



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Gabriela Caspary Corrêa

**A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte
no Rio de Janeiro, 1954-1988**

Rio de Janeiro
2018

Gabriela Caspary Corrêa

**A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte
no Rio de Janeiro, 1954-1988**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bueno

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

C824 Corrêa, Gabriela Caspary.
A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte
no Rio de Janeiro, 1954-1988 / Gabriela Caspary Corrêa. –
2018.
193 f. : il.

Orientador: Guilherme Bueno.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do
Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Galerias de arte comerciais – Rio de Janeiro (RJ) –
História – Teses. 2. Arte brasileira – Séc. XX – Teses. 3.
Petite Galerie (Rio de Janeiro, RJ) - História – Teses. 4.
Terranova, Franco, 1923- – Teses. I. Bueno, Guilherme,
1975-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 069.02:7(815.3)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriela Caspary Corrêa

**A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte
no Rio de Janeiro, 1954-1988**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 21 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Bueno
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Vera Beatriz Siqueira
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Fernanda Lopes
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Para Paola, Franco e Rossella
Lola, Marco e Keka
Giulia, Chiara e Dante

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio da família Terranova, sobretudo da minha amiga-irmã Paola que está sempre ao meu lado. Muito obrigada pela inspiração e pela confiança.

Agradeço a Antônio, Roberto e Cecília pelo amor, incentivo e entusiasmo pelas coisas que faço.

O Instituto de Artes da UERJ foi uma peça chave em todo o processo da pesquisa. Os quatro anos de graduação foram riquíssimos na minha vida, tenho muito orgulho de ter o crivo deste instituto na minha formação. Agradeço com amor a todos os professores que dividiram seus saberes comigo durante o meu bacharelado. UERJ Resiste!

Agradeço especialmente ao professor Ricardo Basbaum que foi meu orientador na monografia de graduação, e ao professor Roberto Conduru que foi o avaliador daquele trabalho final. Suas leituras cuidadosas e as conversas permanentes, dentro e fora de sala de aula, fizeram toda a diferença no caminho que se iniciou no mestrado.

Agradeço muito envaidecida por ter sido recebida com zelo no grupo de pesquisa da professora Vera Beatriz Siqueira, e por poder dividir as dúvidas e as descobertas com todo o grupo, sob o olhar atento da mestra.

Agradeço muitíssimo a parceria do meu querido orientador Guilherme Bueno, que aceitou meu convite, enriquecendo esta dissertação com seu olhar arguto.

Agradeço aos membros das bancas examinadoras, Luiz Camillo Osório, Vera Beatriz Siqueira, Fernanda Lopes e Fernanda Pequeno, por contribuírem com sua leitura atenta.

Agradeço às minhas colegas da graduação que participaram nos grupos de laboratório trabalhando no acervo: Alice da Palma, Ana Elisa Lidizia, Ana Paula França, Debora Seger, Heloise Amaro, Larissa Pompeu, Patricia Chiavazzoli, Piti Tomé e Tamiris Lima Carvalho.

Não poderia deixar de agradecer aos artistas e pessoas próximas da Petite Galerie que me receberam com atenção dividindo comigo suas memórias: Alexandre Dacosta, Anna Bella Geiger, Antônio Carlos da Fontoura, Antonio Manuel, Cristina Salgado, Denise Mattar, Evandro Carneiro, Júlio Bressane, Max Perligeiro, Maria

naquele buraco que era a petite galerie encontravam-se dorival caimmi cantarolando
"tenho uma mula preta com sete palmos de altura ai!ai!ai! ela é descanelada e tem uma linda figura!"
jaime mauricio e seu correio da manhã murilo mendes marcier emeric
mario pedrosa ferreira gullar portinari (as vezes) mario faustino
mario barata e tiziana bonazzola flavio de aquino wyllis de castro e barsotti
anna leticia goeldi krajcberg bruno giorgi volpi dacosta leontina jean boghici
mark bercowich myra landau amelia toledo maria bonomi anna bella geiger
samico brennand franz schaeffer ione saldanha enrico bianco dijanira
di cavalcanti guignard scliar carolus sepp bandereck zaluar newton cavalcanti
grassmann e darel sergio de campos mello glauco rodrigues japoni araujo
bocaiuva cunha bonadei aloisio carvão livio abramo sonia ebling rossini perez
de lamonica burle marx balloni ormezzano inimá de paula heitor dos prazeres
wan roger faiga ostrower millor fernandes abração palatinik inge roesler
dionisio poli ella schwarzcof rogerio corção andré spitsman jordan
josé carvalho e maria nininha e ze luis magalhães lins
pedro manuel gismondi e maria cecilia franz weissmann iberé camargo
agnaldo dos santos clarival do prado valladares affonso grissoli julio bressane
ivan serpa decio vieira sergio camargo ianelli antonio manuel ligia clark
ligia pape passando e olhando preparando seus saltos mortais helio oiticica
niomar moniz sodré a primeira e única criando seu nosso mam
tantos

um a um parecia um exercito de guerreiros avançando

e

surgindo das sombras

os meninos

mas todos com os mesmos sonhos dos jovens acima lembrados

os roberto magalhães os vergara os gerchmann os moriconi os rubem valentim os leonilson
os alexandre dacosta os angelo hodick os fernando barata os farnese de andrade os victor arruda
os osmar dillon os sergio ferro os espidola os irmãos de aquino angelo adriano
os cildo meireles os angelo venosa os senise os eneas valle os paulo guilherme sammy
os antonio dias os hildebrando de castro os ascanio mmm os antonio henrique amaral
os sergio romagnolo os serpa coutinho os servulo esmeraldo os siron franco
os tomoshigue kusuno os tunga os ernesto neto os urian os waltercio caldas os wesley duke lee
os edval ramosa os baravelli os artur barrio os avatar moraes os barrão os benevento
os carlos fajardo os dileny campos os eduardo sued os florian raiss os gastão manuel
henrique os gianguido bonfanti os ivald granato os josé rezende os josé roberto aguillar os
luis alphonsus os luis aquila os luis pizarro os luis zerbini os marco terranova os mo toledo
os nelson leirner os rubem grillo os tomoshigue kusuno os tino stefanoni
as wanda pimentel as maria do carmo secco as annamaria maiolino as regina water
as marcia barroso do amaral as frida baranek as chica granchi as monica barki
as paola terranova as leda catunda as helke hering as jole de Freitas as cristina salgado
as lu rodrigues as jac leirner as lena bergstein as malu fattorelli

tudo parece um sonho e é um sonho que foi realidade como ter entrado num mundo mágico
enriquecedor sem dúvida mas também sofrido toda a riqueza destes artistas maravilhosos seu talento
sua generosidade cobriam meu corpo minha alma/se acreditasse nela a solidão de todos eles a
tristeza sua força suas riquezas entraram com violência e com muito amor em meu sangue se
devo algo à alguém eu devo a eles e somente a eles queiram ou não queiram gostem ou não
gostem o que é deles é meu também assim como tudo ou o pouco que possuo é deles também
de todos eles

isto não é um adeus

é até a vista

(trecho de email enviado por Franco Terranova em 4 de agosto de 2013, diagramação do autor)

RESUMO

CASPARY, Gabriela Corrêa. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. 2018. 193 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta pesquisa propõe uma biografia da Petite Galerie (PG), galeria de arte que funcionou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1954 e 1988, pontuada por um exame da trajetória de seu principal sócio, o marchand e escritor Franco Terranova (1923-2013). Com a história da PG como fio condutor, a formação do circuito de arte no Brasil, com foco no Rio de Janeiro, é discutida no contexto da passagem do moderno ao contemporâneo, e a contribuição da galeria e de Terranova na evolução das relações entre artistas, críticos, instituições e mercado de arte é abordada no período. A metodologia adotada faz uso de dados documentais reunidos junto ao acervo da galeria, em arquivos de jornais, obras críticas e entrevistas. Com base nesses dados, foi feito um levantamento da cronologia de exposições e eventos e a catalogação manual das publicações da galeria. Foram identificados cerca de 90 autores de textos críticos, 600 eventos e 160 artistas que tiveram passagem pela PG, incluindo alguns dos protagonistas das transformações vividas pela arte no Brasil nessas décadas. Segundo uma divisão proposta por Frederico Morais, a PG atravessou três grandes fases relacionadas aos endereços e aos sócios da galeria. A partir da análise do fluxo de atividades da PG, esta pesquisa identificou uma quarta e última fase, ligada às transformações econômicas e culturais dos anos 1980. As quatro fases são expostas cronologicamente e mostra-se que são marcadas pelos desafios de formação de público, profissionalização do mercado, busca de inovações comerciais e abertura para múltiplas linguagens artísticas e atividades culturais. Evidencia-se o papel da galeria como agente de ativação do circuito de arte no Rio de Janeiro e o de Franco Terranova como pensador, incentivador e provocador de novas relações entre os diferentes agentes.

Palavras chave: Petite Galerie. Franco Terranova. Galeria de arte. Circuito de arte, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

CASPARY, Gabriela Corrêa. *Petite Galerie, Franco Terranova and the art circuit in Rio de Janeiro, 1954-1988*. 2018. 193 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This research proposes a biography of the Petite Galerie (PG), an art gallery that operated in Rio de Janeiro and São Paulo between 1954 and 1988, punctuated by an examination of the trajectory of its main partner, the *marchand* and writer Franco Terranova (1923- 2013). With the history of PG as the guiding thread, the formation of the art circuit in Brazil, focusing on Rio de Janeiro, is discussed in the context of the transition from the modern to the contemporary in art, and the contributions of the gallery and Terranova in the evolution of relationships between artists, critics, institutions and the art market are addressed in the period. The adopted methodology makes use of documentary data gathered from the the gallery's collection, as well as in newspapers archives, critical works and interviews. Based on these data, a survey of the chronology of exhibitions and events and the manual cataloging of gallery publications was done. About 90 authors of critical texts, 600 events and 160 artists were identified, including some of the protagonists of the transformations experienced by art in Brazil in those decades. According to a division proposed by Frederico Morais, PG went through three major phases corresponding to the successive partners and addresses of the gallery. From the analysis of the flow of activities of the PG, this research identified a fourth and final phase, linked to the economic and cultural transformations of the 1980s. The four phases are chronologically exposed and are shown to be marked by challenges in public formation, professional development of the market, search for commercial innovations and openness to multiple artistic languages and cultural activities. The roles of the gallery as an agent of activation of the art circuit in Rio de Janeiro and of Franco Terranova as a thinker, stimulating and provoking new relations between the different agents, are evidenced.

Keywords: Petite Galerie. Franco Terranova. Art gallery. Art circuit, Rio de Janeiro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Retrato de Franco Terranova pintado por Seep Banderek em 1976. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	22
Figura 2-	Retrato de Franco Terranova pintado por Carlos Scliar em 1960. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996	22
Figura 3-	Retrato de Franco Terranova pintado por Carolus em 1956. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	22
Figura 4-	Retrato de Franco Terranova pintado por Emeric Marcier em 1980. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	23
Figura 5 – 6 -	Capa e contracapa do catálogo da exposição retrospectiva: “Petite Galerie 1954-1988 uma visão da arte brasileira” que aconteceu no Paço Imperial em 1996 (Catálogo PG, 1996).	24
Figura 7 a 10 -	Espaço onde o acervo ficou guardado entre 2005 e 2014. Fotos: Paola Terranova.	25
Figura 11 -	Sala do acervo da Petite Galerie, 2018. Fotomontagem: Paola Terranova.	26
Figura 12 -	Igreja da Pampulha (Belo Horizonte, MG) inaugurada em 1943, projeto Oscar Niemeyer e painel de Cândido Portinari.	30
Figura 13 -	Capa do catálogo exposição “Brazil Builds”, MOMA, NY, 1943.	30
Figura 14 -	Ministério da Educação e Saúde: Fachada Sul, desenho feito por Lucio Costa para o livro “Arquitetura”, 1980.	30
Figura 15 -	Carranca da embarcação Minas Gerais no Médio São Francisco. Foto: Marcel Gautherot.	30
Figura 16 -	Joaquim Tenreiro, mesa de Jantar, 1948, jacaranda, laminado e vidro, 72,4 x 199,4 x 95,9 cm.	30
Figura 17 -	Max Bill, “Unidade tripartida”, acervo MAC/USP.	31
Figura 18 -	Cartaz da II Bienal de SP, arte de Antonio Bandeira.	31
Figura 19 -	Trabalhadores nas obras de Brasília, 1958. Foto: Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles.	31
Figura 20 -	Capa do disco de João Gilberto que marcou a Bossa Nova.	31
Figura 21 -	Capa do SDJB 22/3/1959, diagramação de Reynaldo Jardim. ..	31
Figura 22 -	Fachada do Cine Rian na Av. Atlântica. A PG funcionou em	

	uma das lojas de rua do cinema.	39
Figura 23-24 -	Franco Terranova. Arquivo: Paola Terranova.	40
Figura 25 -	Capa da edição especial da BAC sobre a II Bienal de São Paulo, com a qual Terranova colaborou, 1953-54.	41
Figura 26 -	Foto publicada no Correio da Manhã em 15 de maio de 1955 (Ed. 19059). Segundo legenda publicada no jornal constam na foto da esquerda para a direita: Burle Marx, Pancetti, Balloni e Sra. Natanson, Jayme Maurício, Ormezzano e Franco Terranova.	42
Figura 27 -	Lionello Venturi, Mario Pedrosa e Franco Terranova na porta da galeria na Av. Atlântica, 1956. Arquivo: PG.	43
Figura 28 -	Retrato de José Pancetti, 1953. Arquivo: PG.	45
Figura 29 -	José Pancetti, "Tarde de Itapoã", 1953. Esta tela inaugura a coleção Gilberto Chateaubriand. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	45
Figura 30 -	Franco Terranova e Emeric Macier, década de 1960. Fonte: Catálogo PG, 1996.	46
Figura 31 -	Primeiro quadro vendido na primeira individual de Volpi na PG em 1955. Fonte: Catálogo PG, 1996.	48
Figura 32 -	Convite da primeira individual de Volpi no Rio de Janeiro, 1955. Arquivo: PG.	48
Figura 33 -	Retrato de Alfredo Volpi. Arquivo: PG.	49
Figura 34 -	Vista de exposição na PG em 1962. Arquivo: PG.	49
Figura 35 -	Cartaz exposição de 1962. Arquivo: PG.	49
Figura 36 -	Maria Leontina, "Os Enigmas V", 1955, óleo s/ tela, 73,50 cm x 100,50 cm. Coleção MAM Rio. Fonte: Itaú Cultural.	50
Figura 37 -	Maria Leontina e Franco Terranova na abertura de sua exposição na PG em 1962. Arquivo: PG.	50
Figura 38 -	Retrato de Maria Leontina, 1977. Foto: Norma Pereira Rego. Arquivo: PG.	50
Figura 39 -	Maria Leontina, "Jogos e enigmas", 1954, óleo s/ tela. 59.50 x 81 cm. Fonte: Itaú Cultural.	51
Figura 40 -	Vista da exposição em homenagem a Maria Leontina na PG em 1985. Arquivo: PG.	51
Figura 41 -	Retrato de Milton Dacosta. Arquivo: PG.	52
Figura 42 -	Catálogo da exposição de Milton Dacosta, 1955. Arquivo: PG. .	52

Figura 43 -	Franco Terranova à direita, exposição de Milton Dacosta, 1962. Arquivo: PG.	52
Figura 44 -	Milton Dacosta, “Construção sobre fundo negro”, 1955, óleo s/ tela, 120 x 160 cm Coleção Alexandre Dacosta. Fonte: Livro Milton Dacoata.	53
Figura 45 -	Lothar Charoux, s/ título, 1957, grafite e guache s/ papel, 49 x 37 cm Fonte: Mário Pedrosa, Acadêmicos e Modernos 3.	54
Figura 46 -	Convite para exposição coletiva, PG, 1956. Arquivo: PG.	55
Figura 47 -	Frans Krajcberg posa para foto em seu ateliê em Laranjeiras ao lado de pintura preparada para sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro na PG, 1956. Fonte: Correio da Manhã, 1 de dezembro de 1956, Ed. 19537.	56
Figura 48 -	Acima: capa do catálogo de exposição de esculturas de Krajcberg realizada na PG da rua Barão da Torre em 1979. Publicação do “Manifesto do Rio Negro do naturalismo ao integral” de agosto de 1978. Esta exposição de esculturas aconteceu simultaneamente à exposição de fotografias de Krajcberg na galeria Thomas Cohn na Barão da Torre. Arquivo: PG.	56
Figura 49 -	Ao lado: pintura (1960, s/ título e s/ medidas) publicada no catálogo da exposição individual de Krajcberg na PG em 1962. Texto do catálogo de Georges Boudaille. Arquivo: PG.	50
Figura 50 -	Anúncio de lançamento da linha de moda “RELAX”. Fonte: Diário de Notícias, 11 de novembro de 1956.	59
Figura 51 -	Sala da exposição “Rossini Peres O cubo além das forma”, MNBA, 2017. Foto: Gabriela Caspary.	61
Figura 52 -	Protótipo original criado por Rossini Peres para a PG em 1959 apresentado no MNBA, 2017. Foto: Gabriela Caspary.	61
Figura 53 -	Agnaldo dos Santos, “Cabeça de Bahiana do Acarajé”, “Cabeça de Negra”, “Assombrado do Exu”. Esculturas em madeira sem medidas. Arquivo: PG.	62
Figura 54 -	Exposição de esculturas de Agnaldo dos Santos e mobiliário de Sérgio Rodrigues, 1962, PG, São Paulo. Arquivo: PG.	62
Figura 55-56.-	Catálogo exposição Agnaldo dos Santos, PG, 1956. Arquivo: PG.	63
Figura 57 -	Retrato de Agnaldo dos Santos com escultura. Arquivo: PG.	63
Figura 58.	Franco Terranova com escultura de Agnaldo dos Santos, anos 1970. Arquivo: PG.	64

Figura 59 -	Franco e Rossella Terranova, anos 1960. Arquivo: PG.	65
Figura 60 -	Estante com parte da coleção pessoal de ex-votos de Franco Terranova em seu escritório, 2013. Foto: Gabriela Caspary.	68
Figura 61 -	Comércio nas barcas do rio São Francisco, Bahia, anos 1940. Foto publicada na reportagem da revista O Cruzeiro em 1947. Foto: Marcel Gautherot, IMS.	69
Figura 62 -	Notícia de jornal sobre exposição com coleção de carrancas de Vasconcelos Maia publicada no Diário de Notícias de Salvador, 1 de março de 1959. Fonte: Biblioteca Central do Estado da Bahia.....	70
Figura 63 -	Francisco Biquiba Guarany em seu ateliê, Santa Maria da Vitória, Bahia, 1958. Foto: Franco Terranova. Arquivo: PG.	72
Figura 64 -	Nota publicada no Diário de Notícias de Salvador, em 2 de setembro de 1958, sobre 1ª individual de Agnaldo dos Santos em Salvador. Fonte: Biblioteca Central do Estado da Bahia.	66
Figura 65- 66- 67 -	Sequência de fotos tiradas no barco em viagem pelo rio São Francisco, Bahia, 1958. Foto: Franco Terranova Arquivo: PG. ..	73
Figura 68 -	Agnaldo com crianças na beira do rio São Francisco, Bahia, 1958. Foto: Franco Terranova. Arquivo: PG.	74
Figura 69 -	Agnaldo e Mestre Guarany, 1958. Foto: Franco Terranova. Arquivo: PG.	74
Figura 70 -	Barca Minas Gerais que também foi conhecida como Barca da Casa Vermelha, 1947. Foto: Marcel Gautherot, IMS.	75
Figura 71 -	Carranca da barca Minas Gerais. Artista: Afrânio, s.d., madeira, 132 x 38 x 62 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: Livro Viagem das Carrancas, IMS.	75
Figura 72 -	Franco Terranova e Mestre Vitalino, Caruaru, 1958. Arquivo: PG.....	76
Figura 73 -	Mestre Vitalino, “tourinho de cerâmica”, 26 x 26 x 11 cm, anos 1950. Fonte: www.1stdibs.com	76
Figura 74 a 76	Ex-votos expostos em Milão em 1971. Arquivo: PG.	77
Figura 77 -	Cartaz da exposição da coleção de ex-votos na galeria Del Naviglio em Milão, 1971. Arquivo: PG.	77
Figura 78 -	Estante com parte da coleção pessoal de ex-votos de Franco Terranova em seu escritório, 2013. Foto: Gabriela Caspary.	78
Figura 79 -	Franco Terranova e seus ex-votos. Fonte: Revista Raiz, Cultura do Brasil, Edição n. 6.	78

Figura 80 -	José Magalhães Lins (a esquerda) e José Carvalho assinam a sociedade na Petite Galerie em 1960. Arquivo: PG.	80
Figura 81 -	Design de Aloísio Magalhães para marca da galeria e capa do programa do 1º Salão de Artes Plásticas, 1961. Arquivo: PG. ..	80
Figura 82 -	Fachada da galeria na praça General Osório em Ipanema. Arquivo: PG.	81
Figura 83-84 -	Vistas internas da galeria da praça General Osório com projeto de Sérgio Bernardes. Arquivo: PG.	84
Figura 85 -	Desenho do arquiteto Sérgio Bernardes para a fachada da galeria da praça General Osório em Ipanema, publicado no Correio da Manhã em 1960 (Ed.20685).	85
Figura 86 -	Franco Terranova e Guignard na abertura da exposição em outubro de 1960. Arquivo: PG.	85
Figura 87 -	Guignard, “Paisagem de Ouro Preto”, 1960. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	86
Figura 88 -	Ao lado em cima: catálogo da exposição de Guignard com texto de Rubem Braga, 1960. Arquivo: PG.	86
Figura 89 -	Capa do catálogo comemorativo de 25 anos da Galeria Bonino.	88
Figura 90 -	Jean Boghici e Franco Terranova fotografados por Paola Terranova em 2012. Arquivo: Paola Terranova.	90
Figura 91 -	Cartaz Opinião 65.	91
Figura 92 -	O 1ª Leilão a Prazo organizado pela PG no Copacabana Palace em 1964 levou uma multidão de mais de 1000 pessoas ao hotel. Arquivo: PG.	92
Figura 93 -	Franco Terranova, Magalhães Lins e o leiloeiro Ernani no 1ª Leilão a Prazo da PG em 1964. Arquivo: PG.	92
Figura 94 -	Capa do catálogo do 1º leilão com imagem da pintura de Guignard sorteada. Arquivo: PG.	93
Figura 95 -	Folder do leilão de parede organizado para o natal de 1964. Arquivo: PG.	94
Figura 96-97 -	Leilão que marcou a inauguração da sede da PG na rua Barão da Torre em Ipanema, 1971. Arquivo: PG.	96
Figura 98 -	Vista da exposição retrospectiva de Ismael Nery na PG, 1966. Arquivo: PG.	100
Figura 99 -	Ismael Nery, obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	100

Figura 100 -	Arquiteto Reis Neto à direita e os críticos Harry Laus (de frente) e Antônio Bento, Franco Terranova (ao fundo), 1966. Arquivo: PG.	101
Figura 101 -	Ismael Nery, obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.	103
Figura 102 -	Convite para a exposição do 1º salão de abril organizado pela PG no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro em 1966. Arquivo: PG.	105
Figura 103 -	Ligia Clark vendo obra de Rubens Gerchman na exposição do 1º Salão de Abril no MAM Rio, 1966. Arquivo: PG.	106
Figura 104 -	Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Antônio Dias e Pedro Escosteguy na exposição coletiva na galeria G-4. Todos participaram do 1º Salão de Abril com trabalhos relacionados às pesquisas apresentadas nesta mostra. Fonte: Jornal do Brasil, ed. 00092.	107
Figura 105 -	Gastão Manoel Henrique com suas esculturas em exposição na PG, 1966. Arquivo: PG.	108
Figura 106- 107 -	Gastão Manoel Henrique, escultura de madeira policromada, 38 x 30 x 10 cm 1966. Acervo: PG.	108
Figura 108 -	Farnese de Andrade, “A grande alegria”, assemblage (fragmento de boneca, bolas de vidro, fragmentos de madeira e caixa com tampa de vidro) 70 x 69,5 x 15 cm, 1966-78. Fonte: livro Franese (Objetos).	109
Figura 109 -	Catálogo da exposição de Farnese de Andrade na PG, 1966. Arquivo: PG.	109
Figura 110 -	Catálogo da exposição de Avatar Moraes na PG, 1966. Arquivo: PG.	110
Figura 111 -	Catálogo da exposição do Salão das Caixas com design de Carlos Vergara, 1966. Arquivo: PG.	112
Figura 112 -	Cartaz do ciclo de exposições “Agnus Dei” realizado na PG, 1970. Projeto gráfico: Thereza Simões. Fonte: CALIRMAN, Camila. “Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Arthur Barrio e Cildo Meireles”, p. 133, 2013.	113
Figura 113 -	Cildo Meireles, “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, 1970 Poste de madeira, pano branco, termômetro, dez galinhas vivas, gasolina, fogo. Foto: Luiz Alphonsus de Guimaraes. Fonte: http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/tiradentes-v-2/	114
Figura 114 -	Cildo Meireles, “Inscerções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-cola”. Esta obra de Cildo Meireles foi mostrada pela	

	primeira vez em uma galeria de arte no ciclo “Agnus Dei”, 1970. O registro da experiência “Agnus Dei” e a “Nova Crítica” faz parte de um audiovisual de Frederico Morais que encontra-se guardado em Belo Horizonte. “A Nova Crítica/Agnus Dei”, 1970. Audiovisual, 42 slides. Acervo Museu de Arte da Pampulha Fonte: NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Catálogo de exposição. p. 111.	115
Figura 115 -	Carimbo “brasileiros retornem” (ao lado). Frederico Morais, imagens do audiovisual “A Nova Crítica/Agnus Dei”, Acervo Museu de Arte da Pampulha.	116
Figura 116 -	Tela com pixações (abaixo) Frederico Morais, imagens do audiovisual “A Nova Crítica/Agnus Dei”, Acervo Museu de Arte da Pampulha.	116
Figura 117 -	Anulação da proposta de Guilherme Vaz por Frederico Morais Frederico Morais, imagem do audiovisual “A Nova Crítica/Agnus Dei”, Acervo Museu de Arte da Pampulha.	117
Figura 118 -	Frederico Morais, “Deves fazer para mim um altar de terra, e sobre ele tens de sacrificar as tuas ofertas queimadas e os teus sacrifícios de participação em comum, teu rebanho e tua manada. Em todo lugar onde farei que meu nome seja lembrado virei a ti e certamente te abençoarei.” Gênesis 22:13.368 “Em vista disso, Abraão levantou os olhos e olhou, e eis que a certa distância dele havia um carneiro preso pelos chifres na moita, de modo Q. (sic) Abraão foi e tomou o carneiro e o ofereceu como oferta queimada em lugar de seu filho.” Êxodos 20:24.369. Fonte: CHAGAS, Tamara Silva. “Da Crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais”.	118
Figura 119 a 122 -	Quinze mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, foram gentilmente cedidas e transportadas, em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos SA. Frederico Morais, imagem do audiovisual “A Nova Crítica/Agnus Dei”, Acervo Museu de Arte da Pampulha.	119
Figura 123 -	Página do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil com poema de Franco Terranova. Fonte: Jornal do Brasil, 3 de setembro de 1960, Ed. 00208.	120
Figura 124 -	Fachada da PG, rua Barão da Torre, 220 (ao lado). Arquivo: PG.	124
Figura 125 -	Mezanino PG Barão da Torre. Arquivo: PG.	124
Figura 126 -	Múltipla Galeria, São Paulo. Arquivo: PG.	126
Figura 127 -	Galeria Arte Global, São Paulo. Arquivo: PG.	127
Figura 128 -	Vernissage da exposição de Anna Bella Geiger, Galeria Arte	127

	Global, São Paulo. Arquivo: PG.	
Figura 129 -	Capa da publicação “Multiplos” organizada por Jayme Maurício e editada pela PG na ocasião do Concurso Nacional de Múltiplos, 1972. Arquivo: PG.	132
Figura 130 -	Capa do catálogo da exposição internacional de múltiplos promovida pela PG e pela Formaespço em São Paulo, 1973. Arquivo: PG.	132
Figura 131 -	Folheto da exposição de múltiplos nacionais encomendada por Franco Terranova, texto de Roberto Pontual, 1972. Arquivo: PG	133
Figura 132 a 134 -	De cima pra baixo: Niomar Muniz Sodré / Wesley Duke Lee / Franco Terranova e Sergio Bernardes observando as obras no Concurso Nacional de Múltiplos, 1972. Arquivo: PG.	134
Figura 135 -	Niomar Muniz Sodré, Jayme Mauricio, Denise Mattar, Wesley Duke Lee, Ricardo Degenszejn e José Roberto Teixeira Leite no julgamento do Concurso Nacional de Múltiplos, 1972. Arquivo: PG.	135
Figura 136 -	Vista da galeria, 1972. Arquivo: PG.	135
Figura 137- 138 -	(Ao lado em cima) Interior da publicação “Multiplos” organizada por Jayme Maurício e editada pela PG na ocasião do Concurso Nacional de Múltiplos, 1972. Arquivo: PG.	136
Figura 139 -	(Ao lado em baixo) Interior do catálogo da exposição internacional de múltiplos promovida pela PG e pela Formaespço em São Paulo, 1973. Arquivo: PG.	136
Figura 140 a 143 -	Fotografias encomendadas para divulgação das séries de múltiplos editadas pela PG (obras sem referências técnicas). a. Rubem Valentim; b. Omar Dilon; c. Raimundo Colares; d. Márcia Barroso do Amaral - Arquivo PG.	137
Figura 144 -	Franz Weissman, múltiplo editado pela PG, 1975, 18,5 x 18,5 x 9 cm, alumínio com pintura industrial, coleção particular.	138
Figura 145 -	Antonio Manuel, “Corpobra”, 1970, madeira, palha, foto, acrílico (sem medidas). Fonte: http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/antonio_manuel.html	141
Figura 146 -	Antonio Manuel, “De zero às 24 horas”, 58 x 42 cm, 15 de julho de 1973. Fonte: http://gramatologia.blogspot.com/2010/03/antonio-manuel.html	141
Figura 147 -	Antonio Manuel, “Urna Quente”, 1975. Fonte: www.art-agenda.com/reviews/secret-codes/	142

Figura 148 -	Antonio Manuel, “Comeu gato por lebre”, 1975, flan, 53 x 36 cm. Fonte: /www.artbasel.com/catalog/artwork/37356/Antonio-Manuel-Comeu-gato-por-lebre-Mislead	142
Figura 149 -	Cartaz de exposição de Teresinha Soares na PG em 1971, apresentado na retrospectiva da artista no MASP em 2017. Fonte: https://deskgram.orgp	141
Figura 150 -	Wanda Pimentel, acrílica s/ tela, 146 x 114 cm. Coleção particular.	144
Figura 151 -	Wanda Pimentel, foto: Carlos Peixoto de Castro. Arquivo: PG. .	144
Figura 152 -	Vista de exposição na Bolsa de Arte, 1975, mesma loja onde funcionou a PG até 1970. Fonte: Livro Wanda Pimentel.	145
Figura 153 -	Apresentação musical na exposição de Heitor dos Prazeres em 1964. Arquivo: PG.	151
Figura 154 -	Capa do disco “Macumbas & Candombés” de Heitos dos Prazeres lançado na festa de encerramento da exposição de Wesley Duke Lee em 1964. Arquivo: PG.	151
Figura 155 -	Cartaz de divulgação das atividades do Petit Studio, escola de movimento de Rossella Terranova, 1979. Fonte: Catálogo PG 1996.	152
Figura 156 -	Cartaz do “Cabaret Voltaire”, 1981. Arquivo: PG.	153
Figura 157 -	Frame do filme “Sem essa aranha” de Rogério Sganzerla.	154
Figura 158 -	Frame do filme “Viola Chinesa” de Júlio Bressane.	154
Figura 159 -	Vista da exposição coletiva “Como vai você Geração 80?” na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro em 1984, em primeiro plano escultura “Mulher em pedaços” de Cristina Salgado. Fonte: livro Cristina Salgado.	157
Figura 160 -	Cristina Salgado na oficina de Gastão Manoel Henrique em Amparo. Arquivo: PG.	158
Figura 161 -	Iberê Camargo, pintura sem dados técnicos no catálogo “Viva Pintura”. Arquivo: PG.	159
Figura 162 -	Capa do catálogo da exposição “Viva pintura”, em homenagem a Iberê Camargo, 1984, texto de Wilson Coutinho. Arquivo: PG.	159
Figura 163 -	Cildo Meireles, “Cinza”, 1984-1986. Instalação na Fondazione HangarBicocca, Milão, 2014. Fonte: www.tribune.com/attualita/2014/03/a-colloquio-con-cildo-meireles-e-con-le-sue-reminiscenze/	160

Figura 164 -	Artur Barrio, s/ título (círculo amarelo), acrílica s/ tela, 1,23 x 1,33, 1985. Acervo: PG.	161
Figura 165 a 167 -	Artur Barrio, "Série Africana", acrílica s/ papel, 21 x 29,7 cm, 1982. Acervo PG.	162
Figura 168 -	Os 59 artistas-amigos que participaram evento "Eterno Efêmero", no encerramento da PG em 1988, fizeram seus trabalhos diretamente sobre a parede durante 3 dias e 3 noites. Ao fim, tudo foi pintando novamente de branco. Nesta foto, Franco Terranova posa ao lado do trabalho realizado por Roberto Magalhães. O artista optou por trabalhar durante a noite para ter privacidade durante a feitura do retrato de Terranova. Ao fundo vê-se uma porta pintada por Wanda Pimentel. A mancha negra na parede logo atrás de Terranova foi o trabalho de Carlos Vergara que lançou fogo sobre a parede. Do lado direito, pode-se ver um fragmento da intervenção de Roberto Moriconi. Arquivo: PG.	165
Figura 169 -	Roberto Magalhaes. Foto: Pedro Marinho Rêgo. Arquivo: PG. ..	165
Figura 170 a 182 -	Alguns cartazes de exposições. Arquivo: PG.	166
Figura 183 -	Capa do "Livroobjeto Projeto Sombras", Editora Réptil, 2012. Foto: Marco Terranova.	175

LISTA DE TABELAS E GRÁFICO

Tabela 1 –	Atividades PG 1ª Fase	44
Tabela 2 –	Atividades PG 2ª Fase - Rio de Janeiro	87
Tabela 3 –	Atividades PG 3ª Fase - Rio de Janeiro	123
Tabela 4 –	Atividades PG 4ª Fase - Rio de Janeiro	155
Gráfico 1 –	Petite Galerie (1954-1988) movimento de atividades	168

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PG	Petite Galerie
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
IMS	Instituto Moreira Sales
MAM	Rio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
SDJB	Suplemento Dominical do Jornal do Brasil
BAC	Brasil Arquitetura Contemporânea
MOMA NY	Museum of Modern Art of New York
MASP	Museu de Arte de São Paulo
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	23
1	PRIMEIRO CAPÍTULO	29
1.1	O sistema de arte embrionário	29
1.2	PG 1ª fase, 1950 a década heróica	39
2	INTERLÚDIO - A viagem ao Nordeste	67
3	PG 2ª FASE - 1960 A “DÉCADA DE OURO”	79
3.1	Petite Galerie, Bonino e Relevo em diálogo	88
3.2	Leilões	92
3.3	O reaparecimento de Ismael Nery (1900 – 1934)	99
3.4	Salões	105
4	CODA	121
4.1	PG 3ª Fase, anos 1970	121
4.1.2	<u>O crescimento do mercado de arte e o eixo Rio-São Paulo na década de 1970</u>	126
4.1.3	<u>A PG e os múltiplos</u>	132
4.2	Arte experimental e as instituições de arte	140
4.3	A vocação cultural da PG e sua 4ª fase	151
4.3.1	<u>A década de 1980 e a pintura</u>	157
4.3.2	<u>O fechamento da galeria e O Eterno Efêmero</u>	163
	CONCLUSÃO	168
	REFERÊNCIAS	176
	ANEXO A - Inventário do acervo	184
	ANEXO B - Publicações Petite Galerie	184

ANEXO C - Lista de periódicos por ordem de entrada no texto	185
ANEXO D	188
ANEXO E - Bibliografia de Franco Terranova	190
ANEXO F- Inventário do Acervo Petite Galerie	193

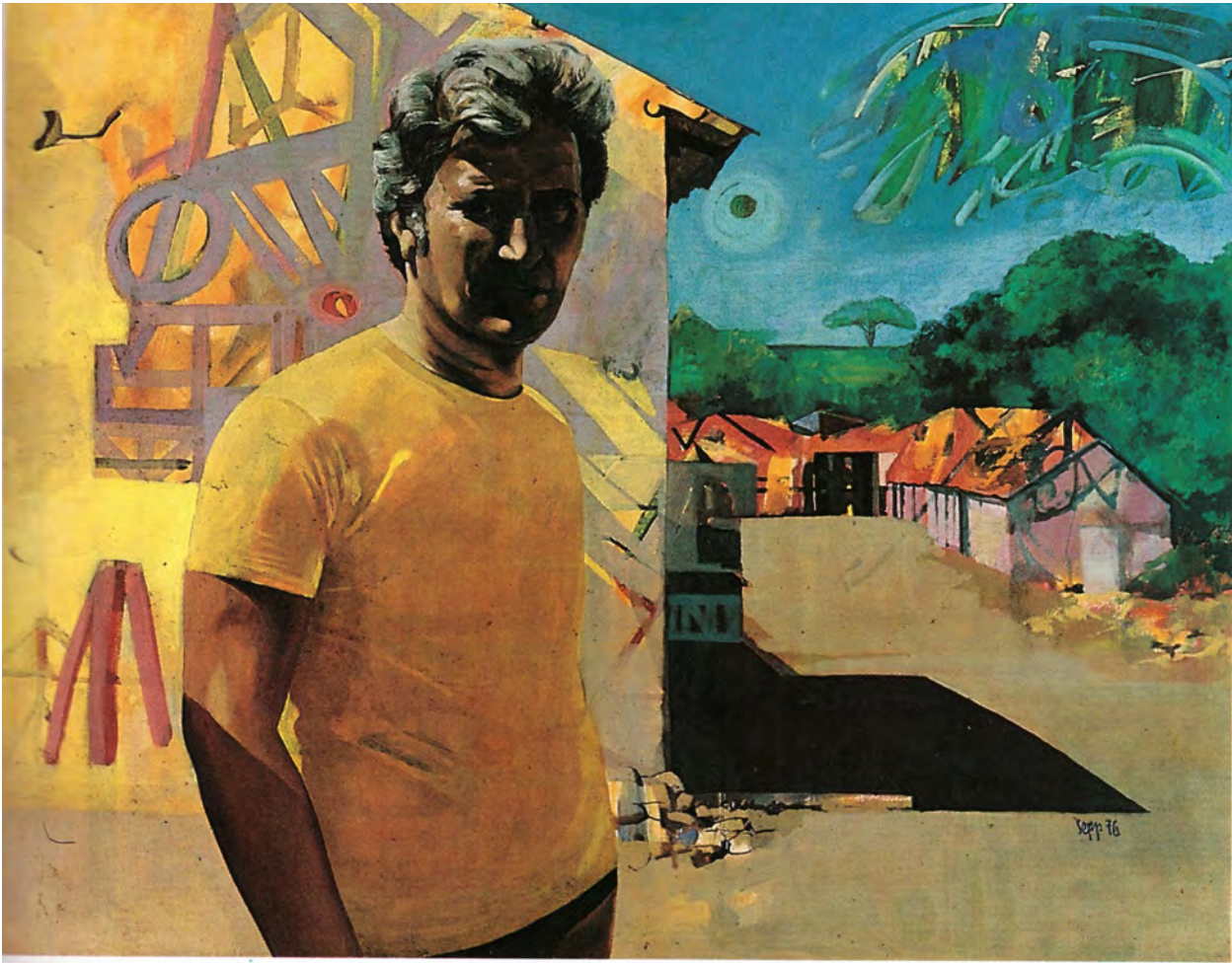


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

INTRODUÇÃO

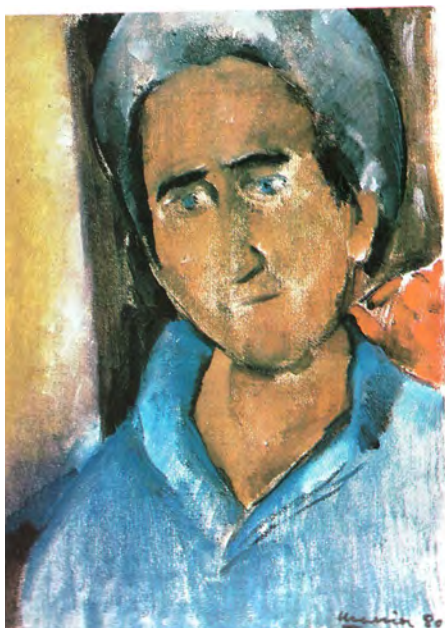


Fig. 4

A Petite Galerie (PG) foi uma galeria de arte que funcionou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1954 e 1988. A história da galeria confunde-se com a vida de Franco Terranova (1923-2013) poeta, marchand e único sócio que se manteve no decorrer dos 34 anos de funcionamento da galeria.

O período de atuação da PG, concentrado no pós-guerra da segunda metade do século XX, caracteriza-se por acontecimentos marcantes tanto para história da arte quanto para a história do Brasil. O suicídio de Vargas em 54, o governo de Juscelino Kubitschek, a inauguração de Brasília, a ditadura militar, o mila-

gre econômico do ministro Delfim Neto na década de 1970, a abertura política e a hiperinflação que culminou com o Plano Collor nos anos 1990 formaram o cenário político-social onde a PG atuou. Do ponto de vista da história da arte podemos citar como momentos marcantes a valorização da arte moderna nos anos 50, os movimentos concreto e neoconcreto, as discussões em torno do objeto, o surgimento do conceito de arte pós-moderna sugerido por Mário Pedrosa, a nova figuração, o experimentalismo dos anos 70 e o comentado retorno à pintura nos anos 80.

O desenvolvimento da presente pesquisa aponta para a consolidação da biografia da PG que passa também pelo entendimento da formação do circuito de arte no Brasil, com foco no Rio de Janeiro, dentro de um panorama que compreende a passagem do moderno ao contemporâneo. No âmbito destas transformações é possível observar a reformulação da ideia de galeria de arte no Brasil, passando de espaços comerciais voltados para a venda de livros e artigos para decoração até chegar ao que entendemos como galeria de arte hoje. A produção artística e crítica também sofre alterações no desenvolvimento da segunda metade do século XX; esse trânsito foi estudado a partir das escolhas de Franco Terranova.

Fig. 1. Retrato de Franco Terranova pintado por Seep Banderek em 1976. Obra sem referências técnicas.
Fonte: Catálogo PG, 1996.

Fig. 2. Retrato de Franco Terranova pintado por Carlos Scliar em 1960. Obra sem referências técnicas.
Fonte: Catálogo PG, 1996

Fig. 3. Retrato de Franco Terranova pintado por Carolus em 1956. Obra sem referências técnicas.
Fonte: Catálogo PG, 1996.

Fig. 4. Retrato de Franco Terranova pintado por Emeric Marcier em 1980. Obra sem referências técnicas.
Fonte: Catálogo PG, 1996.

Existe um campo rico a ser explorado no que diz respeito à pesquisa relacionada à história do sistema de arte e a história das galerias no Brasil. A opção por privilegiar o exame de documentos visa o enriquecimento da fortuna bibliográfica existente a partir de referências históricas para o assentamento dos estudos da história da arte brasileira desde a segunda metade do século XX, tendo a PG como eixo norteador.

A partir da percepção da ausência de publicação sistematizada sobre a história da PG, definiu-se que este trabalho deveria centrar-se na biografia da galeria, e optou-se por estruturar o texto cronologicamente. Desde sempre a história da PG suscitou uma divisão por fases. Em 1955 o crítico Jayme Maurício sugeriu uma proto-história da PG ao comentar em nota no jornal *Correio da Manhã* que a galeria teria iniciado sua 2ª fase com a entrada de Franco Terranova na gestão do negócio. A PG foi aberta em 1953 pelo artista ítalo-peruano Mario Agostinelli, mas este período inicial não tem características marcantes no percurso da PG, sendo assim, este trabalho considera o ano de 1954 como a data inaugural da vida da galeria. Frederico Moraes no texto *PG*, escrito para o catálogo da exposição *Petite Galerie (1954-1988) uma visão da arte brasileira* que aconteceu no Paço Imperial em 1996, aponta três fases na trajetória da galeria, que estão relacionadas aos endereços e aos sócios que mudaram no decorrer do tempo. As três fases identificadas por Moraes são aproveitadas neste trabalho. No entanto, a partir da análise do fluxo de atividades da galeria apuradas por esta pesquisa, uma 4ª fase foi identificada, e tem relação com as transformações econômicas e culturais dos anos 1980.

A metodologia do trabalho privilegiou o levantamento de dados documentais a partir de: pesquisa de fonte primária no acervo da galeria, que está sendo cedido pela família para este estudo, jornais da época e realização de entrevistas. Foram entrevistados para esta pesquisa: Franco Terranova, Rossella Terranova, Paulo Carvalho, Evan-

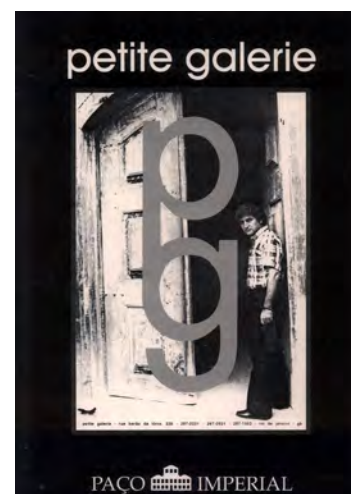


Fig. 5 a 6. Capa e contracapa do catálogo da exposição retrospectiva: "Petite Galerie 1954-1988 uma visão da arte brasileira" que aconteceu no Paço Imperial em 1996 (Catálogo PG, 1996).



Fig. 7 a 10. Espaço onde o acervo ficou guardado entre 2005 e 2014.
Fotos: Paola Terranova.

dro Carneiro, Júlio Bressane, Antônio Carlos da Fontoura, Anna Bella Geiger, Wanda Pimentel, Cristina Salgado, Denise Mattar e Max Perligeiro. Além do acervo da PG, outros arquivos foram consultados: Centro de documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça, reserva técnica do Museu Nacional de de Belas Artes, Biblioteca Central do Estado da Bahia, Biblioteca do Museu de Arte da Bahia e arquivo de Jayme Maurício que encontra-se guardado no Instituto Moreira Salles.

A galeria encerrou suas atividades em 1988 e seu acervo esteve guardado inicialmente em uma casa na Rua Conde de Irajá no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro. No ano de 2005 ele é realocado para um imóvel na Travessa Dona Marciana também em Botafogo. Nestas duas casas, o acervo sofreu com condições inadequadas de armazenamento. A partir deste segundo endereço, eu e Paola Terranova, filha mais nova de Franco e Rossella Terranova, começamos um processo de organização do acervo. Este trabalho, feito de forma amadora e voluntária, foi sendo realizado esporadicamente com dificuldades pela falta de recursos técnicos e financeiros. Tivemos consultoria de profissionais da museologia para lidar com os objetos de forma adequada. Todo o conteúdo do acervo (obras de arte, documentos, jornais, fotos e livros) encontravam-se em caixas de papelão sem critério de organização e acondicionamento adequado.

A partir de 2012, eu ingressei no curso de bacharelado em história da arte pelo Instituto de Artes da UERJ, e o trabalho de pesquisa sobre a biografia da PG e compreensão do desenvolvimento do sistema de arte no Rio de Janeiro começou a tomar corpo. Uma das maiores dificuldades do trabalho foi também sua maior riqueza: o acesso em primeira mão ao acervo documental da galeria. Durante a graduação, através da disciplina de laboratório do curso de história da arte, houve a possibilidade de formação de duas equipes de alunas para



Fig. 11. Sala do acervo da Petite Galerie, 2018. Fotomontagem: Paola Terranova.

trabalhar com o material documental do acervo. O trabalho foi dividido em duas etapas: 1] inventário (triagem, separação e contagem) de documentos (fotos, cartas, catálogos, convites, livros e jornais); 2] catalogação manual de recortes de jornal. Este inventário possibilitou a compreensão do tamanho do acervo, foram contados 21.795 itens (ver dados do inventário em anexo).

Em 2016, a pesquisa foi aceita no curso de mestrado dentro do Programa de Pós-graduação em Artes - UERJ. Atualmente o acervo encontra-se em uma sala mais adequada para conservação e manuseio dos materiais e seu conteúdo documental está em processo de catalogação e pesquisa. Durante a pesquisa no mestrado, aproveitando o cumprimento da carga horária de estágio docente, foi montada uma nova equipe dentro do curso de laboratório na graduação em história da arte. Nesta etapa da pesquisa foram executadas as seguintes tarefas: 1] levantamento da cronologia de exposições a partir da consulta aos jornais: Correio da Manhã, Diário de Notícias, Jornal do Brasil, Diário Carioca e O Globo na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e no acervo digital de O Globo; 2] catalogação manual das publicações da galeria.

Para além das questões de cunho operacional, outros desafios podem ser apontados: lidar com o vasto período de tempo (aproximadamente quatro décadas); e com a grande quantidade de artistas que passaram pela galeria. A constante descoberta de novos dados históricos tornou a pesquisa dinâmica e instigante, mas ao mesmo tempo complexificou a determinação de um recorte preciso. A organização dos catálogos, por exemplo, revelou uma vasta quantidade de textos críticos publicados a partir das exposições realizadas na galeria com cerca de 90 autores como: Mário Pedrosa, Rubem Braga, Giulio Carlo Argan, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Antonio Bento, Frederico Morais, Jorge Amado, Clarice Lispector, Jayme Maurício, Marc Berkowitz, Clarival do Prado Valladares, Ferreira Gullar, entre outros.

Com base neste levantamento foram identificados, nos 34 anos de funcionamento da PG, cerca de 600 eventos entre exposições, leilões, salões, concursos, palestras, cursos, lançamentos de livros, apresentações musicais, de teatro, de dança, de cinema e vídeo. Passaram pela galeria mais de 160 artistas durante as décadas de 1950, 60, 70 e 80, dos quais podemos destacar Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Fraz Krajcberg, Maria Leontina, Agnaldo dos Santos, Guignard, Mario Cravo Jr., Ismael Nery, Rubem Valentim, Roberto Magalhães, Maria Bonomi, Farnese de Andrade, Wanda Pimentel, Carlos Vergara, Amélia Toledo, Artur Barrio, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Jac Leirner, Frida Baranek, Cristina Salgado, Ernesto Neto, entre outros.

A dissertação está dividida em três capítulos, o primeiro parte de uma breve contextualização das décadas de 30 e 40 para compreensão das circunstâncias nas quais foi empreendido o projeto moderno brasileiro na segunda metade do século XX. Depois desta visada, passa-se à apresentação de Franco Terranova e entra-se na 1ª fase da galeria que coincide com o endereço de Copacabana. A Fase Heróica, como gostava de chamá-la Terranova, apresentou uma programação diversificada das

várias vertentes da arte moderna, apresentando artistas com carreiras estabelecidas como Pancetti e lançando novos expoentes como Krajcberg e Agnaldo dos Santos.

O segundo capítulo aborda a 2ª fase da galeria, denominada de Fase de Ouro. Este momento coincide com a mudança de endereço para a praça General Osório em Ipanema e com a sociedade entre Terranova, o empresário José Carvalho e o banqueiro José Luiz Magalhães Lins. A partir daí foram implantadas inovações na área comercial da arte tais como contratos de exclusividade com artistas; venda de obras e leilões com pagamento a prazo; e realização de salões e premiações.

O terceiro capítulo abrange as décadas de 1970 e 80. Iniciando-se em 1971 – na transição para a 3ª fase com a mudança de endereço para a Rua Barão da Torre ainda no bairro de Ipanema –, esta fase acontece simultaneamente ao “milagre brasileiro”, quando há um crescimento do mercado de capitais e observa-se um maior entendimento da obra de arte como investimento financeiro. A partir daí há um aumento na realização de leilões e o estado de São Paulo cresce no mercado de arte. A 4ª fase tem relação com o aparecimento de um novo tipo de instituição de arte nos anos 1980: os centros culturais; e com a crise econômica que fustigou o Brasil neste período. O encerramento da PG aconteceu no ano de 1988. O evento *Eterno Efêmero*, organizado por Terranova para sinalizar o fim do ciclo que durou 34 anos, serviu de marca para afirmar a vitalidade da Petite Galerie como agente de ativação do circuito de arte no Rio de Janeiro.

1 PRIMEIRO CAPÍTULO

1.1 O sistema de arte embrionário

A história da Petite Galerie é também a história da arte e cultura brasileiras no Pós-Guerra. Empreendimento de referência na sua época pelo amplo leque de artistas e eventos ali abrigados, ela é um acontecimento característico dessa segunda metade de século nas metrópoles do país. Nesse sentido, uma sucinta contextualização geral não é redundante nem despropositada, ao indicar as circunstâncias que possibilitaram tanto sua existência quanto seu fim. Franco Terranova é um daqueles personagens que, nos anos 1940, chega da Europa, incrementando o aumento da população das cidades brasileiras, correspondendo a um tipo de imigrante diferente dos que vieram para trabalhar nas fazendas de café: são pessoas que trazem “bens, capitais e *know-how* para aqui mesmo instalar negócios, fábricas e empresas. Estes homens que fogem às catástrofes políticas e sociais do Velho Mundo trazem também com eles certas experiências, certos gostos pessoais, certa bagagem cultural” (PEDROSA, 1973 p.5). Neste sentido, podemos perceber o crescimento urbano como potência no desdobramento de novos modos de perceber o mundo e da formação de opiniões.

A década de 40 no Brasil constituiu um momento de revisão e andar adiante. Em 1942, Mário de Andrade apresenta a conferência O Movimento Modernista¹, onde faz uma avaliação crítica do ambiente e dos desejos em torno da semana de 22.

1. O Movimento Modernista: conferência organizada pela Casa do Estudante do Brasil na biblioteca do Palácio do Itamarati no Rio de Janeiro e publicada em 4 capítulos no jornal O Estado de São Paulo em fevereiro de 1942.

O movimento de Inteligência que representamos, em sua fase “modernista” não foi o gerador das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário. E se numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, se vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto o P. D. como 1930 eram ainda destruição. Os movimentos espirituais precedem sobre as mudanças de ordem social. (Andrade, O Estado de São Paulo, 1942)

1940

Criação do lago da Pampulha em Belo Horizonte pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, projeto de conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer



Fig. 12. Igreja da Pampulha (Belo Horizonte, MG) inaugurada em 1943, projeto Oscar Niemeyer e painel de Cândido Portinari.

1941

Getúlio Vargas implanta a CSN (Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda, RJ) a partir de empréstimo com os EUA. O desenvolvimento da siderurgia no Brasil impulsiona a industrialização através do sistema de substituição de importações e incrementa o desenvolvimento urbano na região sudeste

1942

Brasil entra na 2ª Guerra Mundial apoiando a força aliada

Conferência de Mário de Andrade no Rio de Janeiro no âmbito dos 20 anos da Semana de 22

1943

Vargas sanciona a CLT

O MOMA de NY realiza a exposição Brazil Builds

IBEU e a Associação de Arquitetos do Brasil organiza exposições de arte na sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) no Rio de Janeiro através da articulação de Marck Berkowitz e Oscar Niemeyer

Exposição do Grupo Guignard no Diretório Acadêmico da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) é transferida para a ABI devido a ataques reacionários à arte moderna

Exposição de Lasar Segall no MNBA (Museu Nacional de Belas Artes) gera polêmica

1944

Fundação da Escola Municipal do Parque em Belo Horizonte dirigida por Guignard

Miécio Azkanazy chega ao Brasil

1945

Fim da 2ª Guerra Mundial

A Casa do Estudante do Brasil patrocina a Exposição de arte condenada pelo III Reich na galeria/livraria Askanazy no centro do Rio de Janeiro

Inauguração do Palácio Capanema

Escrevem sobre artes visuais: Ruben Navarra no Diário de Notícias, Santa Rosa no jornal A Manhã e Antonio Bento no Diário Carioca

1946

Com o fim do Estado Novo, Eurico Gaspar Dutra é eleito presidente da república e assume juntamente com a abertura da nova Assembleia Nacional Constituinte



Fig. 13. Capa do catálogo exposição "Brazil Builds", MOMA, NY, 1943.

Chegam ao Brasil: Lina Bo Bardi, Piero Maria Bardi em São Paulo e Pierre Verger em Salvador

Dra. Nise da Silveira funda o Hospital do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro

1947

Fundação do MASP por Assis Chateaubriand

Franco Terranova chega ao Brasil

Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana organizada por Augusto Rodrigues traz Mestre Vitalino ao Rio de Janeiro

Implantação do cálculo do PIB no Brasil

Revista O Cruzeiro publica repostagem sobre carrancas do Rio São Francisco e fotos de Marcel Gautherot

O Diário Carioca publica em 5 de agosto artigo de Antonio Bento anunciando a criação do MAM RJ

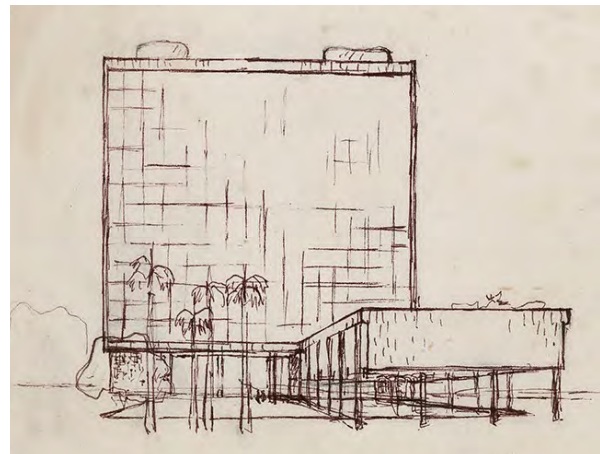


Fig. 14. Ministério da Educação e Saúde: Fachada Sul, desenho feito por Lucio Costa para o livro "Arquitetura", 1980.

1948

Fundação do MAM SP e do Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo por Ciccillo Matarazzo

Joaquim Tenreiro funda sua fábrica de móveis modernos

brasileiros com loja em Copacabana, RJ

Alexander Calder expõe no Rio e em São Paulo, com artigo de Mário Pedrosa no Correio da Manhã

1949

Fundada a Associação de Críticos de Arte do Brasil com sede no Palácio Capanema

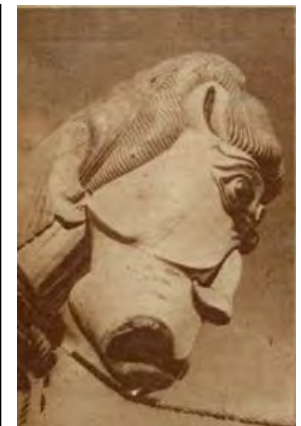


Fig. 15. Carranca da embarcação Minas Gerais no médio São Francisco
Foto: Marcel Gautherot



Fig. 16. Joaquim Tenreiro, mesa de Jantar, 1948, jacaranda, laminado e vidro, 72,4 x 199,4 x 95,9 cm.

Contextualização décadas de 1940-1950

Jean Boguichi chega ao Brasil

Mário Pedrosa escreve a tese *Da Natureza afetiva da obra de arte*

1950

Getúlio Vargas é eleito presidente

Maracanã é inaugurado para a sediar copa do mundo de futebol

Inauguração da TV Tupi em São Paulo, primeira emissora de TV da América Latina

1951

I Bienal de São Paulo acontece no Parque Trianon, Max Bill ganha prêmio com obra *Unidade tripartida*



Fig. 17. Max Bill, "Unidade tripartida", acervo MAC/USP.

Criação do Jornal Última Hora por Samuel Weinwer

IBEU inaugura sua galeria de arte no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro

1952

Jayme Maurício instala-se no Rio e inicia coluna sobre artes plásticas no Correio da Manhã

Graça Aranha taxa importação de materiais de pintura e escultura como artigos de luxo

O MAM Rio passa a funcionar nos pilotis do Palácio Capanema

Exposição e Manifesto do Grupo Ruptura no MAM/SP
1º número da revista Noigandres em São Paulo

1953

II Bienal de São Paulo inaugura pavilhão no parque do Ibirapuera São Paulo, projeto de Oscar Niemeyer



Fig. 18. Cartaz da II Bienal de SP, arte de Antonio Bandeira.

I Exposição Nacional de Arte Abstrata no Hotel Quitandinha, Rio de Janeiro

Criação da Petrobrás

Afonso Eduardo Reidy apresenta o projeto arquitetônico do MAM Rio

1954

Franco Terranova assume a Petite Galerie com exposição de Pancetti

Carlos Lacerda sofre atentado no Rio de Janeiro

Suicídio de Getúlio Vargas

Salão Preto e Branco

Primeira exposição do Grupo Frente

Fundação do Clube Tajiri

Nelson Pereira dos Santos dirige *Rio 40 graus*

1955

Oscar Niemeyer cria a revista Módulo

Petite Galerie organiza 1ª exposição individual de Volpi no Rio de Janeiro

Criação da loja Oca de Sérgio Rodrigues no Rio de Janeiro

Inauguração da usina de Paulo Afonso no rio São Francisco

1956

Lançamentos editoriais na área de cultura: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil editado por Reynaldo Jardim com projeto gráfico de Amilcar de Castro; Suplemento literário do Jornal Estado de S. Paulo projeto editorial de Antônio Cândido e editado por Décio de Almeida Prado

Assume a presidência da república Juscelino Kubitschek com João Goulart como vice. Lançamento do Plano de Metas, que pregava o slogan 50 anos em 5

I Exposição Nacional de arte Concreta MAC/USP

Manifesto Atelier Abstração, SP

1957

Mário Pedrosa cria sessão de artes plásticas no Jornal do Brasil

Greve de trabalhadores no Rio de Janeiro e em São Paulo

Criação da Comunidade Econômica Europeia

Criação da Cinemateca do MAM RJ

Início da construção de Brasília



Fig. 19. Trabalhadores nas obras de Brasília, 1958. Foto: Peter Scheier/Acervo IMS.

1958

Lançamento do disco Chega de Saudade



Fig. 20. Capa do disco de João Gilberto que marcou a Bossa Nova.

Inaugurada fábrica da Ford em São Bernardo do Campo, SP

Brasil é campeão do mundo de futebol

Inaugurado Bloco Escola do MAM Rio

Formação do Teatro Oficina

Balé Neoconcreto criado por Lúcia Pape e Reynaldo Jardim

1959

Publicação do manifesto Neoconcreto no SDJB e da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Guller



Fig. 21. Capa do SDJB 22/3/1959, diagramação de Reynaldo Jardim.

Fundação do MAM da Bahia

Fidel Castro torna-se primeiro ministro de Cuba

Congresso extraordinário promovido pela sessão brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte acontece no Rio, em Brasília e em São Paulo

O ano de 1942 coincide com a entrada do Brasil na 2ª Grande Guerra, um momento de acordos financeiros com os EUA para instalação de bases militares no Brasil em contrapartida a empréstimos para, entre outras estatais, a formação da Companhia Siderúrgica Nacional. No entanto, a tendência fascista do governo ditador não resiste ao fim da guerra. Em 1945 José Linhares assume um governo de transição e no ano seguinte Eurico Gaspar Dutra é eleito e assume a presidência juntamente com a nova assembleia constituinte. Do ponto de vista político não há mudanças, pois as mesmas oligarquias que estavam junto ao poder de Vargas assumem os espaços de governança. Com o desenvolvimento crescente da industrialização e com a implantação de leis que beneficiavam o trabalho formal (CLT), há um grande êxodo rural sobretudo da região nordeste para a sudeste e a população urbana cresce em torno da então capital da república, dos portos de importação e exportação e da zona industrial.

A partir desta breve nota política e econômica, pode-se olhar, no plano cultural, para o modernismo brasileiro pós semana de 22 como parte dos contornos de uma sociedade em desenvolvimento, assim como para nosso sistema de arte também em expansão, levando-se em consideração seus múltiplos agentes: artistas, críticos, público, instituições, meios de difusão e espaços expositivos. O Rio de Janeiro que Terranova encontraria quando chegou ao país na década de 1940, vinha de uma situação paradoxal, pois afetado pela sombra da Guerra, do Estado Novo e da censura, não deixara de viver alguma profusão e certa ebulição cultural. Pensando nos artistas, ainda no espírito de observação do contexto, no ano de 1942, Milton Dacosta ganha prêmio de viagem a Paris no 43º salão Nacional de Belas Artes. Iberê Camargo recebe bolsa do Governo do Rio Grande do Sul e vai estudar na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Não se adapta à orientação acadêmica e passa a frequentar curso livre com Alberto da Veiga Guignard. No ano seguinte, junto a Elisa Botelho Byington e Geza Heller funda o Grupo Guignard. No mês de maio do ano seguinte acontece a exposição retrospectiva de Lasar Segall no Museu Nacional de Belas Artes² (MNBA), ocasião

2. Exposição promovida pelo Ministério da Educação e Saúde no MNBA, (Dados retirados do catálogo *Cálculo da Expressão*, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo, 2010 e do jornal *Diário Carioca*, 1944, Ed. 04952)

3. *Apud.* Moraes, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*, p. 181.

4. Um número especial da Revista Acadêmica reproduz o texto do catálogo da exposição escrito por Mário de Andrade e traz textos de João Cabral de Melo Neto, Rubem Navarra, José Lins do Rego entre muitos outros. (Revista Acadêmica: número de homenagem a Lasar Segall, 1944.) No Rio de Janeiro, nas décadas de 1940 e 50, havia 6 jornais principais que tiveram sessões dedicadas às artes: Diário de Notícias, A Manhã, Correio da Manhã, Diário Carioca, Tribuna da Imprensa e Jornal do Brasil. Neles escreveram sobre artes visuais: Manoel Bandeira, Aníbal Machado, Rubem Braga, Vinícius de Moraes, Jorge Amado, Sergio Milliet, Quirino Campofiorito, Di Cavalcanti, Antonio Bento, Rubem Navarra, Múcio Leão, Mário Barata, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Jaime Maurício, Marc Bercowitz, Flavio de Aquino entre outros. Como exemplo disso pode-se observar um trecho da percepção de Vinícius de Moraes sobre a exposição polêmica de Lasar Segall no MNBA:

A partir desse momento vi as coisas com outros olhos. Malgrado a luz artificial que fluidifica, amarela, toda a atmosfera das salas (notei-o olhando as minhas próprias mãos) comecei a descobrir a importância da luz nos quadros de Segall. Importância importantíssima, pois muitas vezes o que eu pensava que era luz, ia ver era cor (defeito da iluminação ambiente). Notei uma porção de coisas que não vira antes. [...] E o que me parecia monótono, tornou-se grave. O que me parecia pura ciência plástica, arejou-se de uma humanidade larga. (Vinícius de Moraes. “Em torno da exposição Lasar Segall” 2 de junho de 1943, A Manhã, ed. 556)

5. Depois deste episódio, o Grupo Guignard se dissolve e seu mentor muda-se para Belo Horizonte onde funda a Escola Municipal do Parque no recém inaugurado Parque da Pampulha fundado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek.

em que o artista é atacado por críticos reacionários como Carlos Maúl, Cypriano Lage e Augusto de Lima Jr., sendo tratado como “autor de uma pintura dissolvente, que envolvia grave perigo para a paz mundial”³. Apesar disso a exposição teve grande repercussão e – como a questão ali não estava restrita a problemas artísticos, estando ampliadas ao campo político –, em defesa de Segall escrevem Vinícius de Moraes (A Manhã), Antonio Bento (Diário Carioca), Manoel Bandeira (A Manhã), Osório Borba (Diário de Notícias), entre outros⁴ - todos críticos ativos e regulares na imprensa carioca. Outro episódio semelhante ocorre logo depois: a exposição do Grupo Guignard aberta em outubro no salão do Diretório Acadêmico da ENBA foi vandalizada por um grupo de alunos. Guignard retira as obras da exposição e a transfere para a ABI. Em entrevista para o jornal A Manhã sobre o caso, Iberê Camargo declara:

Julgo desnecessário cogitar do móvel que impulsionou a certos alunos da Escola Nacional de Belas Artes a depredar nossa Exposição, já que tal procedimento está fora dos meios decorosos de reação. É lamentável para todos nós, que alunos de uma Escola Superior tenham sido autores de ação tão desprezível quanto ignóbil, contra um trabalho que, indiscutivelmente, representa um esforço em prol do nosso ensino artístico. Considero ainda um desacato feito a Guignard, artista que pelo seu mérito é digno de admiração e respeito de todo o estudante consciente. Não se deveria nunca esquecer a abnegação com que este mestre iniciou no terraço da União Nacional dos Estudantes, as suas aulas de pintura, gratuitamente, recebendo, a todos, de braços abertos. E isto não é comum, todos sabemos. Creio, entretanto que os “vândalos” constituem uma minoria no seio da Escola, dado o grande número de alunos que estão solidários conosco. (“A exposição Guignard na ENBA”, A Manhã, 30 de outubro de 1943, ed. 685)⁵

Apesar da resistência conservadora e da objeção de parte da ENBA na transformação do ensino da arte no Brasil, em 1944 acontece a primeira mostra de artistas modernos brasileiros na Europa (*Exhibition of Modern Brazilian Paintings*) da qual participam: Volpi, Djanira, Segall, Goeldi, Burle Marx, Guignard, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Pancetti, entre outros. Entre 1943 e 1945 José Pedrosa, Bruno Giorgi e Alfredo

Ceschiatti mantém um ateliê de escultura no porão da Biblioteca Nacional e, neste último ano, Franz Weissmann instala seu ateliê no Rio de Janeiro e passa a transitar entre o então Distrito Federal e Belo Horizonte, onde dá aulas na escola recém-fundada por Guignard.

O sistema de arte gestor pós semana de 22 pode ser observado do ponto de vista das iniciativas de formação de espaços e associações dentro de seu processo de instituição. Ainda nos anos 1930, o Núcleo Bernadelli (José Pancetti, Joaquim Tenreiro, Milton Dacosta, entre outros) no Rio de Janeiro e o Grupo Santa Helena (Alfredo Volpi, Bonadei, Clóvis Graciano entre outros) em São Paulo são exemplos deste tipo de iniciativa.

A criação do Núcleo Bernadelli remete a um contexto artístico, dos anos 1930 e 1940, atravessado por tentativas de ampliação dos espaços da arte e dos artistas modernos, por meio da criação de grupos e associações. A Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências (1931) e o Club de Cultura Moderna (1935), no Rio de Janeiro, ao lado de agremiações paulistas como Clube dos Artistas Modernos - CAM, a Sociedade Pró - Arte Moderna - SPAM, ambos de 1932, o Grupo Santa Helena (1934) e a Família Artística Paulista - FAP (1937) são expressões do êxito do associativismo como estratégia de atuação dos artistas na vida cultural do país na época. Cada qual à sua maneira, esses grupos problematizam o legado do modernismo. Um outro esforço de modernização do ensino artístico pode ser localizado na tentativa de reforma da ENBA, empreendida por Lúcio Costa (1902 - 1998) ao assumir a direção da escola, em 12 de dezembro de 1930. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018)

Como parte das transformações no avanço da arte moderna no Brasil estão espaços independentes de exibição de arte que fizeram contraponto aos ambientes oficiais como as academias de Belas-Artes. Neste sentido, podem ser citados: o Palace Hotel entre 1926 e 1950, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Associação de Arquitetos do Brasil, o Automóvel Clube do Brasil, a Policlínica, Pro-arte e Galeria do IBEU no Rio de Janeiro; o Liceu de Artes e Ofícios, a Pinacoteca, o Banco Construtor e a A Casa de Moldura Seabra

em São Paulo; a Faculdade de Direito do Recife, saguão do Teatro Santa Isabel e o Palácio do Governo no Recife, PE; o Salão Bar Brasil em 1936 no bar situado no porão do Cine Brasil promovido pela prefeitura de Belo Horizonte em MG, a partir de 1944 com a criação do Instituto de Bellas Artes dirigido por Guignard as exposições de arte moderna passam a acontecer vinculadas ao instituto e ao Museu da Cidade; a 1ª Sede do primeira Sociedade de Artes Plásticas do Ceará em Fortaleza; a Associação dos Empregados no Comércio em Salvador; o Instituto de Belas Artes e a Associação Francisco Lisboa em Porto Alegre, RS.

As descobertas da arquitetura moderna brasileira são um elemento de relevância no âmbito do desejo de construção de um novo espaço de projeção para uma sociedade moderna. Este período é marcado por uma série de projetos que constituem o forjar de novos paradigmas urbanísticos. Um momento em que se pensou um ideal de cidade, cidade esta a ser habitada culturalmente. Sobre isso Mário Barata escreve no texto de apresentação do nº1 da Revista Brasil Arquitetura Contemporânea:

Sem menosprezo de sua contribuição material para a formação de um Brasil melhor, coube também a nossa Arquitetura repor nos devidos termos o problema fundamental de restaurar a indispensável síntese das artes maiores – arquitetura, escultura e pintura – evitando ainda que se reservasse só a museus e meios seletos o que de melhor se produzia em arte. Não temos dúvida em afirmar que o mais valioso aspecto do presente movimento cultural consiste na reintegração das artes plásticas e seu uso no desempenho da mais legítima finalidade: formação de ambientes propícios ao desempenho das atividades humanas dentro da atmosfera construtiva de ordem arquitetônica e bom gosto, fator fundamental na elevação do nível cultural da coletividade. (BARATA, Mário, Brasil – Arquitetura Contemporânea, 1953)

Paradoxalmente, este desejo de modernidade é financiado em grande medida pela ditadura fascista do Estado Novo. Em 1936 é lançado o concurso oficial para construção do Edifício do Ministério de Educação e Cultura – marco mundial da construção moderna – e tem como projeto vencedor o consórcio

entre os arquitetos Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Moreira com consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. O projeto do edifício do MEC foi confiado a equipe chefiada por Lucio Costa, após o descarte da proposta vencedora em concurso, de Archimedes Memória. O edifício da Associação Brasileira de Imprensa projetado pelos irmãos Roberto no Rio de Janeiro é inaugurado em 1938; o parque da Pampulha implementado no início dos anos 40 com conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer, paisagismo de Roberto Burle Marx, painéis de Cândido Portinari e Paulo Werneck, e esculturas de Zamoisky, Ceschiatti e José Pedrosa; o projeto do MAM Rio de Affonso Eduardo Reidy nos anos 1950 e a construção de Brasília apontam para esta aspiração a uma sociedade moderna.

Do ponto de vista institucional, como parte deste programa estético moderno onde arquitetura e arte são elementos culturais constitutivos, uma série de museus são criados. Em 5 de agosto de 1947⁶, o crítico Antônio Bento publica em sua coluna do *Diário Carioca* artigo anunciando a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que só viria a funcionar efetivamente no ano seguinte (um mês antes ele já sinalizava a necessidade desta empreitada comentando a sugestão de Guignard – personagem central na divulgação e nos conflitos gerados pelo desenvolvimento da arte moderna no Brasil como já mencionado anteriormente). No mesmo ano, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi fundam o Museu de Arte de São Paulo composto por uma coleção considerada uma das mais importantes da América Latina. O final da década e sua virada são coroados com a mostra inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, aquecendo o debate abstração x figuração e, como ponto culminante desse processo a criação da Bienal de São Paulo em 1951⁷. Todas estas iniciativas partem do capital privado, no entanto o acúmulo de grandes fortunas, sobretudo no Brasil, passa por uma proximidade com as esferas públicas de poder. Na década de 30, Assis Chateaubriand, através da influência de Getúlio Vargas, con-

6. A data usualmente atribuída à fundação do MAM RJ é 1948, mas o artigo de Antônio Bento “O museu de arte moderna” publicado no jornal *Diário Carioca* em agosto de 1947 indica que o museu foi criado um ano e meio antes. O verbete relativo ao MAM RJ, presente no livro *Cronologia das artes Plásticas do Rio de Janeiro*, de Frederico Moraes, aponta a criação do museu em dezembro de 1948. A lista relativa à primeira diretoria provisória no verbete tem somente duas diferenças em relação à publicada no jornal de 47: Gustavo Capanema como presidente de honra e Lúcia Miguel Pereira como bibliotecária. Como Antonio Bento é o autor do artigo de 47 e consta como secretário adjunto em ambas as listas, a data de 1947 foi a escolhida para constar como a fundação do MAM RJ neste trabalho.

Acaba de ser criado no Rio o Museu de Arte, sociedade civil de fins não lucrativos, destinada, segundo dispõe o artigo 1º de seus estatutos, a realizar e manter exposições de artes plásticas permanentes e temporárias; organizar filmoteca, discoteca e biblioteca; promover exposições de filmes de interesse artístico-cultural; promover concertos, conferências e cursos relacionados com as suas finalidades e promover pesquisas folclóricas na sua sede e nos Estados. [...] Os trabalhos da sessão inicial foram presididos pelo Sr. Otavio Tarquínio de Souza. Discutidos e aprovados os estatutos elegeu-se a seguir a Diretoria Provisória. [...] Raimundo Castro Maya – Presidente; Manuel Bandeira – Vice-presidente; Manuel Roberto – 2º Vice-presidente; Josias Leão – Diretor Executivo; Rodrigo M. F. de Andrade – Vice-Diretor Executivo; D. Maria Barreto – Secretária Geral; Antonio Bento – Secretário adjunto; Barão de Saavedra – Tesoureiro e Quirino Campofiorito – Tesoureiro adjunto. (Bento, Antônio. “O museu de arte moderna”, *Diário Carioca* ed. 05860, 5 de agosto de 1947)

segue meios para implantar jornais por todo o Brasil, formando os Diários Associados e posteriormente as concessões de rádio e TV. As Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo se beneficiaram dos incentivos estatais no processo de industrialização brasileiro assim como a aristocracia cafeeira paulista também foi protegida pelo estado durante a crise do café.

*

*

*

Desde a década de 40 os suplementos de literatura e artes em periódicos regulares existiam. Em 1941 Goeldi passa a ilustrar o suplemento dominical do jornal A Manhã onde colaboravam Manoel Bandeira e Múcio Leão. Com o avançar da década de 50, os espaços dedicados a este tipo de texto vão ganhando maior destaque. Em 1952 Jayme Maurício instala-se no Rio e inicia uma coluna sobre artes plásticas no jornal Correio da Manhã. Oscar Niemeyer lança a revista Módulo em 1955. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil editado por Reynaldo Jardim com projeto gráfico de Amilcar de Castro teve sua primeira edição em 1956 no Rio de Janeiro e em São Paulo o Suplemento literário do Jornal Estado de S. Paulo apresentou projeto editorial de Antônio Cândido e edição de Décio de Almeida Prado. Em 1957 Mário Pedrosa cria a sessão de artes plásticas no Jornal do Brasil. Os textos publicados em jornais, mesmo sendo escritos por críticos, oscilavam entre textos críticos, textos informativos, brevíários e colunas sociais. Em publicações especializadas como catálogos de exposições e periódicos como a Revista Acadêmica e o Jornal de Letras havia mais espaço para abordagens complexas.

O mercado de arte era incipiente neste momento. Galerias de arte comerciais, como conhecemos hoje, eram inexistentes. Lojas de decoração, livrarias, moldureiras e antiquários eram os estabelecimentos comerciais habituais na venda de arte até meados dos anos 1950. A aquisição de trabalhos também era feita diretamente nos ateliês dos artistas. Ao chegarmos no campo dos estabelecimentos comerciais para venda de

7. Em 1948 Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) e sua esposa Yolanda Penteadó fundam o MAM de São Paulo. O museu é constituído a partir da coleção do casal iniciada em 1947 quando – na ocasião de uma estadia na Suíça – conhecem o pintor Alberto Mangelli que os assessora nas aquisições. A partir de 1963 Ciccillo Matarazzo sai da sociedade do MAM e sua coleção passa a ser guardada pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. O novo MAM-SP passa a ser presidido por Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa e seu estatuto ganha um caráter mais autônomo. O MAM-SP teve muitas sedes. Em 1968 ele é instalado na marquise do pavilhão do Parque do Ibirapuera com projeto de adaptação de Lina Bo Bardi e lá permanece até hoje.

obras de arte, nos aproximamos do objeto deste estudo: uma galeria de arte comercial. A arte é matriz de um campo de conhecimento constituinte de um sistema. A compreensão de sua profissionalização passa pela observação dos processos de geração de valores econômicos que possibilitem a seus agentes (artistas, críticos, professores, comerciantes) viverem exclusivamente de seu trabalho. Neste sentido, o mercado é um dos elementos deste processo.

Na direção do objeto da pesquisa, trataremos mais especificamente da formação do mercado na cidade do Rio de Janeiro. Como já foi mencionado, o grande volume migratório rumo a então capital da república possibilita um exame do cruzamento de múltiplas culturas provenientes do Brasil e do mundo. Na década de 30, as livrarias Gerard Apfel e Connaissance exibiam obras de arte. A Galeria Santo Antônio, vidraçaria e molduraria, servia como ponto de divulgação do Núcleo Bernadelli. A loja de moveis de luxo e artigos de decoração Laubisch & Hirt, que teve Joaquim Tenreiro como seu funcionário, também realizava exposições. Na década de 40, a Casa do Estudante do Brasil patrocina a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (Lasar Segall estava entre os expositores). Esta exposição aconteceu na livraria-galeria de Miécio Azcanazy, que também realizou exposições de Vieira da Silva, Van Roger, Inimá de Paula, Antônio Bandeira entre outros. Todos os estabelecimentos citados⁸ estavam situados no centro da cidade, a partir do fim dos anos 40 começa a haver um deslocamento para bairros da Zona Sul. Jorge Beltrão (Galeria Montparnasse), Ruth Laus (Vila Rica) e Stanislaw Barciski são personagens que instalam este tipo estabelecimento híbrido em Copacabana. Joaquim Tenreiro abre sua loja de móveis modernos brasileiros em 1949 na Rua Barata Ribeiro em Copacabana e Sérgio Rodrigues inaugura a OCA em 1955 na Praça General Osório em Ipanema, ambos promoviam exposições. Por fim, não passa incólume notarmos que vários desses artistas e outros que dispunham de alguma projeção e prestígio acabam incorporados na lista inicial da

8. Fonte: Morais, Frederico. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1995.

PG. Sua história seria marcada pela amizade, pelo amor e pelo desejo, num sistema que, trabalhando com um material subjetivo como a arte, tem sua profissionalização necessariamente atravessada por afetos e por um grande desejo de realização. O desenvolvimento de qualquer programa coletivo numa sociedade só é possível através da mobilização de indivíduos com aspiração comum. Neste caso, do rudimentar sistema de arte no Rio de Janeiro dos anos 1950, formou-se uma rede de artistas, marchands, jornalistas, críticos, empresários, escritores, políticos, educadores e outros amadores/amantes da arte. As dificuldades e os êxitos nesta empreitada geraram laços duradouros. Personagens como Maria Leontina, Milton Dacosta, Franz Weissman, Emeric Marcier, Alfredo Volpi, Frans Kajcberg, Mário Cravo Jr., Agnaldo dos Santos entre outros, que Terranova⁹ conheceu durante as primeiras Bienais, tornaram-se seus grandes amigos e expuseram na PG em todas as suas fases. A seleção de artistas apresentados nesta 1ª fase da galeria está relacionada a longevidade da relação com Franco e a PG.

9. Franco Terranova, foi poeta e publicou cerca de 10 livros. Em 2012, aos 89 anos, lança seu *Livrobjeto Projeto Sombras* no qual participam 72 amigos-artistas.

1.2 PG 1ª fase, 1950 a década heróica

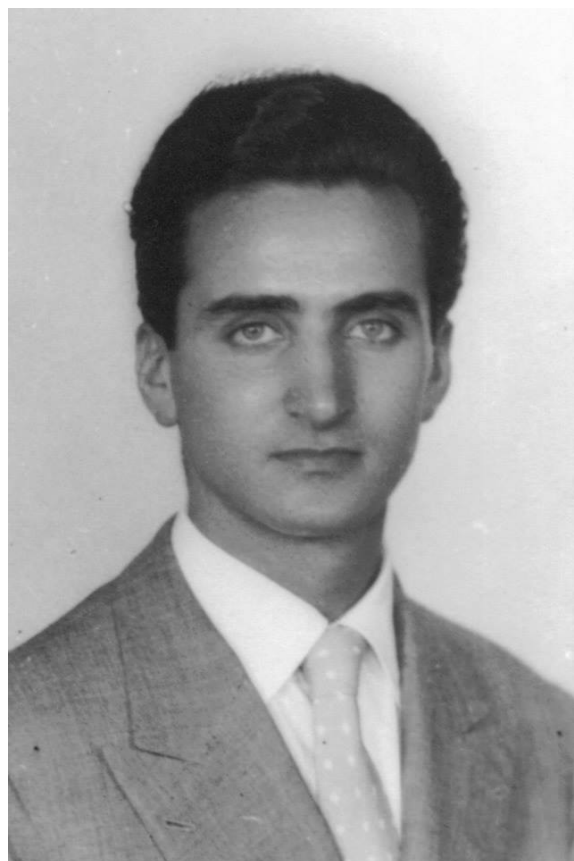
Fig. 22. Fachada do Cine Rian na Av. Atlântica. A PG funcionou em uma das lojas de rua do cinema.



O primeiro endereço da Petite Galerie (PG) foi em Copacabana, mais precisamente na Av. Atlântica, 2964-C ao lado do cinema Rian (hoje Hotel Pestana). A galeria foi aberta em 1953 pelo artista Mário Agostinelli e funcionava para vender seus trabalhos, em uma loja de rua instalada no complexo comercial do cinema. Peruano filho de pais italianos, Agostinelli viveu em Paris antes de sua passagem pelo Rio de Janeiro. Sua estadia na França e o reduzido tamanho da loja (4x5m) influenciaram na escolha do nome: *La Petite Galerie*.



 C. Faggella
Napoli
Via Roma 393



Em 1954 Agostinelli parte para os Estados Unidos e convida Franco Terranova a assumir seu negócio.

Fig. 23 e 24. Franco Terranova.
Arquivo: Paola Terranova.

A história da PG confunde-se com a vida de Franco Terranova, italiano, poeta, marchand, e galerista. Terranova nasce em Nápoles em 1923, filho de um nobre latifundiário da região de Crúcoli, na Calábria, onde passa suas férias de infância. Na juventude participa de um grupo amador de pesquisa sobre literatura, cinema, teatro e música americana. Sua mocidade é atravessada pela Segunda Guerra Mundial que começa quando ele tem 16 anos. Terranova entra para a Academia Naval e segue para a aeronáutica como aspirante a oficial-piloto. Não chega a tornar-se piloto mas é como oficial da aeronáutica que serve na guerra. Com o aprofundar do conflito seu grupo de amigos dispersa-se, alguns vão servir (como Franco), uns fogem e outros morrem em combate. Pode-se destacar no grupo de amigos de juventude o cineasta Francesco Rosi.

Terranova chega ao Rio de Janeiro com 24 anos em 1947. Os primeiros tempos no Brasil são de grande dificuldade e privação, momento em que precisa dormir na praia e em bancos de



Fig. 25. Capa da edição especial da BAC sobre a II Bienal de São Paulo, com a qual Terranova colaborou, 1953-54.

10. No início de 1954, pela ocasião da II Bienal de São Paulo que coincide com o IV Centenário da Cidade de São Paulo e com a 2ª Exposição Internacional de Arquitetura são organizadas duas edições especiais da BAC com a cobertura dos eventos. A revista *Brasil Arquitetura Contemporânea* teve circulação nacional, ela foi editada no Rio de Janeiro entre 1953 e 1958. Voltada para a difusão do movimento moderno no Brasil, teve Mário Barata como editor de artes plásticas e entre seus colaboradores Affonso Reidy, Alcides Rocha Miranda, Carmem Portinho, Quirino Campofiorito, Sérgio Milliet, Athos Bulcão, Oscar Niemeyer e os estrangeiros Walter Gropius e Sigfried Giedion.

Ver também: GRACINIANO, Guilherme Silva. A difusão da arquitetura moderna brasileira na revista *Brasil: Arquitetura Contemporânea* (1953 – 1958)

praça. Muito interessado em arte e cultura, logo faz amizade com artistas, intelectuais e pessoas ligadas à área. Como não consegue estabelecer-se no Rio, vai para São Paulo onde trabalha como almoxarife nas indústrias Matarazzo por indicação de seu pai. Não se adapta ao trabalho e, contra a vontade da família, foge para o Paraná. Em sua bagagem leva trabalhos de artistas como Pancetti, Castagnetto e acadêmicos para vendê-los por lá. Passa um ano no Sul, organiza diversas exposições, mas não vende nada, decide então promover sorteios das obras que tinha consigo em escolas e prefeituras.

Depois de seu retorno do Sul, Terranova acompanha a 1ª Bienal de São Paulo em 1951. Com isso seu círculo de amizades no meio artístico aumenta, tendo a oportunidade de conviver com Max Bill, Maria Leontina, Fraz Weissmann, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Mario Cravo Jr., entre outros. É com grande regularidade que, nos anos 50, artistas participantes e premiados nas Bienais de São Paulo expõem seus trabalhos na PG.

Em 1953, acontece em São Paulo a Bienal do IV Centenário, Mário Barata convida Terranova para ser o representante da revista *Brasil Arquitetura Contemporânea* (BAC) naquela bienal¹⁰. O ano de 1954 foi intenso para Terranova, que paralelamente ao trabalho na BAC assume a galeria de Agostinelli. Incluídos no negócio da galeria, ele recebe as dívidas da loja e o sócio do amigo (este, um dentista e dono de agência de detetives chamado Otacílio Arruda). A relação entre eles foi conflituosa desde o início. Em um momento extremo de desentendimento, Arruda tranca a galeria com um cadeado. Terranova, impossibilitado de entrar, decide colocar um outro cadeado ainda maior do que o que lá estava. Ele conta: “Se eu não entro, ele também não”. Assim, chega ao fim a sociedade e em 1955 o crítico italiano Pedro Manuel-Gismondi

e sua esposa, a pintora Maria Cecília assumem a parte de Arruda na sociedade. No ano seguinte, a parte do casal foi comprada pelo empresário e escritor polonês André Spitsman Jordan e pelo industrial pernambucano José Pessoa Queirós.

A PG funcionou durante 35 anos, um longo espaço de tempo. Em 1955 o crítico Jayme Maurício esboça uma proto-história da PG quando menciona em sua coluna no jornal Diário de Notícias a “segunda fase post-Agostinelli”¹¹. Referindo-se a mudança positiva na gestão da galeria com a entrada de Franco na ocasião de uma exposição coletiva de três artistas modernos italianos (Giuseppe Santomaso, Afro Basaldella e Emilio Vedova).

Esta “Petite Galerie” não desmerece da atenção e simpatia que se lhe dispensa nesta sua segunda fase post-Agostinelli. Depois de apresentar exposições de Pancetti, Burle Marx, Marcier e outros pintores de renome, em plena ação desfavorável para exposições, apresenta sem muito alarde nada mais que obras de três grandes artistas contemporâneos da Itália. (MAURÍCIO, Jayme. Correio da Manhã, 1/2/1955, Ed. 18973)

11. Correio da Manhã, 1/2/1955, Ed. 18973



Fig. 26. Foto publicada no Correio da Manhã em 15 de maio de 1955 (Ed. 19059). Segundo legenda publicada no jornal constam na foto da esquerda para a direita: Burle Marx, Pancetti, Balloni e Sra. Natanson, Jayme Maurício, Ormezzano e Franco Terranova.

La Petite Galerie (o artigo feminino ‘La’ cairia posteriormente) foi um ponto de efervescência cultural nos anos 1950. Além do espaço da loja, a galeria contava com uma cave, com o dobro do tamanho da parte superior, mas ainda assim pequena com o pé direito baixo de 1,80m. Era aí que aconteciam as exposições e as tertúlias, que com o passar do tempo foram



Fig. 27. Lionello Venturi, Mario Pedrosa e Franco Terranova na porta da galeria na Av. Atlântica, 1956. Arquivo: PG.

12. Jean Boghici em depoimento para o catálogo da exposição em homenagem à Petite Galerie realizada no Paço Imperial 1996, p. 114.

ganhando prestígio na vida cultural da cidade. A galeria passou a ser mais um ponto de encontro no bairro para além da praia, da missa, do cinema, da sorveteria e da lanchonete Bob's, "onde o próprio Bob Falkenburg, famoso tenista americano trocou as quadras para servir seus deliciosos *hot-dogs* e *sundaes* que saíam de reluzentes máquinas *made in USA*, era todo o programa das noites de Copacabana dos anos 50"¹².

A partir do inventário das atividades realizadas na galeria após a entrada de Terranova em outubro de 1954 é possível notar pluralidade nas escolhas entre as tendências da arte moderna daquele período.

Nos 5 anos de atuação de sua 1ª fase, a PG apresentou 62 exposições individuais e 22 coletivas. Propôs um programa heterogêneo de arte moderna com trabalhos figurativos, ex-

Tabela 1 - Atividades PG 1ª Fase					
Ano	Exposições Individuais	Exposições Coletivas	Leilões	Prêmios	Outras atividades
1954 (out. a dez.)	2	1	-	-	-
1955	19	5	-	-	-
1956	23	2	-	- Concurso de cartões de Natal	• Reuniões do Clube dos Amigos da PG • Palestras sobre história da literatura italiana
1957	10	6	-		• Reuniões do Clube dos Amigos da PG
1958	galeria fechada	-	-	-	-
1959 (ago. a dez.)	2	3	-	- Concurso de cartões de Natal	• Venda de relógios antigos na loja Old Clock
1960 (jan. a out.)	4	5	-		
TOTAL	62	22	-	2	4
Total de exposições em 5 anos: 84					

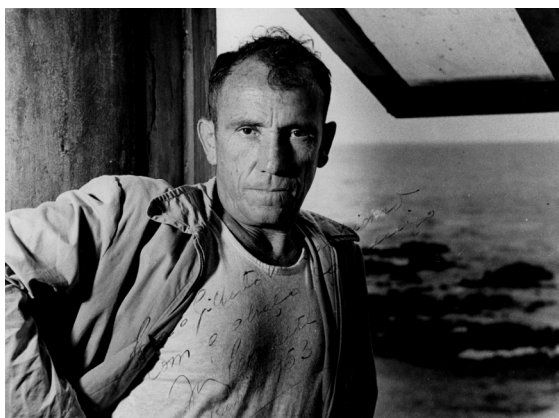
Fonte: a autora, 2018.

pressionistas, abstratos, concretos e também arte popular, apresentando artistas veteranos e novos expoentes, indicando que mais do que uma galeria de arte moderna, era um espaço regido por um *olhar moderno*. A partir destes dados é possível traçar um panorama do que se produziu no Brasil até ali.

No decorrer da trajetória da galeria, observando suas fases, é possível identificar algumas questões mobilizadoras. Nesta 1ª fase, a opção por não diferenciar os múltiplos fazeres da arte moderna, adotando critérios artísticos em detrimento à seleção por estilo, gerou resistências. A PG enfrentou o desafio de abrir espaço em um meio onde o público não tinha contato com a arte e os conhecedores insistiam nas suas preferências pessoais (acrescente-se: se tivermos em mente que, apesar de toda sua celebridade, uma figura como Portinari ainda era capaz de despertar resistência e desconforto em um imaginário mediano, temos uma leve impressão do desafio e risco implícitos em uma empreitada voltada para produção local do século XX).

Em entrevista a Clemente de Magalhães Bastos para o Diário de Notícias em 1957, dois anos depois de assumir a galeria, Terranova comenta:

Fig. 28. Retrato de José Pancetti, 1953. Arquivo: PG.



CMB – Ainda há campo para galerias de arte neste momento no Rio?

FT – Ainda acredito no Rio como um campo imenso a ser explorado para as galerias de arte moderna. O gosto do público está se refinando e a sensibilidade se apurando. E por quanto não seja ainda um bom negócio comercial (eu no fundo não sou um comerciante, *marchand de tableaux*, e aqui no Brasil não existe nenhum) dá prazer mostrar ao povo obras de arte que eles nunca teriam a oportunidade de conhecer. E alimentar assim neles o interesse pelas artes plásticas. E também comercialmente, mantendo sempre o nível artístico normal, poderá se ganhar a batalha no meio do ambiente que não quer ser ludibriado com falsas obras de arte sejam antigas ou modernas.

CMB – Qual o papel que a P.G. desempenhou no Rio?

FT – Não posso saber eu pessoalmente o influxo da Petite Galerie no ambiente. Somente sei que fiz muitos amigos e que muitos artistas e gente interessada na arte me estima e me incentiva a continuar, às vezes me aconselhando da melhor maneira. É lógico que existem também os do contra, que nunca gostam de nada. Aqueles que queriam que eu fizesse sempre e somente exposições figurativas ou os outros que desejavam as abstratas etc, sem atentar para a qualidade pictórica. Mas a todos estes eu não dou muito ouvidos e aproveitando o conselhos mais sensatos, continuo procurando estar sempre no que é justo. (TERRANOVA, Franco. Entrevista concedida a Clemente Magalhães Bastos, Diário de Notícias, janeiro de 1957, ed. 10498.)

13. Esta exposição, além de ser o marco do começo do trabalho de Terranova na PG, marca o começo da coleção de Gilberto Chateaubriand. A tela “Praia de Itapuã” (#17) (1953), presente na mostra, foi regalada pelo artista a Chateaubriand, sendo a pintura inaugural da coleção que encontra-se hoje em comodato no MAM RJ.

14. Correio da Manhã, quarta feira 27 de outubro de 1954, ed. 18885.

A primeira exposição realizada sob a gestão de Terranova na PG foi com José Pancetti em outubro de 1954, ano em que o artista recebe medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), mesmo certame em que, anteriormente em 41 e 47, é contemplado com prêmios de viagem. Em 1950 ele é um dos representantes do Brasil na Bienal de Veneza. Assim, em sua mostra individual na PG, aos 50 anos de idade, Pancetti era um artista consagrado¹³. A exposição de marinhas acontece depois de um período de afastamento do artista e antecede a retrospectiva que aconteceu no MAM em abril do ano seguinte. O Correio da Manhã menciona o fato “incomum e arriscado”¹⁴ de uma galeria comercial apresentar telas de um único pintor. A mostra foi prolongada devido ao sucesso.

Como já mencionado, as lojas que negociavam arte naquele momento diversificavam suas atividades vendendo outros tipos de produtos como antiguidades, molduras ou livros, no sentido de viabilizar o negócio. A ideia de um ponto comercial que



tivesse apenas um produto para venda pressupunha um risco. A concepção de galeria de arte, espaço especializado para venda e fruição de arte, era praticamente desconhecido. O público consumidor de arte também era escasso, restrito a poucos colecionadores e um punhado de boêmios e bacharéis esclarecidos (um aspecto curioso e pioneiro do MAM em seus primeiros anos é sua disponibilidade em assimilar dentro desse escopo um novo público de classe média heterogêneo, que ia de estudantes e cadetes militares a normalistas). Neste momento os jornais desenvolveram trabalho de divulgação da arte e de formação de platéia. Jayme Maurício e Mário Barata no Correio da Manhã e Diário de Notícias, respectivamente, se dedicaram a esta empreitada, e a PG foi um agente deste processo. Estes críticos tiveram o mérito de “transformar acontecimentos de arte em fatos jornalísticos” (Morais, 1996, p.51). Tal empenho passa pelo desejo de modernização cultural da sociedade e pela constituição do gosto pela arte.

É preciso ajudar quem tanto se esforça por um ideal artístico elevado. Nada impediria a ‘Petite Galerie’ de apresentar pintores ‘vendáveis’, facilmente aceitos por sua habilidade em agradar ao grande público, ao comprador artisticamente mal informado e não educado; seria fácil vender senhoras opulentas, nus, legumes e

Fig. 29. José Pancetti, “Tarde de Itapoã”, 1953. Esta tela inaugura a coleção Gilberto Chateaubriand. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.

15. A arte moderna trouxe discussões à cena artística nos anos 30 e 40 e na pauta de debates entra a arte abstrata. Em 1952 acontece a exposição Ruptura no MAM SP, em 53 a I Exposição de Arte Abstrata no Hotel Quitandinha em Petrópolis no RJ, em 57 o I Salão Nacional de Arte Concreta e em 59 o SDJB publica o Manifesto Neoconcreto. A década de 1950 marca os caminhos da abstração no Brasil. Inicialmente o abstracionismo causou rejeição tanto para alguns artistas modernos figurativos quanto para parte da crítica. Segundo Frederico Morais “o público local reage com piadas e até impropérios e agressões no livro de presença” (1996, p. 222) do 1º Salão Nacional de Arte Abstrata. O estranhamento não se limitou à relação entre figurativos e abstratos. No decorrer da década, há divisão entre os abstracionistas informais e geométricos. E finalmente acontece a quebra no universo geométrico entre concretos e neoconcretos. Existiram também nuances entre os trabalhos informais mas estas questões não suscitaram discussões teóricas entre os pares naquele momento.

Fig. 30. Franco Terranova e Emeric Macier, década de 1960.
Fonte: Catálogo PG, 1996.

frutas ‘iguazinhos aos reais’ [...] (MAURÍCIO, Jayme. Correio da Manhã, 27 de abril de 1955, ed. 19043.) [...] os locais da Petite Galerie estão sempre à disposição de todos os interessados nas manifestações plásticas do país, seja porque a característica galeria da Av. Atlântica é uma das instituições que luta contra o mau gosto e a tapeação estética corriqueira entre nós. (BARATA, Mário. Diário de Notícias, 22 de novembro de 1956, ed. 10443.)

Ainda em dezembro do mesmo ano de 54, Terranova prossegue a consolidação de sua gestão na PG e apresenta exposição individual de outro artista com carreira respeitável, Emeric Marcier. Recém chegado da Itália, onde foi pintar uma capela na Sicília, apresenta telas antigas e recentes. Marcier estabelece longa relação com Terranova e com a PG. Expôs em todas as sedes, participando também da mostra de encerramento *Eterno Efêmero* em 1988. No início da 2ª fase, será o primeiro artista a assinar contrato de exclusividade.

Dentro do perfil heterogêneo da PG, depois de apresentar trabalhos figurativos, no início de 1955 acontece exposição coletiva com 3 artistas modernos italianos com trabalhos abstratos informais no calor do debate que agitava o meio artístico brasileiro¹⁵: Giuseppe Santomaso, Afro Basaldella e Emilio Vedova. Exposição com estes mesmos artistas aconteceu no MAM RJ em junho do ano anterior.

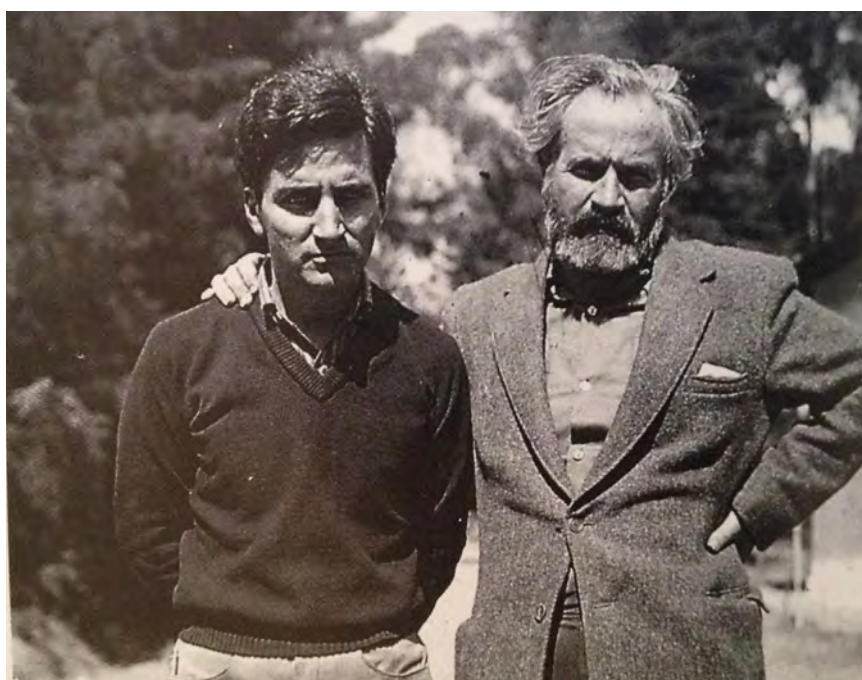




Fig. 31. Primeiro quadro vendido na primeira individual de Volpi na PG em 1955. Fonte: Catálogo PG, 1996.

Em junho de 1955 a PG organiza a primeira exposição individual de Volpi no Rio de Janeiro. O artista viaja de São Paulo ao Rio para prestigiar a abertura. O jornal *Correio da Manhã* dá destaque à mostra. Não há texto crítico, Jayme Maurício elogia a exposição, no entanto menciona que o diminuto tamanho da galeria prejudica a fruição das obras¹⁶. Segundo notas no mesmo jornal a mostra teve grande visitação. A primeira tela vendida na exposição foi adquirida pela artista Ione Saldanha (que também tem exposição individual na PG em 1956). Mario Pedrosa realiza palestra aberta ao público sobre Volpi no dia do encerramento. Dois anos depois, o MAM RJ realiza a primeira

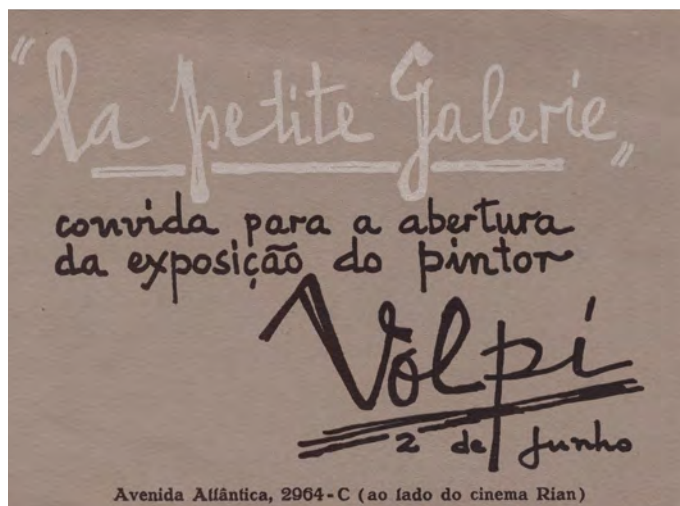


Fig. 32. Convite da primeira individual de Volpi no Rio de Janeiro, 1955. Arquivo: PG.

16. MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, de 7 de junho de 1955, ed. 19078.

17. Reimpresso em ARANTES, O. Acadêmicos e Modernos. São Paulo: Edusp, 1998.

18. Volpi tivera seus trabalhos expostos em todas as sedes da galeria. Em 1962 apresenta série de trabalhos novos com repercussão na imprensa e críticas de: Quirino Campofiorito, Antônio Bento, Flávio de Aquino e Harry Laus. Para o catálogo, Willis de Castro assina o texto que tornou-se referência sobre o pintor. Em 1970 Volpi expõe novos trabalhos na PG sendo esta exposição indicada para o prêmio Golfinho de Ouro das Artes Plásticas daquele ano.

volpi pinta vólpis. [...] atualmente, os vólpis das “casas”, das “bandeiras”, das “fachadas”, das “composições”, são sempre resultados que volpi encontra ao usufruir contemporaneamente de sua experiência dentro do figurativo, do abstrato ou do concreto. eis porque volpi pinta como volpi, enfrentando a prestidigitação do gosto com aquilo que ele argutamente sabe e acha inequivocamente que deve pintar. [...] (Willis de Castro, catálogo da mostra, 1962)

grande exposição de Volpi. Esta retrospectiva traz texto de Mário Pedrosa no catálogo (“O mestre brasileiro de sua época”¹⁷), provavelmente gestado desde a palestra na PG¹⁸.



Fig. 33. Retrato de Alfredo Volpi. Arquivo: PG.

Fig. 34. Vista de exposição na PG em 1962. Arquivo: PG.

Fig. 35. Cartaz exposição de 1962. Arquivo: PG.

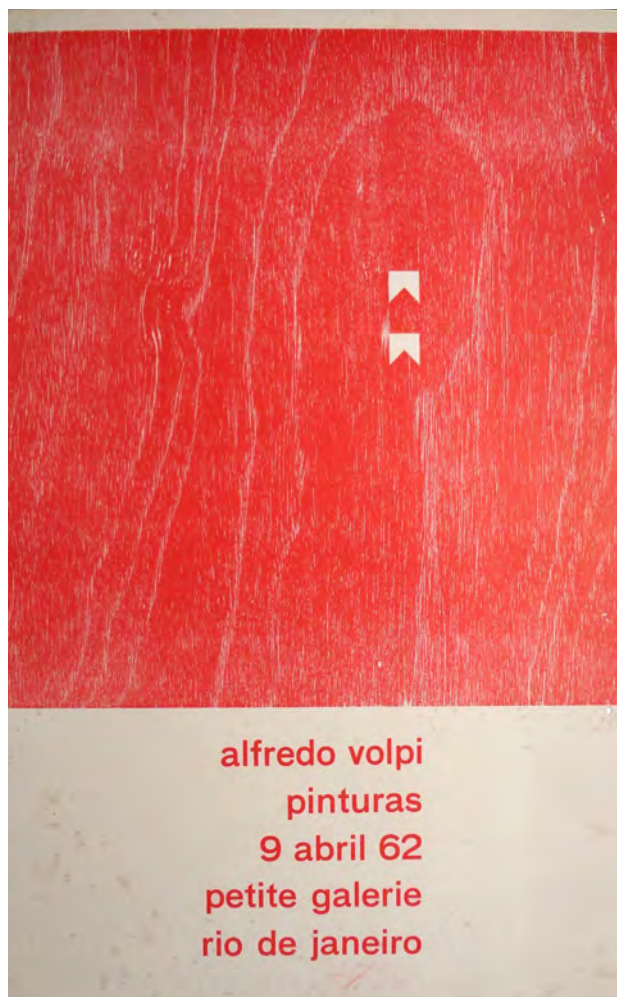




Fig. 36. Maria Leontina, "Os Enigmas V", 1955, óleo s/ tela, 73,50 cm x 100,50 cm. Coleção MAM Rio. Fonte: Itaú Cultural.

Em outubro de 1955 a PG apresenta na exposição individual de Maria Leontina a série Jogos e Enigmas. A artista nesta altura já tinha sido premiada duas vezes na Bienal de São Paulo e ganha prêmio de viagem do Salão de Arte Moderna neste ano. A mostra é prorrogada devido ao sucesso de público¹⁹.



Fig. 37. Maria Leontina e Franco Terranova na abertura de sua exposição na PG em 1962. Arquivo: PG.



Fig. 38. Retrato de Maria Leontina, 1977. Foto: Norma Pereira Rego. Arquivo: PG.

19. Em 1985, ano seguinte de sua morte, a PG realiza exposição em homenagem a Maria Leontina. A mostra, traz crítica de Wilson Coutinho, e faz parte de uma nova recepção da obra de Maria Leontina, reunindo, ao lado de seus trabalhos, artistas jovens e seus contemporâneos. Entre os participantes estão: Adriano de Aquino, Ascânio MMM e Ronaldo Rego Macedo (organizadores); Milton Dacosta, Iberê Camargo, Volpi, Hercules Barsoti, Willis de Castro, Márcia Barroso do Amaral, Sued, Kuperman, Tomei Ohtake, Bruno Giorgi, José Pedrosa, Sérgio Camargo e Antônio Manuel:

A obra de Leontina, econômica nos seus recursos, era de uma geometria que se pode chamar de sensível, à medida que as formas geométricas, de que a artista se utilizava, não se definiam pelo rigor, mas exalavam uma delicada poesia. [...] Sua pintura parecia evocar algo de sublime mesmo que seu tema fosse o simbolismo dos Jogos e Enigmas ou na sua última maravilhosa fase, estas ondulações brancas no centro da tela – suas primeiras páginas – rodeadas de uma rosada cor. [...] (COUTINHO, Wilson. Homenagem ao Sublime, *Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1985)

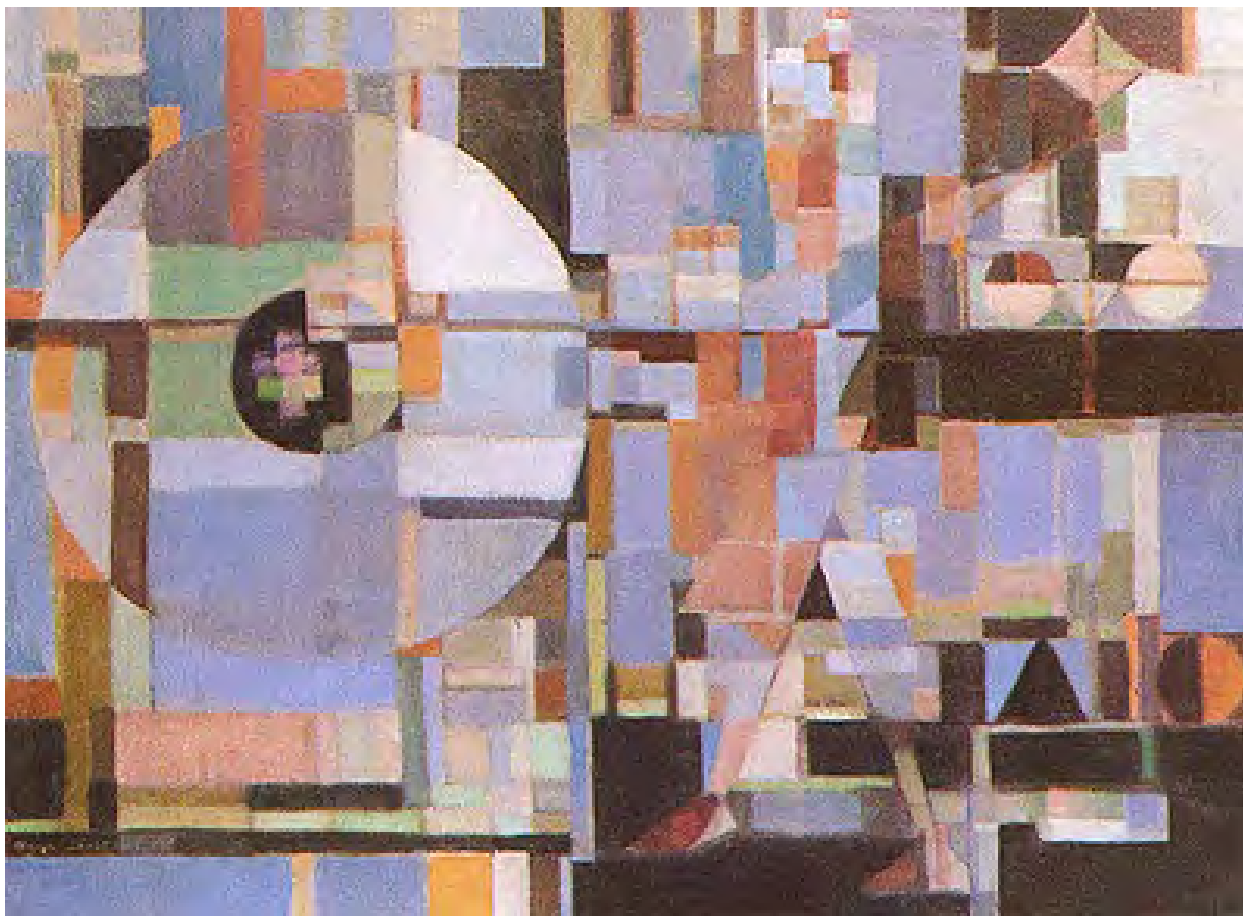


Fig. 39. Maria Leontina, "Jogos e enigmas", 1954, óleo s/ tela. 59.50 x 81 cm. Fonte: Itaú Cultural.

O casal Dacosta e Leontina está entre os artistas-amigos que expuseram em todas as fases da galeria (Alexandre Dacosta, o filho do casal que também é artista, vai expor seus trabalhos na galeria nos anos 1980). Em 1955, além do 1º prêmio na

Fig. 40. Vista da exposição em homenagem a Maria Leontina na PG em 1985. Arquivo: PG.



III Bienal de SP e de ser selecionado para o IX Prêmio Lisone em Milão, Dacosta faz individual na PG com catálogo impresso com textos de Santa Rosa, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado e imagens de 7 trabalhos. Em novembro 1971 ele é um dos primeiros artistas a expor na nova sede da PG na Rua Barão da Torre em Ipanema, exibindo pinturas de uma nova série depois de 12 anos sem apresentar exposição individual. Os trabalhos de Milton Dacosta sempre estiveram no acervo e nos leilões da PG.



Fig. 41. Retrato de Milton Dacosta. Arquivo: PG.

Em verdade, Milton Dacosta, se continuar fiel a si mesmo, jamais deixará de ser um figurativo. Não lhe falta, indubitavelmente e numa medida desconhecida por muitos dos ortodoxos da abstração, o mais alto senso de composição e de domínio formal, a tal ponto que seus quadros da Bienal – como dizia um seu confrade singularmente justo – se fossem agitados, como tabuleiros de jogo cujas pedras estivessem soltas, uma vez abandonados a si mesmos haveriam de voltar sempre, por força própria, ao arranjo original. Sucede, contudo, que o pintor toma as suas formas aos seres visíveis, às coisas, e mesmo quando transcende a uma organização predominantemente geométrica, continuam a existir como “objetos”. exigindo até mesmo um plano de

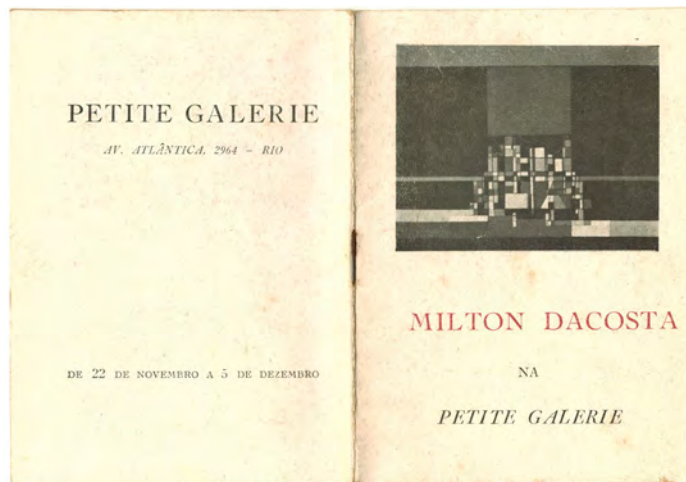


Fig. 42 Catálogo da exposição de Milton Dacosta, 1955. Arquivo: PG.

Fig. 43. Franco Terranova à direita, exposição de Milton Dacosta, 1962. Arquivo: PG.



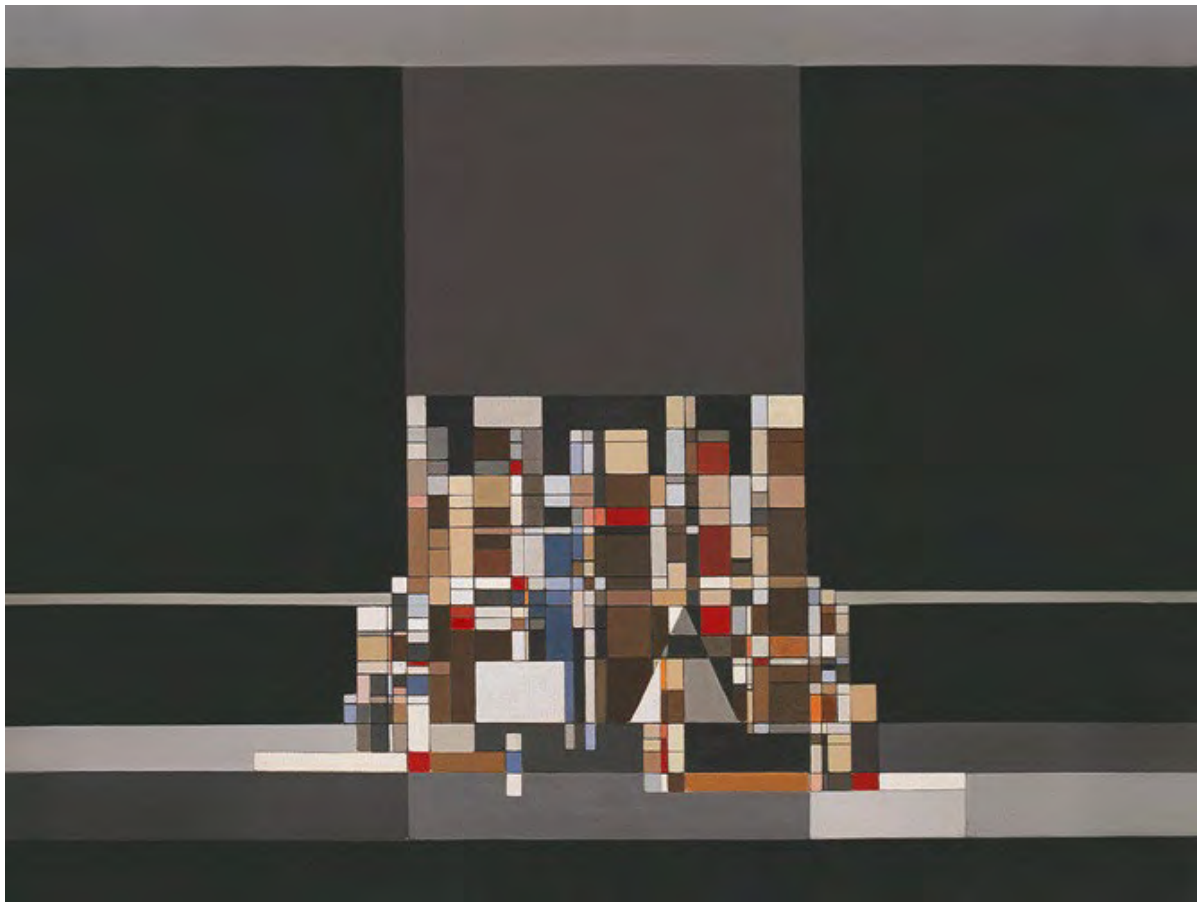


Fig. 44. Milton Dacosta,
"Construção sobre fundo negro",
1955, óleo s/ tela, 120 x 160 cm
Coleção Alexandre Dacosta.
Fonte: Livro Milton Dacosta.

sustentação e um fundo "sobre" e "contra" os quais se assentam, assim se estabelecendo uma organização perspectica, embora simplificadaíssima, que se junta, aliás sem choque ou contradição, à organização superficial. O que poderá parecer um feio crime para os que fazem a teoria passar à frente da arte. Não, porém, para nós. (Lourival Gomes Machado, catálogo da exposição, 1955)

20. Ele foi testemunha do debate histórico que aconteceu na Sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1956 no Rio de Janeiro onde estiveram presentes Ferreira Gullar, Décio Pignatari entre outros artistas e poetas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

21. Este texto também está presente no livro Acadêmicos e Modernos 3, organizado por Otília Arantes e editado pela USP.

A efervescência causada pela discussão em torno da arte e da poesia concretas nos anos 1950 influenciaria de diferentes maneiras²⁰ (em sua poesia é possível considerar sua escrita como uma prosa/poética em estrutura concreta – Terranova não utiliza pontuação e aproveita os espaços em branco da página para impor ritmo e respiração ao texto, assim trabalha a mancha do texto como expressão textual), mas sua relação com a arte concreta, no entanto, não estabeleceu nenhuma tendência fechada na programação da galeria. Dos artistas que se assumiram exclusivamente concretos, Lotar Charoux que assina o manifesto Ruptura ao lado de Waldemar Cordeiro, apresenta uma série de desenhos na galeria em 1957. Mário Pedrosa assina texto sobre a mostra publicado no Jornal do Brasil²¹.

Charoux não padece de dúvidas quanto ao rumo que tomou, e seu desenho, é a expressão direta e simples dos princípios mais rigorosos do concretismo. Mesmo os que não admitem a arte concreta deviam ir visitar sua pequena mostra para um contato extremamente ilustrativo com as premissas do movimento. Sairiam sabendo o que é o concretismo em suas qualidades e em suas limitações. (Pedrosa, Mário. 2004, p. 257)

Simultaneamente, apoiando outra tendência, Frans Krajcberg tem sua primeira individual no Rio de Janeiro organizada pela PG em dezembro de 1956. O artista faz parte do grupo que expôs em todas as fases da galeria. Ferreira Gullar assina crítica

positiva de sua primeira exposição no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), o Correio da Manhã e o Diário de Notícias também dão destaque à mostra.

Está expondo na Petite Galerie com sucesso o pintor Frans Krajcberg. [...] Não só o traço, a cor e a matéria se modificam. Os ritmos denteados, recortados, figurativos, levam-no à necessidade de fusão desse estilhamento gráfico numa forma única, numa organização do espaço. [...] (Diário de Notícias, 7 de dezembro de 1956, ed. 10456)

Há nos raros trabalhos de Krajcber que logramos ver uma constante que impressiona qualquer observador, de imediato: seriedade de pesquisa. Os cinzas, aparecem com relevo, destacando-se a importância dos croquis do desenho (Correio da Manhã, 1 de dezembro de 1956, ed. 19537)

O prestígio da galeria é proporcional a sua frequência na imprensa. No ano de sua criação (1956), o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, publica uma crítica sobre uma coletiva de 9 artistas na PG (Milton Dacosta, Ivan Serpa, Maria Leontina, Frans Krajcberg, Frank Schaeffer, Inimá de Paula, Djanira, Di Cavalcanti e José Pedrosa) assinada por Ferreira Gullar. Ele discorre sobre os trabalhos expostos apontando nas suas

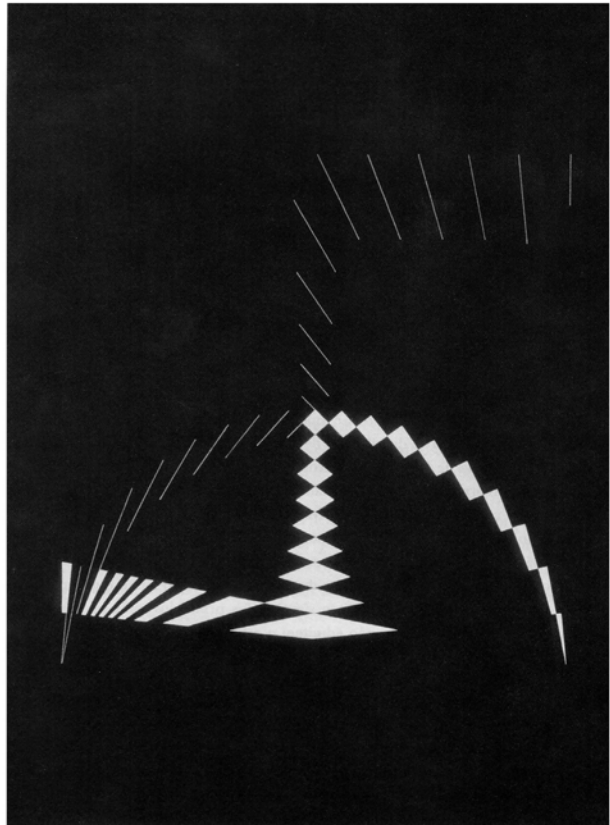


Fig. 45. Lothar Charoux, s/ título, 1957, grafite e guache s/ papel, 49 x 37 cm Fonte: Mário Pedrosa, *Acadêmicos e Modernos 3*.

Fig. 46. Convite para exposição coletiva, PG, 1956. Arquivo: PG.

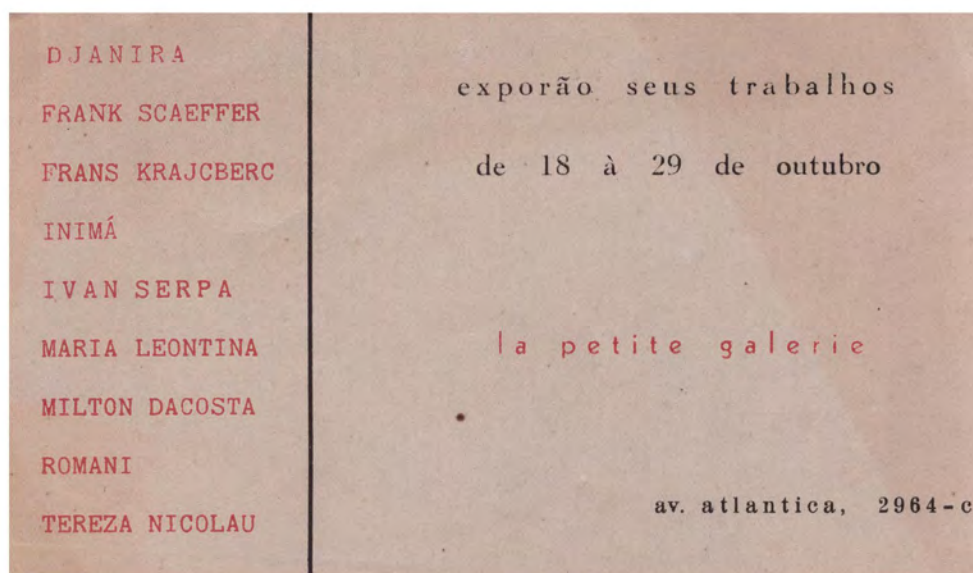


Fig. 47. Frans Krajcberg posa para foto em seu ateliê em Laranjeiras ao lado de pintura preparada para sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro na PG, 1956. Fonte: Correio da Manhã, 1 de dezembro de 1956, Ed. 19537.

impressões a não-relação e disparidade entre as obras e a ausência de catálogo. Ele nota que os trabalhos de Dacosta e Serpa se “impõem aos demais” e é possível perceber nos dois comentários sobre os trabalhos de Krajcberg (a nota sobre sua participação na coletiva em outubro e a crítica sobre a individual em dezembro) um amadurecimento no olhar sobre a produção do artista. A primeira impressão de Gullar aponta problemas que não aparecem posteriormente. Possivelmente, uma coletiva com 9 artistas em espaço

diminuto pode ter prejudicado a apreensão dos trabalhos. A ausência da confusão visual na mostra individual pode ter possibilitado uma melhor fruição dos trabalhos de Krajcberg.

Frans Krajcberg prece vir de uma fonte expressionista a fim à do americano Pollock, sem contudo levar às últimas consequências essas disposições a criar pelo automatismo manual: Krajcberg procura identificar com formas naturais (folhagens) as formas indeterminadas que a mão (ou o acaso) traçou. (GULLAR, Ferreira. SDJB, 28 de outubro de 1956, ed. 00252.)

A exposição de Frans Krajcberg na Petite Galerie, merece ser vista, porque se trata do trabalho de um artista sério, autêntico para quem pintar é mais que um divertimento: é uma inquieta e continua procura de expressão pessoal. (GULLAR, Ferreira. SDJB, 16 de dezembro de 1956 ed. 00292.)



Fig. 48. Acima: capa do catálogo de exposição de esculturas de Krajcberg realizada na PG da rua Barão da Torre em 1979. Publicação do “Manifesto do Rio Negro do naturalismo ao integral” de agosto de 1978. Esta exposição de esculturas aconteceu simultaneamente à exposição de fotografias de Krajcberg na galeria Thomas Cohn na Barão da Torre. Arquivo: PG.



Fig. 49. Ao lado: pintura (1960, s/ título e s/ medidas) publicada no catálogo da exposição individual de Krajcberg na PG em 1962. Texto do catálogo de Georges Boudaille. Arquivo: PG.

A existência de uma espaço oficial de arte moderna foi um projeto coletivo, materializado no Rio pelo Museu de Arte Moderna, cujas pessoas envolvidas (Paulo Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*, Jayme Maurício, a quem coube implantar no jornal uma coluna de artes plásticas devotada a defesa do desenvolvimento do museu²², Niomar Muniz Sodré e outros) eram frequentadoras da PG. A partir do levantamento das atividades na galeria foi possível constatar a

22. Informação recolhida a partir de texto datilografado assinado por Jayme Maurício presente no envelope de nº 0059 de sua coleção guardada no acervo do IMS.

23. MORAIS. Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1995, p. 233.

relação de proximidade entre a programação da galeria e do museu. Entre 1954 e 1959, Pancetti, Volpi, Genaro de Carvalho e Livio Abramo expuseram no MAM depois de terem exposições individuais na PG. Em 1957 Ivan Serpa organiza uma exposição na PG com seleção de desenhos marcando os 10 anos de suas aulas de arte para crianças. Esta não é uma relação de causa e efeito, mas aponta o círculo de relações existente na cidade. Gravitando ainda na mesma órbita de relações envolvidas com a Petite Galerie havia outras iniciativas paralelas, como o Clube Tajiri, fundado no Rio de Janeiro em 1955, por iniciativa do pintor norte-americano Milton Goldring²³. Em suas reuniões mensais eram realizados sorteios de quadros de artistas brasileiros como Volpi, Milton Dacosta, Maria Leontina, Inimá de Paula entre outros, selecionados pelo crítico de arte Marc Berkowitz (colaborador da PG na escrita de resenhas críticas para os catálogos publicados pela galeria), que antes dos sorteios fazia comentários sobre as exposições em curso na cidade. Esta iniciativa ajudou a dinamizar o embrionário mercado de arte de então. Em 1955, a PG chega a oferecer o espaço da galeria para as reuniões do Tajiri, mas a diretoria do clube entende que isso poderia indicar conflitos de interesse pelo fato da galeria ser um espaço comercial de arte.

*

*

*

Desde que assumiu a galeria em 1954, Terranova enfrentou problemas financeiros para manter o espaço funcionando. O poeta, desde sempre, teve um olhar aguçado para as questões da arte e dificuldades na gestão comercial. Com o objetivo de arrecadar fundos para amenizar os obstáculos na manutenção de um espaço comercial exclusivo de arte, Terranova juntamente com um grupo de amigos frequentadores da galeria fundam o Clube de Amigos da Petite Galerie, tendo como sócio nº 1, Jean Boghici. Entre os membros fundadores estão: José Carvalho (futuro sócio de Terranova na PG) e sua

esposa Maria do Carmo, Rogério Corção e Wega Nery. O clube alcança um bom resultado chegando a reunir 100 sócios. Entre suas atividades eram realizadas: reuniões; sorteios de obras de arte, livros e ingressos para peças de teatro; palestras e apresentações musicais.

O Clube de Amigos da Petite Galerie deu certo, mas cresceu muito e gerou conflitos. Suas atividades eram anunciadas nos jornais e os interesses do grupo que assumiu a diretoria do clube passaram a divergir das intenções de Terranova. No ano de 1957 o clube passa a se chamar Círculo de Amigos da Arte. Sobre esta cisão, Terranova fala em entrevista a Clemente de Magalhães Bastos para o Diário de Notícias:

CMB – Consta que os amigos da P.G. vão adotar o título de Círculo de Amigos da Arte?

FT – Quanto aos amigos da PG é um problema a parte. Tendo este círculo tomado vulto enorme, fugiu um pouco às finalidades a que eu tinha me proposto. Quando pensei neste nome pela primeira vez, já faz muito tempo, queria só localizar amigos, nos agruparmos para lutarmos juntos contra o mau gosto e a falta de honestidade de muitos e assim ajudar a luta das galerias e dos artistas. Confesso que no fundo não sabia como fazê-lo, nem o que significava tudo isto. Somente sei que o espírito que agora existe não é o que eu queria. [...] Por isso achei melhor que o Clube de Arte Amigos da Petite Galerie não necessitava mais desse nome. Encontrar-se-á outro que lhe assentará melhor. Tenho certeza que, bem organizado como ele está, poderá sempre mais desenvolver as próprias manifestações culturais. Continuarei sempre apoiando este círculo que criei, se não for muito longe de mim, e todos os amigos serão sempre bem vindos na galeria. (TERRANOVA, Franco. Entrevista concedida a Clemente Magalhães Bastos, Diário de Notícias, janeiro de 1957, Ed. 10498.)

Como a venda de obras de arte não era suficiente para manter o funcionamento da galeria e a autonomia financeira de seu gestor, Terranova exerceu outras atividades profissionais nos anos 1950. Jean Boghici, testemunha ocular deste período em que a galeria esteve entre exposições de sucesso e a iminência de encerramento, comenta o fato:

Apesar da doçura da vida nos trópicos, da praia, Franco vivia numa corda bamba socorrido por seus providenciais amigos, André Spitzman Jordan e José Pessoa de Queirós. Vestido com refinada simplicidade,

24. A Ducal Roupas foi uma rede de lojas de roupas masculinas brasileira de sucesso nas décadas de 1950 e 1960. Seu nome, além de remeter ao nobre título de duque, também era a junção das sílabas das palavras "duas calças", pois quem comprava um paletó e uma calça ganhava outra mais barata e ficava, assim, com duas calças. A promoção deu fama à empresa junto com o seu sistema de crédito. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ducal>

roupas leves como convinha ao calor do Rio de Janeiro, desenhadas por ele mesmo e confeccionadas por hábeis mãos de costureiras do subúrbio, passava as manhãs na praia com apenas uma barra de chocolate para enganar a fome e a tarde ia vender gravatas e outras miudezas nesses mesmos subúrbios, já que os pintores que ele expunha não vendiam quase nada. Esta situação por pouco não se transformou em tragédia; um dia encontramos Franco desmaiado na praia com uma grave crise renal, salvo a tempo numa clínica em Santa Teresa. (Boghici, Jean. 1996, p. 115)

Para tentar contornar esta situação difícil, José Carvalho – um dos donos das empresas Ducal²⁴ onde Jean Boghici trabalhava como vitrinista –, contrata Terranova criando o departamento de roupas RELAX, pelo qual ele seria responsável. Terranova, desenvolve uma linha de trajes masculinos com o mesmo princípio das vestimentas que fazia para si próprio, mas que a partir daí seriam produzidos industrialmente. As peças de

Fig. 50. Anúncio de lançamento da linha de moda "RELAX". Fonte: Diário de Notícias, 11 de novembro de 1956.

Fig. 50. Anúncio de lançamento da linha de moda "RELAX". Fonte: Diário de Notícias, 11 de novembro de 1956.

popeline e tecidos leves de cor clara foram lançadas em 1956, época em que os homens só usavam ternos de tergal escuro. Ele conta que não foi fácil enfrentar a resistência do gerente comercial da empresa que considerava sua criação "coisa de viado".

Como parte das estratégias de incrementar as vendas na galeria, Terranova investiu também em suportes alternativos à pintura a óleo. Desenhos, gravuras e pinturas com tinta guache em pequenos formatos foram comercializadas na PG. Para o Natal de 1956, Terranova encomen-

da a Milton Dacosta uma série de mini-pinturas em guache sobre papel para a venda de fim de ano da PG. Este tipo de suporte tem um custo mais baixo. Obras como a gravura, que pressupõe tiragem e são realizadas sobre papel, também tem esta característica. Assim, o plano de incentivar a produção de obras com valor reduzido tinha como objetivo aquecer as vendas e também tornar a compra acessível a um maior número de pessoas. Este método vai ser expandido por Terranova nos anos 70 ao incentivar a produção e comercialização de múltiplos.

Dentro do panorama da produção artística, 1957 foi um ano de valorização da gravura no Brasil. O gravador Darel é vencedor do prêmio de viagem ao estrangeiro no VI Salão Moderno e Fayga Ostrower ganha prêmio de melhor gravadora na IV Bienal de SP. O MAM RJ convida Johnny Friedlaender para dar aulas de gravura no bloco escola. Acontecem o Salão Para Todos de gravura e desenho e a exposição Gravura Brasileira é visitada por mais de 1000 pessoas em Montevideu no Uruguay.

A PG investiu na gravura neste ano apresentando individuais de Rossini Perez, Lívio Abramo, Hansen Bahia; Edith Bering, Darel e Marcelo Grassman participaram de exposições coletivas. No fim deste ano de 1957 acontece ainda uma exposição coletiva com 5 gravuristas: Ana Leticia, Vera Bocaiuva, Ernesto Lacerda, Olimpio Araújo e Rossini Perez.

Para esta exposição Rossini Perez desenvolve o *Cubo Cartaz Petite Galerie*. O projeto do cubo foi feito a partir de sugestão de Jean Boghici e encomenda de Franco Terranova para divulgar a exposição. O *briefing* passado a Perez foi o de criar uma estrutura com linguagem concreta para aproveitar a tendência artística em voga no momento. A ideia era criar um cubo gigante a ser instalado na calçada na frente da galeria com o objetivo de chamar atenção do público passante e frequentador do cinema. O projeto não foi realizado por falta de verbas²⁵.

25. Em 2015, o Museu de Arte do Rio realizou o *Cubo Cartaz Petite Galerie* para a exposição retrospectiva de Rossini Peres. Em 2017 o MNBA adquiriu a peça para seu acervo e apresentou uma remontagem da exposição 60 anos depois.



Fig. 51. Sala da exposição
“Rossini Peres O cubo além das
forma”, MNBA, 2017.
Foto: Gabriela Caspary.

Fig. 52. Protótipo original
criado por Rossini Peres para
a PG em 1959 apresentado no
MNBA, 2017.
Foto: Gabriela Caspary.

Igualmente importante de salientar, compondo o programa híbrido da PG está a difusão da “arte popular” e de artistas considerados “primitivos”. Entre estes artistas podem ser citados; Djanira, Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos, Francisco Guarany (Mestre Biquiba Guarany), Mestre Vitalino e esculturas de ex-votos do Nordeste. Em 1953, Franco Terranova e Agnaldo dos Santos se conhecem em São Paulo, na ocasião da II Bienal, a mesma em que Franco representou a BAC e Agnaldo ajudou a montar as obras de Mario Cravo Jr. (então seu patrão como assistente no ateliê). Começa aí uma grande amizade que se estenderá até o fim da breve vida de Agnaldo em 1962.

Em setembro de 1956 Agnaldo dos Santos tem exposição individual na PG. Mário Barata dá destaque em sua coluna “Vida das Artes” no Diário de Notícias comentando que no dia da abertura foram vendidas 12 peças e publicando o texto crítico de Wilson Rocha apresentado no folder da mostra.



Que a crítica e o culto público do Rio de Janeiro possam sentir e apreciar essa humilde e inocente mensagem de imaginação e poesia, essência de arte fortificada no húmus que lhe vem da terra, íntegra nas suas raízes africanas e no gosto puro de uma estética anônima, sentida e realizada com essas imensas reservas humanas sempre latentes em tudo quanto nasce cresce no seio do povo. (ROCHA, Wilson *apud* BARATA, Mário. *Vida das Artes*, Diário de Notícias, 19 de setembro de 1956, ed. 10389.)

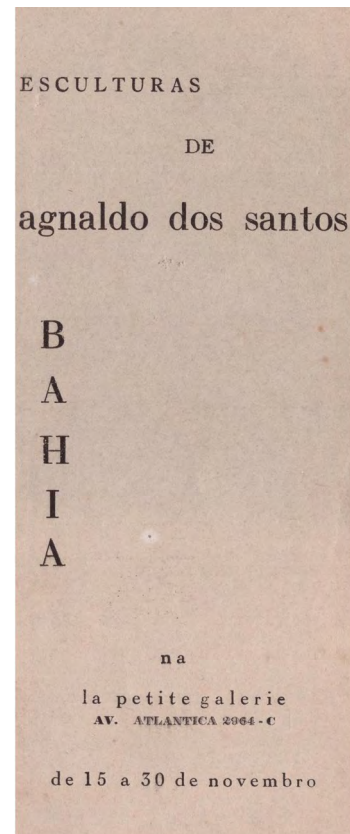
Fig. 53. Agnaldo dos Santos, "Cabeça de Bahiana do Acarajé", "Cabeça de Negra", "Assombrado do Exu". Esculturas em madeira sem medidas. Arquivo: PG.

A distinção no jornal para esta exposição foi uma exceção. Somente Mario Barata faz a cobertura da mostra. Outros jornais como o Correio da Manhã, o Jornal do Brasil e o Diário Carioca nem sequer a mencionam em nota. Barata foi um

Fig. 55 e 56. Catálogo exposição Agnaldo dos Santos, PG, 1956. Arquivo: PG.



54. Exposição de esculturas de Agnaldo dos Santos e mobiliário de Sérgio Rodrigues, 1962, PG, São Paulo. Arquivo: PG.



26. Ver: Conduru, Necessidade urgente (ainda oportuna?) Mário Barata, arte, afro-brasilidade, 2013, p. 327

historiador com uma visão ampla. Seu trabalho como editor de arte da BAC pode ser observado neste sentido. No numero 1 da revista ele mostra três obras do acervo do MNBA, com título de “Três primitivos”. São pinturas italianas dos séculos XIV, XV e XVI com temática religiosa. Ele opta por colocar estas obras na revista ao lado de imagens de estatuetas e objetos étnicos com título de “Arte pré-colombiana da Amazônia”, indicando uma abordagem diferente da historia da arte. Em 1957, no numero 9 da BAC, ele publica o texto “A escultura de origem negra no Brasil”²⁶ abordando a influência desta produção nas esculturas produzidas por artistas brasileiros.

Como mencionado, as redes de relacionamentos são fatores relevantes para o desenvolvimento de experiências coletivas, como no caso da formação do circuito de arte no Rio de Janeiro. Mas isso também pode ser notado no plano individual. Mário Barata foi uma das pessoas chave na trajetória de Terranova. Do mesmo modo, a relação entre Terranova e Agnaldo dos Santos traz consequências para ambos. Toda

CATALOGO	
Assombrado do Exú.....	1
Cabeça de Negra.....	2
Cabeça de Bahiana do Acarajé.....	3
Cabeça de Tatú.....	4
Manina Pobre.....	5
Velho do Cachibo.....	6
Cabeça de Padre.....	7
Lavagem do Bomfim.....	8
Mãe de Terreiro.....	9
Três Cabeças Irmãs.....	10
Cabeça de Monstro.....	11
Cabeça Matando a Cobra.....	12
Mãe e Filho.....	13
Pai de Família.....	14
Cabeça de Negro.....	15
Mãe e Filha.....	16
Velho Pedindo Esmola.....	17
Mãe Carinhosa.....	18
Oxóssi.....	19
Cabeça de Negra.....	20



Fig. 57. Retrato de Agnaldo dos Santos com escultura. Arquivo: PG.



Fig. 58. Franco Terranova com escultura de Agnaldo dos Santos, anos 1970. Arquivo: PG.

a crítica em torno da produção de Agnaldo foi pautada na afirmação de uma intuição ancestral africana como motivação de sua produção. No entanto, não se deve subestimar a autonomia do artista em relação à sua própria obra. Agnaldo era um artista em contato com a arte moderna e com as questões do seu tempo. Além da amizade próxima com Franco, ele frequentava o ateliê de Mario Cravo Jr., conhecia críticos dentro da rede de intelectuais de Salvador, como Pierre Verger, Clarival Prado Valadares, entre outros, esteve presente na II Bienal de São Paulo onde pode apreciar, entre outras obras, a *Guernica* de Picasso.

Existem muitas lacunas que impedem uma maior compreensão das obras de Agnaldo dos Santos; no entanto, parece claro que durante a sua curta vida o artista construiu uma relação com a arte africana e a arte afro-brasileira por muitas razões, sendo a principal o seu próprio desejo de pesquisar estas questões a fim de criar suas obras. Por outro lado, o trabalho de Agnaldo dos Santos não pode ser limitado a este universo porque seu repertório artístico era muito mais amplo, apesar do fato de a maioria dos críticos ter entendido esta questão como menor ou irrelevante. Mesmo a parte de sua obra onde é possível citar relações formais com as estátuas africanas deve ser entendida como resultado da intenção do artista e não como uma ação inconsciente ou sentimento atávico. (Bevilacqua, 2015, p.119. Texto original em inglês, tradução livre da autora)

Mesmo com todos os esforços e apoio de artistas e jornalistas, em dezembro de 1957 Terranova não consegue manter a PG em funcionamento, encerrando assim suas atividades. A

galeria fica fechada por 1 ano e meio até o segundo semestre de 1959. Neste período de recesso, a relação de Franco Terranova e José Carvalho se amplia para uma sociedade. O primeiro negócio que empreendem juntos foi uma loja de relógios chamada Old Clock que funcionou no espaço onde a PG era instalada no cine Rian. Entre o trabalho nas Lojas Ducal como responsável pelas roupas Relax e a loja de relógios, Terranova realiza uma viagem ao nordeste como parte de sua parceria com José Carvalho. A viagem aconteceu na companhia do amigo Agnaldo dos Santos e tinha como objetivo resgatar carrancas do rio São Francisco e outras relíquias de arte popular para sua comercialização no Rio de Janeiro.

Em agosto 1959, a PG reabre com novas exposições sendo a primeira uma coletiva chamada “30 artistas do Brasil”. A galeria promove também um concurso para criação de cartões de Natal que tem como vencedor Rossini Perez. Nesse mesmo ano, passa a trabalhar na galeria a jovem bailarina Rossella, que vai tornar-se esposa de Terranova em 1962. Rossella, grega de nascença e italiana de origem, chega ao Brasil em 1945. Filha de diplomatas, vem com a família para o Brasil abrir a embaixada da Itália no Rio e o consulado em Santos. Daí partem para Curitiba para instalar a última leva de imigrantes italianos que chega ao Brasil para cultivo de café. Em

*Fig. 59. Franco e Rossella
Terranova, anos 1960.
Arquivo: PG.*



1957 a família muda-se para o Rio de Janeiro.

Depois da reabertura a PG promoveu algumas exposições de artistas ditos “primitivos”. No entanto nenhum jornal identificou seus nomes indicando apenas “5 primitivos na PG” ou

“primitivos na PG”. Como não há encarte destas mostras não há como identificar os artistas.

Em 15 de março de 1960 a PG realiza a exposição com os objetos trazidos da viagem juntamente com aquarelas de Luis Jardim. O único jornal que deu destaque à mostra foi a recém criada coluna de artes plásticas de Vera Pacheco Jordão no Globo. Ela menciona a viagem e a aventura na recolha das peças. A galeria não confiou no interesse do público carioca pelas peças e fez apenas um folheto em inglês promovendo a venda para compradores estrangeiros.

É possível dizer que a galeria não fez distinção entre artistas e estilos mas é possível entender que o público e parte da crítica sim. Na ocasião da transição entre a galeria de Copacabana e a nova sede na Praça General Osório – com a entrada como sócios de José Carvalho (Empresas Ducal) e José Luiz Magalhães (Banco Sotto Mayor) que adquirem as cotas de Jordan e Queirós –, Jayme Maurício do Correio da Manhã lança nota de escrita truncada sobre a comercialização de arte popular na galeria. Um mês depois, ao anunciar o novo formato da galeria, em sua coluna Itinerário das Artes Plásticas, reforça a aversão à este tipo de produção.

José Carvalho completamente cético com a venda de quadros na Petite Galerie passando-se para a arte popular, que no entanto, não sabe onde encontrar. (MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas, Notas curtas, Correio da Manhã, 22 de junho de 1960, ed. 20625.)

[...] Tudo será modificado – nada de folclores, artesanato, etc. Somente pintura, escultura, desenho e gravura. [...] (MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas, Notas curtas, Correio da Manhã, 22 de junho de 1960, ed. 20625.)

Em 24 de outubro de 1960, é inaugurada a nova sede da Petite Galerie na Praça General Osório em Ipanema com projeto arquitetônico de Serio Bernardes, mobiliário desenhado por Sergio Rodrigues e exposição de Guignard. A mudança de década coincide com a mudança de endereço e de sócios, começa assim a 2ª fase da PG.

2 INTERLÚDIO - A viagem ao Nordeste

“Você tem que ir para a Bahia!”, falava berrando, batendo em minhas costas, Pancetti, o pintor das marinhas e das musas, o artista que primeiro mostraria suas obras em 1954 na Petite Galerie, na Avenida Atlântica, ao lado do cinema Rian, obra prima do *art nouveau* no Rio de Janeiro que foi demolido pela burrice, pela ganância, surgindo em seu lugar um hotel sem nome nem grandeza.

‘Bahia de todos os santos! Você vai adorar!’, falava Pancetti, querido amigo, com seus sonhos de amores e de mares.” (Terranova, 2013. CarmaCarnadura, p. 69)

O gosto por arte popular não foi exclusivo de Terranova; este interesse já se constatava, por exemplo, no início do século XX, nas pesquisas de Mário de Andrade e Villa Lobos. No entanto, inserir este tipo de produção em uma galeria de arte moderna foi mérito da PG nos anos 50.

É possível observar a afeição pela arte popular ou pelo folclore desde o século XIX na Europa, a partir do desenvolvimento do conceito de nação com a formação de países como a Alemanha e a Itália. Franco Terranova e Lina Bo Bardi trazem este entendimento e esta pré-disposição em sua bagagem cultural. Em outubro de 1958 Lina Bo Bardi publica o texto “Arte Industrial”²⁷ no Diário de Notícias de Salvador. O texto trata da problematização em relação ao fazer do artesão e da interferência externa a estes saberes e fazeres.

27. Texto publicado originalmente no caderno dominical “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais.” do Diário de Notícias de Salvador, 26 de outubro 1958.

O que é o artesão hoje? É um escultor, um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem a ele fornece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É o assim chamado proletário.

Que é a arte popular, quando verdadeira? É Arte com A maiúsculo. (Bo Bardi, 2009, p.107)

Para além destas questões de fundo, amigos como Pancetti, Agnaldo e Mario Cravo Jr. inundaram a imaginação do jovem poeta contando-lhe casos sobre o nordeste brasileiro. Nas conversas com Mario Cravo, Terranova ouviu falar sobre a be-



Fig. 60. Estante com parte da coleção pessoal de ex-votos de Franco Terranova em seu escritório, 2013.

Foto: Gabriela Caspary.

leza e a força dos ex-votos esculpidos em madeira do sertão da Bahia. Entre estas estórias está a da célebre carranca da Casa Vermelha, uma peça muito bonita que ninguém conseguia encontrar e que se dizia pertencer a Antônio Balbino Avô.

As barcas com figuras de proa foram o meio de comércio ambulante tradicional desde meados do século XIX na região do médio São Francisco. As pesadas barcas funcionavam como armazéns e vendas flutuantes que transportavam e comercializavam a produção das fazendas locais, além de mercadorias vindas de Salvador. Sua propulsão era feita com remos e varas e as tripulações variavam entre 5 e 20 homens. A tradição na utilização de figuras de proa remonta à antiguidade e chegou ao Brasil com a colonização. Sua função tinha conotações místicas e também caráter decorativo.

Devemos agradecer ao isolamento em que viviam os habitantes do médio São Francisco o fato de terem criado um tipo de figura de proa inédito em todo o mundo: peças com olhos esbugalhados, misto de homem, com suas sobranceiras arqueadas e de animal, com sua expressão feroz e sua cabeleira tipo juba leonina. (Pardal, 1974, p. 20)

O interesse pelas carrancas do São Francisco como objeto artístico remonta aos anos 40. Em 1940, Vargas baixa por decreto o Regulamento de Tráfego Marítimo com 651 artigos

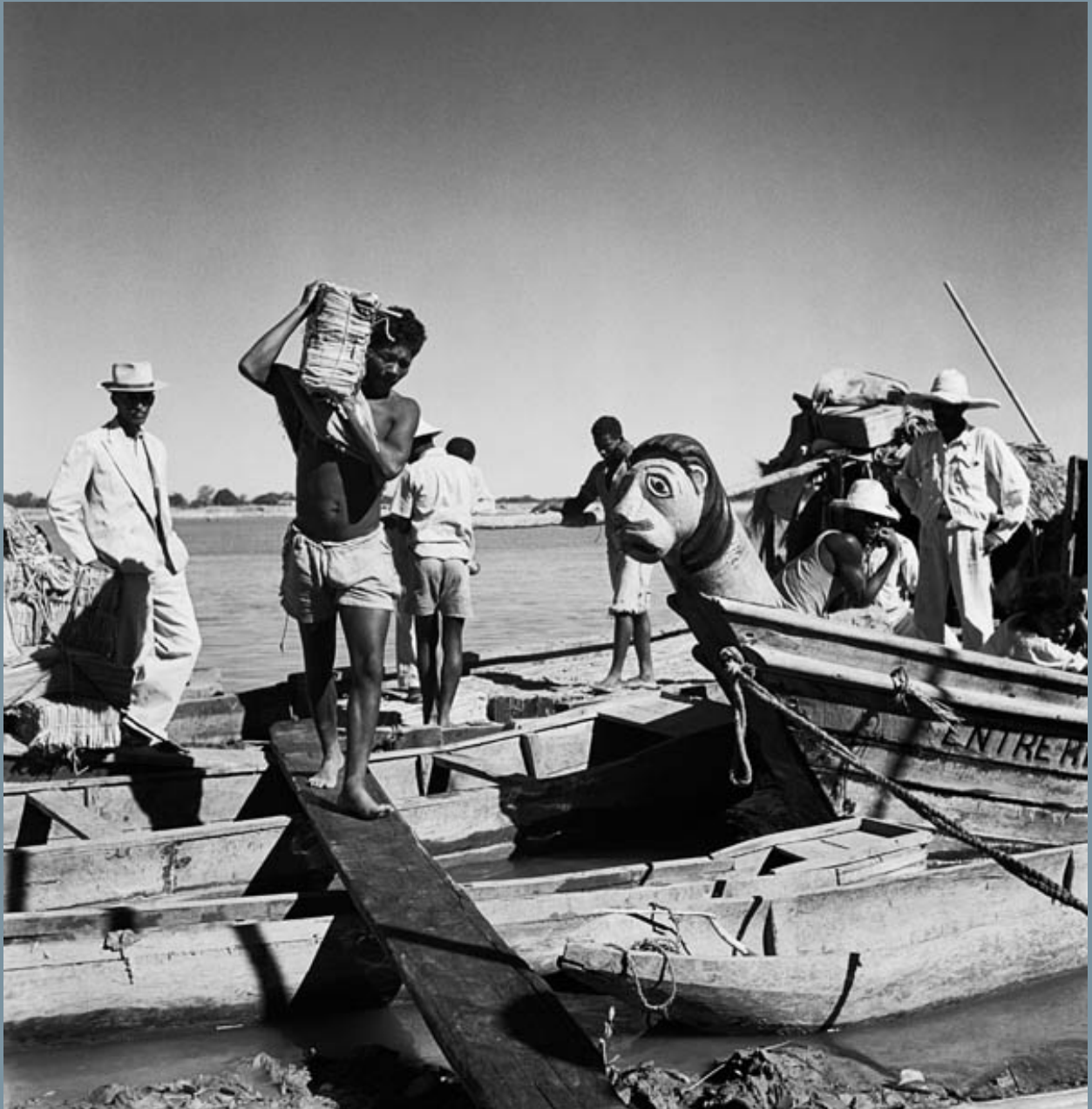


Fig. 61. Comércio nas barcas do rio São Francisco, Bahia, anos 1940. Foto publicada na reportagem da revista *O Cruzeiro* em 1947. Foto: Marcel Gautherot, IMS.

e pesadas multas para infrações trazendo grandes restrições à operação das barcas no São Francisco. A consolidação das leis do trabalho 1943, que instituiu novas normas na jornada de trabalho, levou a inviabilidade quase total do funcionamento das pesadas barcas com carrancas. A partir daí, as barcas movidas a varas e remos foram abandonadas ou remodeladas para instalação de motores a explosão. “Nesta época os barqueiros passaram a considerar as carrancas como pesadas e incômodas peças fora de moda, sinônimo de atraso e começaram a despojar-se delas” (F. Guarany *apud* Pardal, 1974, p. 96). Assim as carrancas eram retiradas e jogadas às margens dos rios ou aproveitadas para outros fins como:

suporte para cerca, lenha e até base para latrina turca. O primeiro a se interessar pelo resgate das carrancas foi o intelectual baiano Carlos Vasconcelos Maia e a partir de 1947 ele consegue recuperar cerca de vinte e cinco carrancas, sendo seis delas novas, encomendadas a Mestre Francisco Biquiba Guarany que não esculpia carrancas há dez anos. Neste mesmo ano, que coincide com a chegada de Franco Terranova e Lina Bo Bardi ao Brasil, a popular revista *O Cruzeiro* faz uma grande reportagem sobre as carrancas do São Francisco ilustradas com fotos do francês Marcel Gautherot. Em 1959 Vasconcelos Maia organiza uma grande exposição de carrancas em Salvador (esta exposição viajou para Porto Alegre, RS).



Segundo o pesquisador Paulo Pardal, Francisco Guarany foi descoberto em Santa Maria da Vitória na primeira metade dos anos 1950 pelo comerciante ambulante do médio São Francisco Antonio Lage, que abastecia suas barcas na loja de Vasconcelos Maia em Salvador. Foi pelo intermédio de Lage que Vasconcelos Maia recolhe as peças para formar sua coleção que vai ser dispersada para museus e colecionadores. Há diferenças entre as peças feitas por Guarany na época em que fornecia carrancas aos barqueiros e as peças produzidas

Fig. 62. Notícia de jornal sobre exposição com coleção de carrancas de Vasconcelos Maia publicada no *Diário de Notícias de Salvador*, 1 de março de 1959. Fonte: Biblioteca Central do Estado da Bahia.

para colecionadores. Originalmente as peças feitas para os barcos eram pintadas de branco com cabelos pretos e toques de vermelhos nas narinas, olhos, boca e orelhas. Na ocasião da exposição organizada por Vasconcelos Maia, as carrancas estavam sem tinta e este resolveu pintá-las com cores para tornar a exposição mais atrativa ao público. Guarany passa então a produzir carrancas pintadas às cores. Houve outros escultores de carrancas na região, mas segundo Pardal e Clarival Prado Valladares, nenhum com o talento artístico de Guarany. São consideradas três fases na produção de Guarany, que a partir dos anos 1960 passa a assinar suas peças.

Com relação à valoração destas peças há uma diferença entre as carrancas originais usadas nas barcas e as produzidas depois, a partir do interesse de colecionadores. No fim dos anos 50 a maior parte das carrancas originais das barcas já tinham sido recolhidas. Assim, encontrar peças autênticas era uma caça ao tesouro, tanto do ponto de vista histórico quanto comercial.

Fig. 63. Francisco Biquiba Guarany em seu ateliê, Santa Maria da Vitória, Bahia, 1958. Foto: Franco Terranova. Arquivo: PG.



Há contradições acerca da data da viagem de Franco e Agnaldo. Em entrevista concedida em junho de 2013, Franco aponta a data de 1957. O livro “A viagem das Carrancas”, produzido

pelo Instituto Morteira Salles, também registra este ano para a viagem. No entanto, Rossella Terranova, entrevistada em maio de 2017 para esta pesquisa, contesta esta data alegando que começou a trabalhar na galeria em 1959, tendo sido a responsável pelo recebimento do caminhão com o conteúdo recolhido durante a viagem. O Livro “Carrancas do São Francisco” de Paulo Pardal traz informação coincidente à do depoimento de Rossella, indicando o período da viagem entre 1958 e 59.

Outros dados foram recolhidos com o intuito de precisar esta data. Em 1957 Agnaldo dos Santos participa da IV Bienal de São Paulo. Em 13 de outubro foi publicada uma entrevista no jornal Diário de Notícias de Salvador na qual ele mencionou estar terminando de preparar uma exposição para PG que aconteceu em novembro daquele ano. No mesmo mês de outubro ele participou de uma coletiva de artistas baianos promovida pela Revista Habitat que teve lugar no MAM de São Paulo. Nesta entrevista, que abordou um apanhado sobre sua trajetória, Agnaldo não menciona a viagem. O fato dele não fazer menção à viagem na entrevista deve ser levado em consideração. Esta viagem marca seu primeiro contato pessoal com Biquiba Guarany, personagem considerado por ele um mestre tal qual foi Mario Cravo Jr.

Pode-se supor que esta entrevista tenha sido realizada em setembro de 1957, pois em outubro ele está no Sudeste para realização dos eventos do Rio e de São Paulo.

Outro indício de que a viagem não tenha acontecido em 57 foram as atividades na PG naquele ano. Foram realizadas 16 exposições e o Clube de Amigos da PG estava em pleno funcionamento no auge dos conflitos que geraram a saída de Terranova e a troca de nome.

O artigo “Duendes e vigília do São Francisco” de Clarival do Prado Valladares, aponta mais um sinal em relação à datação da viagem. Em março de 1958 o Diário de Notícias de Salvador publica a versão original do artigo que traz uma abor-



EXPOSIÇÃO DE AGNALDO

O escultor baiano Agnaldo dos Santos, inaugurou ontem, às 18 horas, na Galeria Oxumarê, a sua primeira exposição individual na Bahia. Trata-se de um dos mais espontâneos artistas da nossa terra que mostra agora ao público cerca de duas dezenas de seus trabalhos, inspirados em tipos e figuras populares da nossa terra. Revelando vigor e expressão nos seus trabalhos, Agnaldo firma-se indiscutivelmente como escultor de expressão. Esta é a sua primeira mostra individual em Salvador. Agnaldo, entretanto, já teve oportunidade de apresentar-se com sucesso no Rio e em São Paulo. O clichê mostra o artista ao lado de alguns dos seus trabalhos, ora expostos na Galeria Oxumarê.

Fig. 64. Nota publicada no Diário de Notícias de Salvador, em 2 de setembro de 1958, sobre 1ª individual de Agnaldo dos Santos em Salvador. Fonte: Biblioteca Central do Estado da Bahia.

dágem históricas dobre as carrancas do rio São Francisco, e não menciona a viagem de Agnaldo e Franco em busca das carrancas. No entanto, a versão deste artigo publicada no livro “Paisagem Rediviva” – lançado em 1962 com compilação de seus artigos publicados no jornal baiano entre 1958 e 1962 –, contém um apêndice final comentando a viagem de Agnaldo dos Santos ao São Francisco, sua relação com a galeria carioca e com Mestre Guarany.

Assim, a hipótese levantada por este trabalho é de que a viagem, que durou cerca de três meses, tenha acontecido no segundo semestre de 1958, após primeira exposição individual de Agnaldo em Salvador na galeria Oxumaré.



Fig. 65, 66, 67. Sequência de fotos tiradas no barco em viagem pelo rio São Francisco, Bahia, 1958. Foto: Franco Terranova Arquivo: PG.

A controvertida viagem se inicia no Rio de Janeiro em direção a Salvador de carona no caminhão de um motorista português que levou Franco por estradas de terra; não existiam estradas asfaltadas naquela altura e, quando chovia, tudo ficava enlameado e escorregadio e todos os caminhões tinham que passar juntos. Era um “sabão”, segundo seu relato. Este trecho do caminho durou 15 dias até chegar a Salvador, na Bahia. Lá, Franco encontra Agnaldo para irem juntos à procura da carranca do barco da Casa Vermelha.

A jornada passa então a ser feito por barco pelo Rio São Francisco e seus afluentes. Partem os dois aventureiros em busca da carranca desaparecida. As dificuldades foram muitas para



Fig. 68. Agnaldo com crianças na beira do rio São Francisco, Bahia, 1958. Foto: Franco Terranova. Arquivo: PG.

encontrar qualquer indício de carrancas. As novas gerações de ribeirinhos desconheciam a existência de tais objetos.

Durante a busca, no vilarejo de Santa Maria da Vitória, conhecem Mestre Biquiba Guarany, que indicou onde estaria o dono do tal barco da Casa Vermelha (que tinha mudado de nome para “Minas Gerais”). Durante a procura da lendária carranca (que aparece em fotos na reportagem da revista *O Cruzeiro* de 1947) eles encontraram peças menores que estavam sendo jogadas fora, destruídas e usadas como lenha. Finalmente, depois de muita procura, na região de Bom Jesus da Lapa, encontram em seu leito de morte, o dono do barco. O senhor senil não tinha memória de nada. Depois de muita insistência, o “velho” consegue se lembrar, dizendo que a peça deveria estar em Juazeiro, numa marcenaria. Franco então se oferece para comprar a carranca.

Fig. 69. Agnaldo e Mestre Guarany, 1958. Foto: Franco Terranova. Arquivo: PG.

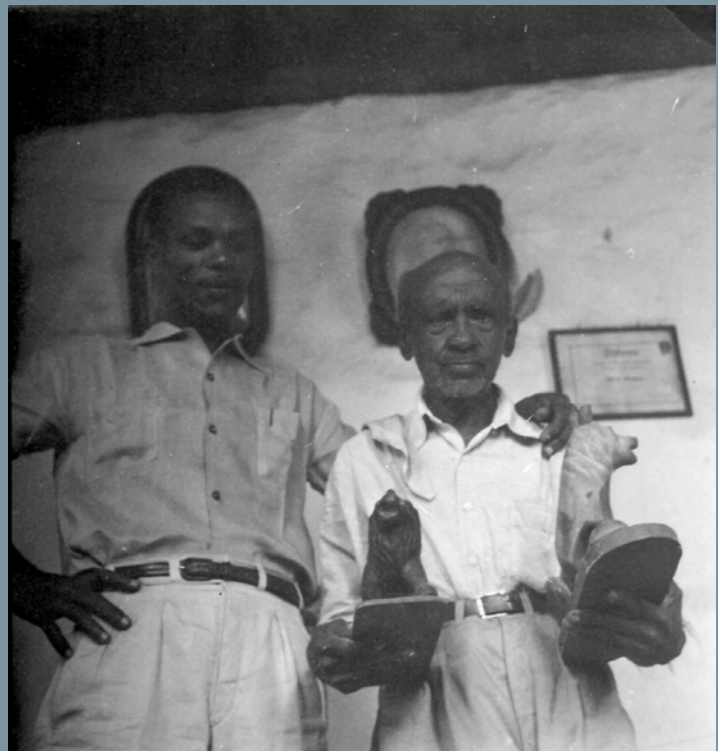


Fig. 70. Barca Minas Gerais que também foi conhecida como Barca da Casa Vermelha, 1947. Foto: Marcel Gautherot, IMS.



Fig. 71. Carranca da barca Minas Gerais. Artista: Afrânio, s.d., madeira, 132 x 38 x 62 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: Livro Viagem das Carrancas, IMS.

O senhor se espanta e diz: “Comprar como?” “Eu compro! Lhe dou dinheiro!”, diz. Pagou então pela carranca que talvez estivesse na tal marcenaria e levou um recibo assinado para poder resgatar a peça.

A partir daí tiveram que retornar toda a viagem até Juazeiro, rio abaixo, para finalmente encontrá-la. Ao chegar na marcenaria o dono não sabia do que se tratava. Após muita insistência, ele diz: “Ah! deve ser aquele troço que está lá embaixo daquelas toras!” Franco e Agnaldo começam a retirar as madeiras e a primeira coisa que apareceu foi a narina, ou o que eles acharam que era a narina, mas que na verdade era a boca. Ele conta que este momento foi de uma emoção indescritível para os dois amigos. Nesta viagem, eles encontram 13 carrancas que foram enviadas para o Rio de Janeiro de caminhão.

Após o término da viagem, Agnaldo ficou responsável por intermediar o envio de novas carrancas produzidas por Mestre Guarany por encomenda e também de outras antigas que fossem encontradas. Ele manteve contato Guarany e fez outras incursões a Santa Maria da Vitória para aprender com o mestre. Clarival Prado Valladares conta que sempre que chegavam carrancas em Salvador, a caminho do Rio, Agnaldo o chamava para apreciar as peças.



Fig. 72. Franco Terranova e Mestre Vitalino, Caruaru, 1958. Arquivo: PG.

Passado o encontro com a carranca da Casa Vermelha e com Mestre Guarany a viagem dos dois amigos segue para o sertão de Pernambuco onde eles conhecem Mestre Vitalino, Severino e Zé Caboclo e seus bonecos de barro. Não foram só carrancas os objetos enviados para a capital. No trajeto, que teve parte financiada por José Carvalho, foram adquiridas diversas peças de arte popular expostas na PG em 1960. Muitos ex-votos também foram resgatados durante a jornada.

“O Mario Cravo ia nas igrejas no interior e pegava as coisas para salvar. Ele já tinha o costume, mas não era um roubo; era uma salvação da obra. Os ex-votos eu não roubei nenhum. Eu comprei de padres que os estavam queimando, de pessoas que não os queriam mais e, depois, as próprias pessoas me mandavam. Os grandes, por exemplo, foi o diretor do Museu de Belas Artes da Bahia (que ficou meu amigo) quem me telefonou dizendo que tinha ex-votos dos quais eu ia gostar”, (Franco Terranova em entrevista realizada em junho de 2013)

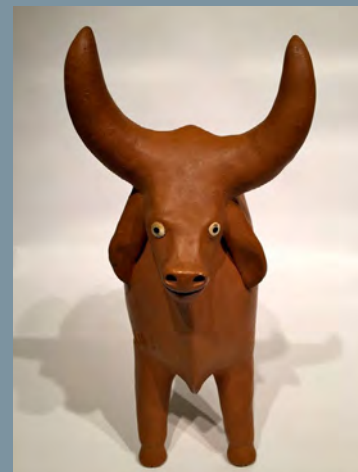


Fig. 73. Mestre Vitalino, “tourinho de cerâmica”, 26 x 26 x 11 cm, anos 1950. Fonte: www.1stdibs.com

Depois desta primeira coleta, Terranova continuou a “salvar” ex-votos, tendo reunido cerca de 300, entre peças de madeira de Minas Gerais, Bahia e Rio Grande do Norte. Em determinado tempo, a coleção também abrigou ex-votos pintados. Essas obras encontram-se atualmente no Santuário de Ma-



Fig. 74 a 76. Ex-votos expostos em Milão em 1971.
Arquivo: PG.

Fig. 77. Cartaz da exposição da coleção de ex-votos na galeria Del Naviglio em Milão, 1971.
Arquivo: PG.



tosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Sendo comerciante de arte, Terranova teve uma relação diferente com seus ex-votos, formando uma coleção pessoal. Terranova doou 100 ex-votos à Fundação Krajcberg, em Viçosa, na Bahia, e 50 ao Museu Nacional de Belas Artes.

No decorrer dos anos, a coleção já foi exposta muitas vezes. Na década de 1960, foram exibidas na Petite Galerie e no Museu de Arte Moderna da Bahia. A coleção também viajou para o Japão, Estados Unidos e Europa. No ano de 1971 aconteceu uma importante exposição na Galeria Del Naviglio. Sobre isso Terranova conta:

“A exposição de Milão foi em uma das melhores galerias de arte moderna da época: a Galeria Del Naviglio. Os críticos compararam os ex-votos à escultura egípcia e etrusca; ficaram impressionados”. (Franco Terranova em entrevista realizada em junho de 2013)



Fig. 78. Estante com parte da coleção pessoal de ex-votos de Franco Terranova em seu escritório, 2013.

Foto: Gabriela Caspary.

Em 2018, cinco anos após sua morte, a coleção com cerca de 150 peças faz parte do acervo da Petite Galerie. Na entrevista concedida em 2013, Terranova explicou que não conseguiu se desfazer delas e que se emocionou ao contemplá-las durante todo o tempo em que esteve com elas. As peças ficavam guardadas numa estante em seu escritório por trás de sua cadeira.

Ele não se considerava colecionador e sim salvador dos ex-votos, uma vez que sua vocação sempre foi de marchand e não de colecionador. Seu maior desejo foi que essas peças nunca fossem separadas e que pudessem ficar expostas ao público e, dessa forma, pudessem oferecer um recorte substancial deste tipo de obra tão importante dentro da tradição da arte brasileira.

Esta viagem fortalece a aproximação de Terranova com a arte popular. Para ele, como para Lina Bo Bardi, arte popular quando é autêntica é arte com A maiúsculo.

“Os artistas da antiguidade também eram anônimos. O que acontece hoje veio depois com o Renascimento e com alguns gregos. Na realidade toda arte sempre foi uma arte popular. Quando é verdadeira, quando é forte, quando a criação é incrível. Eu sempre achei o nordestino um dos mais criativos e mais fortes no mundo das artes. Eu não faço comparações entre arte moderna e arte popular. É bom, é arte e acabou.” (Franco Terranova em entrevista realizada em junho de 2013)



Fig. 79. Franco Terranova e seus ex-votos. Fonte: Revista Raiz, Cultura do Brasil, Edição n. 6.

3 PG 2ª FASE - 1960 A “DÉCADA DE OURO”

A transição para o que chamamos de 2ª fase começa com o retorno das atividades da galeria em 1959, ainda na Av. Atlântica em Copacabana, e a divisão do negócio entre venda de relógios na loja e galeria de arte na cave. O aprofundamento desta mudança se dá em 1960 com a entrada oficial de José Carvalho como sócio da galeria – ele já era sócio na loja de relógios e parceiro no financiamento da viagem ao Nordeste, além de ter sido patrão de Terranova na Ducal. O ingresso de José Luiz Magalhães Lins (diretor do Banco Sotomaior e do Banco Nacional de Minas Gerais), como sócio da galeria, também foi um marco decisivo deste momento. Os dois empresários trazem o aporte de capital para a transição da “década heróica” para a “década de ouro”, como nomeou Franco Terranova²⁸ em relação à atuação da PG nos anos 50 e 60 respectivamente.

28. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FP0sRrt5Hu8>

A questão central da segunda fase da PG foi o avanço na profissionalização do mercado de arte e o desenvolvimento de mecanismos comerciais nesta área. Neste sentido, para além das exposições regulares na galeria, foram firmados contratos de exclusividade com artistas; implantadas as vendas de obras de arte a prazo; realizados leilões a prazo e leilões de parede; e lançados prêmios, salões e concursos. Estas práticas serão abordadas no decorrer deste capítulo.

Seguindo o método de compreensão das redes de relacionamentos e acontecimentos envolvidos no projeto de construção do sistema de arte brasileiro, partimos para a observação do panorama político-econômico dos anos 60 e do papel da entrada de José Carvalho e José Magalhães Lins na PG.

29. Magalhães Pinto, empresário mineiro dono do Banco Nacional, opositor de Getúlio Vargas, fundador da UDN, foi deputado federal por MG nos mandatos de 1950, 54 e 58 e eleito governador de Minas Gerais em 1960. Apoiou a deposição do Presidente João Goulart e a instalação do golpe de 1964.

José Luiz Magalhães Lins foi um homem atuante tanto no meio político-econômico brasileiro como na área cultural. Mineiro, sobrinho do então governador de Minas Gerais Magalhães Pinto²⁹ foi figura importante na negociação para a realização do plebiscito e a posse de João Goulart. Em 1962 começa sua



Fig. 80. José Magalhães Lins (a esquerda) e José Carvalho assinam a sociedade na Petite Galerie em 1960. Arquivo: PG.

relação com o Cinema Novo³⁰ ao financiar o filme “Assalto ao Trem Pagador” de Roberto Farias através do Banco Nacional de MG onde era diretor.

Democrata liberal, Magalhães Lins foi contra o golpe de 64, no entanto manteve-se como articulador entre o poder político e as demais esferas da sociedade. Ele foi o responsável pela organização da saída de Jucelino e Sara Kubistchek do Brasil no momento do aprofundamento do regime militar. Foi patrocinador de literatura, jornais e emissoras de TV. Apoiou Millor Fernandes, Grande Otelo e Nelson Rodrigues. Amigo de José Carvalho, entra como sócio da PG para viabilizar o financiamento de pessoas físicas na aquisição de obras de arte através do Banco Sotto Maior.

O Grupo Ducal nos anos 1960 consistia em uma *holding* composta pelas: Cia. Brasileira de Roupas, agência de publicidade Denison, empresa de computação Datamec, bancos de crédito Delta e Decred, entre outras empresas que abrangiam de eletrodomésticos e alimentação a consultoria jurídica. José Carvalho, presidente do grupo, teve formação em administração pela Universidade de Nova Iorque e foi pioneiro no sistema de concessão de crédito no varejo. A experiência de José Carvalho na área comercial aliada ao sistema bancário lidera-

30. Vai também ser financiador de outros filmes como “Terra em Transe” de Glauber Rocha em 1967.

do por Magalhães Lins viabilizaram as inovações implantadas pela PG no campo comercial da arte na década de 1960.

Jayme Maurício – Qual a razão que determinou a sua entrada no mercado de arte?

José Carvalho – Há muito tempo Franco Terranova me convidava para sócio de sua antiga e pioneira “La Petite Galerie”, na Av. Atlântica. A idéia sempre me tentou, no entanto eu resistia, porque achava que não havia mercado para a arte, no Rio. O que me fez mudar de idéia foi o surpreendente resultado do leilão do MAM, que você organizou em benefício das vítimas de Orós. Saí do Museu, convencido de que mercado não faltava e já resolvido a aceitar a proposta de Franco. Uma vez decidido, pensei em encontrar uma fórmula diferente. Surgiu então a idéia de venda a prazo, idéia que foi entusiasticamente aprovada pelo meu amigo José Luiz Magalhães Lins, que imediatamente se dispôs, não só a financiar as vendas, como entrar como sócio da nova Petite Galerie, que seria reaberta, em sua nova sede na Praça General Osório.

Quero frisar que, apesar de ser homem de negócios, não entrei no mercado de arte no sentido de ter lucros. Animava-me a idéia de contribuir de algum modo, através de uma galeria comercial e por isso mesmo eficaz e eficiente, para dar maior impulso no então incipiente mercado de arte, em benefício da cultura artística brasileira.

Acredito hoje que contribuímos para que esse objetivo fosse conseguido. Galerias abrem dia a dia, artistas vendem mais e o público se acostumou a comprar boas obras de arte. (CARVALHO, José. Entrevista concedida a Jayme Maurício em 11 de agosto de 1962, Correio da Manhã, ed. 21288.)

No decorrer da década, com o aprofundamento da inflação, o Grupo Ducal sofre com o impacto no sistema de crédito financiado e entra em decadência. No fim dos anos 60 José Carvalho sai do grupo dedicando-se exclusivamente à arte.

No âmbito das inovações implementadas na segunda fase da PG, estiveram os contratos de exclusividade com artistas. O primeiro contrato assinado pela PG, segundo depoimento de Carlos Sciar³¹, foi com Emeric Marcier. Durante o levantamento documental do acervo da galeria não foram encontrados contratos. A partir de relatos de artistas e notícias de jornal pôde-se apurar, além de Emeric Marcier, outros artistas que assinaram contratos com a PG no início de sua segunda fase. Entre eles estão: Di Cavalcanti, Guignard, Agnaldo dos

31. Petite Galerie 1954-1988: uma visão da arte brasileira. Paço Imperial no Rio de Janeiro, 1996, p.116.

Santos, Milton Dacosta, Maria Leontina, Loio Pérsio, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Rubem Valentim, Gastão Manoel Henrique e Ivan Marqueti. Sobre o funcionamento dos contratos, José Carvalho fala em entrevista a Jayme Maurício:

JM – Quais são as bases de seus entendimentos com os artistas brasileiros de um modo geral? E com os estrangeiros?

JC – De um modo geral as bases são as mesmas adotadas na Europa e no mundo inteiro. Há diversos tipos de contrato, sendo o mais usual o sistema pelo qual o artista recebe uma mensalidade fixa em troca de um número determinado de quadros. (CARVALHO, José. Entrevista concedida a Jayme Maurício em 11 de agosto de 1962, *Correio da Manhã*, ed. 21288.)

O contrato assinado por Carlos Scliar estabelecia que ele teria de dois a quatro quadros comprados mensalmente e no fim de onze meses faria uma exposição na galeria, que aconteceu em julho de 1961. Esta oportunidade possibilitou que ele pudesse arriscar uma carreira exclusiva como artista plástico se desligando da revista *Senhor* onde era diretor de arte havia 20 anos. Os contratos de remuneração mensal foram uma prática inédita no Brasil no começo da década de 60 propiciando uma tentativa inicial da profissionalização do artista naquele momento.

Na ocasião da inauguração da nova sede na Praça General Osório em Ipanema os jornais divulgaram as inovações pretendidas. Entre as iniciativas noticiadas, esteve o “Prêmio Ducal” e o “Prêmio Sotto Maior” a serem postos em prática no ano seguinte e oferecidos a artistas que tivessem contrato com a galeria. As regras de participação foram alteradas tornando o concurso aberto a artistas de todo o Brasil. A premiação ganhou o nome de 1º Salão de Artes Plásticas Petite Galerie³², realizado em 1961. Ao todo foram oferecidos três prêmios no total de 600.000 cruzeiros da época. O júri foi composto por Antonio Bento, escolhido pela Ducal, Ferreira Gullar pelo Banco Pinto Sotto Maior, Bruno Giorgi e Pedro Manoel pelos artistas e Franco Terranova representou a PG. Os prêmios foram divididos e Milton Dacosta e Rubem Va-



Fig. 81. Design de Aloísio Magalhães para marca da galeria e capa do programa do 1º Salão de Artes Plásticas, 1961. Arquivo: PG.

32. Artistas participantes: Agnaldo dos Santos, Aloisio Magalhães, Anna Letycia, Darel, Roberto Delamônica, Di Prete, Gamarra, Genaro de Carvalho, Gerson, Glauco Rodrigues, José A. da Silva, Lazzarini, Loio Persio, maria Cecilia, Maria Leontina, Maquês de Sá, Milton Dacosta, Artur Luiz Piza, Rossini Perez, Rubem Valentim, Sheila Brannigan, Tereza Nicolao, Tikashi Fukushima, Vangi e Willis de Castro.



Fig. 82. Fachada da galeria na praça General Osório em Ipanema. Arquivo: PG.

lentim ficaram com o primeiro prêmio, Glauco Rodrigues e Tikashi Fukushima com o segundo, sendo o prêmio de escultura atribuído a Vangi. Este primeiro salão seguiu os padrões dos salões tradicionais de arte. Mais adiante no texto trataremos dos questionamentos que este tipo de premiação suscitou no circuito artístico a partir da década de 1960.

O sistema de vendas a prazo foi pensado da seguinte forma: as obras pertencentes a galeria eram entregues ao cliente no momento da compra, sendo o pagamento parcelado sem juros. As obras expostas em consignação, caso houvesse comprador interessado, eram adquiridas do artista à vista pela galeria e financiadas a prazo para o cliente. Em conversa com Ferreira Gullar, Terranova disse-se surpreso com o resultado deste tipo de venda. “Conseguimos manter o freguês que comprava à vista e ganhamos novos compradores. E os que compravam à vista também adotaram o sistema de financiamento” (TERRANOVA, Franco. *Jornal do Brasil*, 1960, ed. 00258).