice e, conseqüentemente, no cálculo do prémio.

No nosso regime existem situações em que se procede a uma peritagem e avaliação dos bens segurados. Todavia, o problema que aqui se coloca não é tanto a realização desta peritagem e avaliação por si só, mas sim o momento em que estes processos são levados a cabo. Ora, na prática, o que acontece é que as seguradoras só recorrem a estas perícias quando um sinistro ocorre, de forma a apurar a “verdade” da peça e a acuidade do valor declarado pelo tomador no momento inicial. Facilmente compreendemos que, após a ocorrência do sinistro, a perícia será, na grande maioria dos casos, muito mais complicada, se não impossível.

Tomemos como exemplo um vaso da Dinastia Ming. Um dos principais riscos que o proprietário quererá ver acautelado é a possibilidade de destruição ou de furto. No momento da contratação do seguro, o proprietário apresenta determinado valor como sendo o valor da peça. A seguradora, sem mais, aceita este valor como verdadeiro e calcula o prémio do seguro tendo-o por base. O sinistro acontece – o vaso cai e parte-se. O proprietário acciona o seguro. Perante esta situação, a seguradora leva a cabo uma peritagem e avaliação, de forma a conseguir confirmar a autenticidade do bem, a precisão do valor declarado e a extensão dos danos ocorridos. Esta avaliação nunca poderá ser tão precisa como uma avaliação realizada antes do sinistro – não temos já o vaso inteiro, mas apenas parte deste, o que certamente complica o processo de análise. Mesmo que existam fotografias estas nunca permitirão que sejam levadas a cabo perícias tão precisas como seria de desejar.⁴⁷

Em caso de furto, este sistema sai ainda mais inquinado – após o sinistro já não há objecto que possa ser alvo de perícias!

Se, após a análise, se concluir que o valor que foi declarado inicialmente não corresponde ao verdadeiro valor da peça (quer seja por o objecto não ser autêntico,

⁴⁷ Transpondo esta lógica para o seguro automóvel, o valor do veículo só seria apurado após o acidente, ou seja, o objecto de análise seria já o salvado e não o automóvel no seu perfeito estado.

quer seja por, apesar de autêntico, o valor declarado inicialmente não ser verdadeiro), a indemnização é calculada com base no novo valor apurado pelo avaliador.

Assim sendo, nos casos em que o valor inicialmente declarado seja inferior ao valor apurado no momento da avaliação, a indemnização será calculada com base no valor inicial, não tendo o proprietário direito a ser ressarcido com base no valor posteriormente apurado; conseqüentemente, a indemnização atribuída poderá não ser suficiente para cobrir os danos. Esta prática é legitimada pelo artigo 94.º, n.º1, alínea b) do Regime Geral do Contrato de Seguro, que preconiza que, havendo um aumento do risco (decorrendo este, no caso em análise, do aumento do valor da peça), o segurador “cobre parcialmente o risco, reduzindo-se a sua prestação na proporção entre o prémio efectivamente cobrado e aquele que seria devido em função das reais circunstâncias do risco”.

Caso aconteça o inverso, sendo o valor apurado pelo avaliador mais baixo do que o valor declarado pelo tomador do seguro na declaração inicial de risco, a seguradora apenas concederá uma indemnização na medida do valor real dos bens – aqui, o tomador do seguro esteve a pagar um prémio pelo qual não vem a ser ressarcido, pois no momento inicial responsabilizou-se pela veracidade do valor declarado⁴⁸.

Caso o bem tenha desaparecido totalmente, quer por ter sido furtado quer por a destruição ter sido total, não sendo possível uma avaliação, a seguradora terá que pagar o valor declarado pelo tomador no momento inicial. O montante atribuído tanto pode ser justo como prejudicial para a seguradora, que não tem sequer hipótese de conseguir avaliar se o acidente é verídico ou resulta de acção dolosa do tomador.

Existe também uma alternativa que se situa algures entre a mera declaração inicial do tomador e a simples peritagem e avaliação a exigir pelo segurador. Acontece já, especialmente em Itália e em França, a estipulação de um valor aceite ou consentido por ambas as partes (“*polizze estimate*” ou “*valeur agréée*”). No entendimento de J. C. Moitinho de Almeida, ao se acordar um valor que será o valor do ressarcimento “poder-se-ão evitar discussões sobre o valor das coisas seguras ou sobre o montante

⁴⁸ Mónica Dias, *op. cit.*, p. 77.

dos prejuízos sofridos”⁴⁹. Este acordo pode ganhar especial relevância quando qualquer perícia após o sinistro (a única que é habitualmente realizada quando se trata de Seguros de Obras de Arte, como já referido anteriormente) seja difícil ou mesmo impossível, dada a deterioração ou o desaparecimento do bem.

Este acordo tanto poderá ser realizado após uma peritagem e avaliação da obra de arte ou mesmo sem que estes procedimentos aconteçam (algo que nunca entendemos ser a opção mais correcta, como tem sido espelhado ao longo de toda a dissertação). Essencial é que exista um acordo especial, espelhado na apólice, que comprove que as partes acordaram atribuir ao objecto seguro um certo valor para efeitos de ressarcimento⁵⁰. Não poderá ser uma mera declaração do tomador, é necessária “uma cláusula expressa ou de qualquer modo não ambígua, em virtude da qual o segurador aceita e faz sua a avaliação indicada”⁵¹. Havendo relatório de peritagem ou de avaliação este poderá mesmo ser junto à apólice.

Esta cláusula aparece muitas vezes associada a uma liquidação por peritos. A liquidação por peritos não é uma prática fora do comum, tanto nos Seguros de Obras de Arte como nos seguros no geral. “Frequentemente as partes sujeitam a determinação dos prejuízos a liquidatários, dois por elas nomeados e um terceiro por acordo destes ou, na sua falta, pelo juiz da comarca ou certas entidades ligadas ao ramo do seguro em causa (...). Umhas apólices consideram a avaliação assim obtida como obrigatória, outras a ela subordinam qualquer acção judicial”⁵².

Todavia, esta determinação por liquidatários não é realmente um caso de determinação da prestação por terceiros, conforme permitido pelo artigo 400.º do Código Civil. Esta determinação por peritos pressupõe a existência de uma divergência entre segurador e tomador. Concordando ambas as partes no montante da indemnização, estas perícias nunca chegam a existir. Apenas se recorre a peritos após a ocorrência do sinistro quando alguma das partes não está satisfeita com o montante

⁴⁹ José Carlos Moitinho de Almeida, *O Contrato de Seguro no Direito Português e Comparado*, p. 162.

⁵⁰ José Carlos Moitinho de Almeida, *op. cit.*, p. 162-163.

⁵¹ José Carlos Moitinho de Almeida, *op. cit.*, p. 163.

⁵² José Carlos Moitinho de Almeida, *op. cit.*, p. 167.

reivindicado ou proposto (conforme a parte em questão) pela outra.

No entendimento de J. C. Moitinho de Almeida, uma cláusula configurada nestes termos seria nula, na medida em que a decisão dos litígios pertence aos tribunais⁵³.

Não concordamos totalmente com este entendimento, uma vez que nos parece que o facto de existir um valor acordado poderá ser uma importante garantia para ambas as partes.

No entanto, há que ressaltar que este valor poderá resultar de uma peritagem e avaliação prévias, cenário ideal e que defendemos como o mais correcto, especialmente estando em causa Seguros de Obras de Arte. Aqui, “a cláusula de valor aceite destina-se a proteger o tomador contra a dificuldade de fazer a prova dos danos sofridos resultante da natureza fluida e indeterminada que estes muitas vezes assumem”⁵⁴.

Sendo a peritagem e avaliação feitas após o sinistro, a cláusula de valor aceite já não parece ter a mesma função de protecção do tomador, uma vez que não se funda num valor que as partes têm como verdadeiro porque devidamente aferido, mas simplesmente num valor estimado que parece adequado para satisfazer as pretensões de ambas as partes. Aqui sim, uma cláusula construída nos termos explicados parece tentar evitar quaisquer divergências que surjam entre as partes quanto ao valor dos danos, impedindo, em última análise, que elas recorram à via judicial.

Verdade é que, recorrentemente, na ausência de uma cláusula configurada nos termos explanados nos parágrafos anteriores, a não existência de peritagem e avaliação prévias leva a diferendos entre seguradora e tomador no momento da atribuição da indemnização. Estes desentendimentos têm mesmo, não raras vezes, que ser resolvidos através da via judicial. Ao se recorrer a esta via, é previsível que o tribunal tome a sua decisão com base na opinião de profissionais do mercado de arte, peritos e avaliadores.

O Acórdão do Tribunal da Relação de Coimbra de 13 de Dezembro de 2011 (Proc. 3077/10.7T2OVR.C1) trata da inclusão de uma escultura de bronze furtada, na

⁵³ José Carlos Moitinho de Almeida, *op. loc. cit.*

⁵⁴ José Carlos Moitinho de Almeida, *op. cit.*, p. 168.

cobertura do contrato de seguro de um imóvel. Para tal, afere se a obra de arte se poderá considerar parte integrante do mesmo. Entendendo que assim é, procura aferir o valor desta escultura. Com este fim, ouve o autor do projecto de arquitectura onde a obra está incluída, o artista plástico, seu autor, e um galerista. Recorre, portanto, a agentes do mercado de arte, para chegar a uma conclusão relativamente ao valor da peça.

O acesso a estes agentes que se movimentam no mercado de arte e são detentores de vastos conhecimentos sobre a matéria é já relativamente fácil. No entanto, por mero descuido ou falta de preocupação com este mercado, que apesar de ter um crescente dinamismo ainda não adquiriu uma grande visibilidade em Portugal, as seguradoras continuam a aceitar como base da determinação do prémio do seguro o valor declarado pelo proprietário, bastando-se com a garantia de que este não age de má fé. No entanto, a declaração de um valor que não corresponde ao real pode não se prender com motivos de má fé. O proprietário pode, tão simplesmente, estar alheado do mercado e não ter noção do verdadeiro valor da peça por não ter diligenciado nesse sentido antes de declarar o seu valor. Ou mesmo, tratando-se de um agente do mercado familiarizado com os preços habitualmente praticados, ter sido enganado numa compra anterior, o que faz com que continue induzido em erro se não tomou medidas para determinar por si mesmo o valor da peça em causa.

Certo é que o proprietário que declara erroneamente o valor da obra de arte que pretende ver segurada sairá, como acima referido, muito provavelmente prejudicado. No entanto, o facto de o valor inicialmente declarado não ser suportado por critérios objectivos e não sendo este valor resultado de um acordo das partes, estaremos sempre perante uma possível (e provável) fonte de conflitos.

Tudo isto nos leva a advogar que o valor económico de qualquer obra de arte que se quer ver segurada tem que ser alvo de uma análise objectiva, que permita uma comprovação com base no mercado.

O mercado usado como base terá que ser sempre o mercado actual. Assim, tendo existido uma avaliação há já muitos anos, ou tendo o bem sido comprado há já muito tempo, uma actualização dos valores deve ser ponderada para que, quando o sinistro ocorrer (o que será sempre num momento futuro), o valor da indemnização

seja suficiente para fazer face aos prejuízos resultantes do sinistro ocorrido (na medida do possível, dadas as especificidades das peças que se têm vindo a referir).

Mesmo que não tão indispensável como a avaliação inicial, a possibilidade de reavaliação é também um ponto importante a constar da apólice de qualquer Seguro de Obras de Arte.

Talvez num seguro com uma vigência curta as alterações de mercado e do estado da peça não justifiquem uma alteração do valor; contudo, em seguros com apólices mais duradouras, esta reavaliação justifica-se. Assim é porque não falamos aqui de reavaliações mensais ou sequer anuais – no mercado de arte é aconselhável realizar-se uma reavaliação das peças de cinco em cinco anos. Nestes cinco anos a conjuntura económica já teve algumas alterações relativamente consideráveis e a peça poderá também já ter sofrido algumas mudanças.

Note-se que o Regime Geral do Contrato de Seguro preconiza a existência de um dever de informação quando, durante a vigência do contrato, existam alterações do risco. Ora, estas reavaliações, ao tornarem patentes eventuais alterações do estado das peças, evidenciam mudanças de circunstâncias que conduzem a uma alteração do risco. Assim sendo, ao abrigo do artigo 91.º do referido diploma, estas deverão ser comunicadas ao segurador ou ao tomador, consoante a parte que diligencie pela peritagem e avaliação.

Ainda na temática das reavaliações, um outro aspecto tem que ser considerado. As obras de arte são quase sempre peças delicadas, muitas vezes antiguidades. Assim sendo, a conservação e o restauro são acontecimentos que não podem ser ignorados. Por mais bem feitas que estas acções sejam, a depreciação da peça é quase garantida, uma vez que esta se afasta do seu estado original.

No entanto, é possível que também actuem em sentido contrário, minimizando a desvalorização após a ocorrência de um dano. Cientes desta possibilidade, ocorrendo um dano considerável, não raramente as seguradoras dispõem-se a cobrir os custos de um restauro. Tal prática mostra-se vantajosa pois, ao providenciarem pelo restauro da peça, apenas terão que ressarcir o tomador do seguro na diferença de valor (certamente

mais pequena do que se o restauro não acontecesse). Por isto mesmo, uma reavaliação impõe-se depois de qualquer um destes casos suceder⁵⁵.

A reavaliação justifica-se, em última análise e indo ao encontro do entendimento de J. Goodwin, pois mesmo que o mercado não se trate de um mecanismo perfeito ou infalível é o único mecanismo que nos permite atribuir um valor monetário à arte, algo com um valor intangível⁵⁶.

Por fim, importa ainda referir a importância da inventariação. A inventariação de bens artísticos é especialmente relevante a título de protecção⁵⁷. Apesar de tal não evitar o risco, poderá ser útil caso ocorra algum sinistro, podendo mesmo comprovar a autenticidade e o valor das obras, apresentando-se como uma boa “rede de segurança” num mercado como o português, onde, como se tem vindo a demonstrar, a peritagem e a avaliação são ainda práticas muito pouco usuais no momento da determinação do valor real da obra de arte para cálculo do prémio do seguro.

4. AS LEILOEIRAS COMO PRINCIPAIS INTERMEDIÁRIAS PARA ALCANÇAR UM PRÉMIO JUSTO

Sendo já claro que se entende que a prévia peritagem e avaliação das obras que se pretende ver seguradas é essencial a uma correcta determinação do prémio do seguro, importa abordar os termos mais correctos em que estas perícias devem ser realizadas.

Em Portugal, duas seguradoras têm seguros especializados em arte: a Hiscox e a Ageas Seguros Arte. A Hiscox, nas Condições Gerais, esclarece que a decisão de aceitar o seguro e as suas condições se baseia nas informações fornecidas pelo interessado. No entanto, tanto esta seguradora como a Ageas Seguros Arte, nos

⁵⁵ Gonçalo Baptista, “O Seguro enquanto Protecção Financeira de Obras de Arte”, in *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal*, p. 153.

⁵⁶ James Goodwin, *The International Art Markets: The Essential Guide for Collectors and Investors*, p. 12.

⁵⁷ *El Arte y el Seguro*, p. 55.

respectivos sites, declaram ter acordos com avaliadores.

Também nada impede que o tomador, previamente à declaração inicial, contacte um perito que proceda à peritagem e avaliação do bem.

Em qualquer dos casos, cumpre levantar uma questão: sendo tanto o tomador como a seguradora partes interessadas no contrato, será correcto serem estes a contactar com o perito e a diligenciar no sentido da peritagem e avaliação? Certo é que os peritos, mesmo os que têm acordos com seguradoras, são trabalhadores independentes que não se querem sujeitar a comprometer o seu bom nome em função de relatórios enviesados. No entanto, parece-nos sempre mais adequado que se recorra a peritos realmente neutros.

Há quem entenda que o recurso a antiquários poderá ser uma boa alternativa. Discordamos. Apesar de reunirem em si as características essenciais, de terem um conhecimento completo e adequado sobre obras de arte e de se movimentarem no mercado em causa, tendo especial noção dos preços praticados em determinado momento, avaliam sempre as peças tendo em conta a margem de lucro de que poderiam vir a beneficiar numa eventual revenda. Assim sendo, tendem a avaliar as peças por baixo, o que permitirá que as adquiram por um valor consideravelmente inferior àquele pelo qual as virão a revender.

Mesmo que esta situação não se aplique *ipsis verbis* estando em causa uma avaliação de um bem particular para efeitos de contratação de seguro, parece-nos que dificilmente serão avaliações totalmente desinteressadas, uma vez que o antiquário beneficiará sempre da entrada do bem no mercado por um valor inferior ao seu valor real, mesmo que esta entrada não seja imediata.

Tendo isto em conta, chegamos, como antevê o título do presente capítulo, à avaliação por leiloeiras. Muitas leiloeiras disponibilizam serviços de peritagem e de avaliação, uma vez que agrupam grandes conjuntos de peças que implicam um acompanhamento regular de profissionais. Estes profissionais são, na maioria das vezes, peritos exteriores, o que garante a sua imparcialidade.

Mesmo que não se pretenda realmente vender a peça, a intermediação de uma leiloeira permitirá que se consiga compreender o valor real da obra em questão. Nos

leilões, a peça é posta à venda em nome do seu proprietário, o que confere um factor de imparcialidade às leiloeiras e, conseqüentemente, às peritagens e avaliações providenciadas por estas.

Uma vez que a comissão das leiloeiras vai ser paga tanto pelo vendedor como pelo comprador, as primeiras vão sempre tentar chegar a um valor que seja o mais correcto e preciso possível, de forma a se conseguir alcançar um equilíbrio – avaliar uma peça por baixo levará a que esta seja licitada e vendida por um valor sempre inferior ao seu valor real, ou, se não inferior, muito mais baixo do que o valor que poderia ter alcançado; o contrário, sendo a peça sobreavaliada, levará a que a licitação não “cresça” muito, que o interesse de potenciais compradores seja mesmo afastado e, conseqüentemente, não havendo muitas pessoas a licitar, sendo a concorrência pouca, a que a disputa não seja grande, o que também não faz com que o valor final seja um valor tão elevado como seria de esperar.

CONCLUSÕES

A presente dissertação permitiu expor as principais especificidades a ter em conta no momento da contratação de um Seguro de Obras de Arte e demonstrar como o regime de seguros em vigor em Portugal, apesar de adequado à grande maioria da actividade seguradora, carece de algumas adaptações quando esteja em causa a contratação de um Seguro de Obras de Arte.

Apesar de, a nível mundial, o mercado dos Seguros de Obras de Arte ter uma relevância consideravelmente elevada, dado que movimenta grandes somas (como decorrência do elevado valor dos bens segurados), em Portugal apenas nos últimos anos se tem visto um crescimento significativo deste mercado que, como referido logo na Introdução da presente dissertação, começa agora a adquirir um dinamismo semelhante ao de grandes centros de arte europeus.

Talvez como consequência deste desenvolvimento ainda bastante recente, a oferta de seguros especialmente pensados para obras de arte é ainda bastante diminuta no nosso país. As únicas seguradoras a servir este mercado – a Hiscox e a Ageas Seguros Arte - têm-se esforçado consideravelmente no sentido de atrair mais clientes através da especialização da sua oferta.

Simultaneamente causa e consequência deste dinamismo ainda não muito significativo, a maior parte dos proprietários, desde meros interessados a artistas, coleccionistas, galerias, museus, etc., continua a optar por contratar um seguro multi-riscos genérico. No entanto, esta modalidade não acautela devidamente as especificidades das peças em causa. Para além disso, as companhias de seguros não estão, na maior parte das vezes, cientes de todos os riscos a que a obra de arte está sujeita, nem de como as declarações iniciais fornecidas pelo tomador podem ser incompletas ou até mesmo imprecisas. Não é, assim, possível efectuar um juízo adequado no que diz respeito à determinação do prémio do seguro nem sequer à tomada da decisão de aceitar ou não a cobertura do risco.

Não se pretendeu com este trabalho advogar que apenas seguros especializados em arte são adequados para acautelar quaisquer riscos que possam

influir sobre bens artísticos. Pretendeu-se, sim, demonstrar que a contratação de um seguro comum nos exactos termos em que este se configura no regime português, pode ser pouco sensato, porque pouco adequado a tantas especificidades deste mercado.

O grande problema prende-se com o facto de o regime de seguros português se basear numa declaração inicial de risco prestada pelo tomador. O facto de, legalmente, não serem exigidas quaisquer perícias que permitam comprovar o valor dos bens declarado pelos proprietários, aliado à (quase) inexistência de seguros especializados em arte, leva a que as seguradoras aceitem cobrir os riscos de obras de arte ou mesmo de colecções sem que exista qualquer peritagem ou avaliação prévia que comprove as informações fornecidas pelo tomador na declaração inicial de risco.

Se, por um lado, esta prática é do agrado do consumidor (muitas vezes inconsciente do risco em que incorre), que não se vê forçado a ter mais gastos na contratação do seguro (uma vez que a avaliação e peritagem implicam sempre algum gasto adicional ou, se incluídas na contratação do seguro, encarecem a apólice), ocorrido o sinistro e havendo lugar às perícias nessa altura, o consumidor poderá ser surpreendido com uma indemnização que não acautela o valor real da obra de arte em causa.

O ideal seria que apenas se consentisse a contratação de um Seguro de Obras de Arte após a realização de uma peritagem e avaliação. Com isto não queremos dizer que se exigisse que fossem efectuadas tais perícias apenas com este efeito. Uma hipótese seria requerer que, juntamente com a declaração inicial de risco, se apresentasse o relatório de peritagem e alguma declaração de um avaliador, mesmo que estas tivessem sido realizadas numa outra altura e com outro intuito.

Note-se, todavia, que seria aconselhável que as seguradoras, disponibilizando serviços especializados ou, mesmo não o fazendo, cientes das especificidades deste mercado, se encontrassem em condições de aconselhar especialistas, facilitando o contacto dos proprietários com estes agentes. Tal, mais uma vez, nunca inquinaria a possibilidade de os proprietários recusarem os peritos aconselhados pela seguradora e contactarem com profissionais independentes, como é o caso das leiloeiras ou até

mesmo dos antiquários (que, como explicado no Ponto 4 do Capítulo II, não consideramos serem a escolha mais sensata para a avaliação de obras de arte).

Em última instância, a contratação de um Seguro de Obras de Arte sem uma prévia peritagem e avaliação faz com que não se consiga contratar uma protecção de danos realmente eficaz, uma vez que nem seguradora nem tomador estão totalmente conscientes do bem que estão a segurar. O proprietário poderá estar a pagar um prémio por uma cobertura que poderá mesmo ser ilusória, pois é possível que seja totalmente desadequada, o que levará a que pouca utilidade tenha caso ocorra um sinistro.

Como referido no Ponto 3 do Capítulo II, a maioria destes desajustamentos resultam, em grande medida, da falta de conhecimento dos particulares face às especificidades do mercado de arte. Verdade é que, estando os particulares dispostos a contratar um simples seguro multi-riscos, entendendo que o valor que pagaram pela peça há algumas décadas atrás é o valor real da mesma, ou mesmo que a peça tem determinadas especificidades porque, quando deixada em herança, o testamento em que estava incluída assim o dizia, tudo se conjuga de forma a que estas falhas no mercado dos Seguros de Obras de Arte não sejam colmatadas. Se os particulares se mostram satisfeitos com a oferta existente e, mais do que isso, com o modo de funcionamento da contratação dos seguros (nomeadamente com a simplicidade de uma mera declaração inicial de risco), o mercado não procurará mudar nem sequer especializar os serviços disponíveis.

Esta falta de conhecimento deriva consideravelmente da falta de informação. Apesar de já existir aquilo a que podemos chamar um “mercado de arte global”, onde a circulação de bens e de informação sobre os mesmos está incrivelmente possibilitada e mesmo facilitada, o mercado de arte continua a estar envolto num enorme secretismo, numa enorme especulação. As seguradoras poderão ter um papel activo na consciencialização dos proprietários, na medida em que são muitas vezes o primeiro contacto que estes têm com o mercado de arte. Compete-lhes, portanto, advertir os seus clientes para as especificidades do mercado em que estão a entrar e, com esta premissa como pressuposto, para a consequente necessidade de uma peritagem e

avaliação realizadas por peritos profissionais, que confirmem que a entrada no dito mercado é feita com total consciência da peça (ou peças) que têm em seu poder.

Um outro problema que poderá dificultar a cooperação dos proprietários quando uma peritagem e avaliação sejam exigidas pelas seguradoras deriva de um facto que quase parece paradoxal: se é certo que as lacunas no que diz respeito ao funcionamento do mercado de arte são inúmeras, a facilidade de acesso a informações sobre a arte em si é muito grande, o que dá aso a um “pretensso conhecimento”: ler muito sobre arte e seguir atentamente os resultados de leilões não nos torna mais do que interessados e conhecedores, nunca peritos ou avaliadores. Mais uma forte razão que leva a que a realização destas perícias por profissionais seja imperativa.

Para que a peritagem e avaliação prévias à contratação de um contrato de Seguro de Obras de Arte comecem a ser prática recorrente e talvez, acima de tudo, prática aceite pelos proprietários a quem a necessidade destas perícias é comunicada, é necessário que estes tomem consciência do importante papel que têm neste mercado (algo nem sempre muito claro), que pode mesmo determinar a perda de património cultural muito importante.

Acima de tudo, a exigência de peritagem e avaliação prévia quando se pretenda contratar um Seguro de Obras de Arte, permitirá que estes seguros se tornem realmente uma mais-valia, tanto para os proprietários e para as seguradoras (que passam a estar mais protegidos) como para a sociedade, na medida em que se tratam de bens com valores monetários geralmente elevados e cuja perda se consubstancia, quase sempre, num dano irreparável a nível cultural e, não raramente, histórico.

BIBLIOGRAFIA

I. Citada

Modo de citar: Na presente dissertação, as referências bibliográficas são referidas em notas de rodapé com recurso ao nome do(s) autor(es), obra citada e página(s) consultada(s). Sendo a obra de autor desconhecido, a referência é feita apenas com a indicação do nome da obra e página(s) consultada(s).

ALMEIDA, José Carlos Moitinho de, *O Contrato de Seguro no Direito Português e Comparado*, 1ª Edição, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1971.

ANTUNES, José A. Engrácia, “O Contrato de Seguro na LCS de 2008”, in *Revista da Ordem dos Advogados*, ano 69, Lisboa, 2009.

BAPTISTA, Gonçalo, “O Seguro enquanto Protecção Financeira de Obras de Arte”, in AFONSO, Luís U. e FERNANDES, Alexandra, *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal*, 179-189, Scribe, Lisboa, 2012.

CORDEIRO, António Menezes, *Direito dos Seguros*, 2ª Edição, Edições Almedina, Coimbra, 2016.

DIAS, Mónica, *À Descoberta dos seguros: conheça os seus direitos e opções*, Deco Proteste, Lisboa, 2006.

FISCHER, C. e ARNOLD, J., “Insurance and Art Market”, in *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*, 197-210, Bloomberg Press, Nova Iorque, 2010.

GOODWIN, James, *The International Art Markets: The Essential Guide for*

Collectors and Investors, Kopan Page, Londres, 2008.

MARTINEZ, Pedro Romano, *Direito dos Seguros – Apontamentos*, 1ª Edição, Principia, Lisboa, 2006.

MONCADA, Miguel Cabral de, “A Relevância dos Peritos de Obras de Arte no Mercado Leiloeiro Português. O Caso da Cabral Moncada Leilões”, in AFONSO, Luis U. e FERNANDES, Alexandra, *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal*, 179-189, Scribe, Lisboa, 2012.

MONCADA, Miguel Cabral de, *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*, Civilização Editora, Lisboa, 2006.

PEREIRA, Marília, *Temas de Museologia – Circulação de Bens Culturais Móveis*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2004.

POÇAS, Luís, *O dever de declaração inicial do risco no contrato de seguro*, Edições Almedina, Coimbra, 2013.

AUTOR DESCONHECIDO, *El Arte y el Seguro*, Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft, Munique, 1984.

II. Consultada

ALVES, Rita Sá, *A importância da peritagem e avaliação para os Seguros de Obras de Arte*, Tese de Mestrado em Gestão de Mercados de Arte, ISCTE, Lisboa, 2013.

GERALDES, António Santos Abrantes, *O Novo Regime do Contrato de Seguro - Antigas e Novas Questões*, Intervenção no Colóquio organizado pela AIDA-PORTUGAL (Secção Portuguesa da Associação. Internacional de Direito dos

Seguros), em 10 de Março de 2010, sob o tema “Novo Regime do Contrato de Seguros”.

MARTINEZ, Pedro Romano, *Lei do Contrato de Seguro Anotada*, 2.ª Edição, Almedina, 2011.

VASQUES, José, *Contrato de Seguro – Notas para uma Teoria Geral*, Coimbra Editora, Coimbra, 1999.

GOMES, Júlio, *O dever de informação do tomador de seguro na fase pré contratual*, Almedina, Coimbra, 2001.

TELES, Joana Galvão, “Deveres de informação das partes”, in *Temas de Direito dos Seguros: a propósito da nova lei do contrato de seguro*, Almedina, Coimbra, 2012.

JURISPRUDÊNCIA

Acórdão do Tribunal da Relação de Coimbra de 13 de Dezembro de 2011, Processo 3077/10.7T2OVR.C1, relatado por Arlindo Oliveira, disponível em *www.dgsi.pt* (<http://www.dgsi.pt/jtrc.nsf/8fe0e606d8f56b22802576c0005637dc/eb7491f13d780e718025797d003ae7b2?OpenDocument>)

OUTRAS FONTES

https://www.ageas.pt/documents/11601/375340/folheto_Arte.pdf/088948b3-5484-d08e-0b47-d5e3c3793e74, consultado a 7 de Janeiro de 2018, às 15:46h.

<http://innovarisk.pt/segu-ro-de-colecoes-privadas-de-arte/>, consultado a 6 de Janeiro de 2016, às 21:46h.

<https://itsartlaw.com/>, consultado a 22 de Novembro de 2017, às 17:24h.