



Fig. 83 e 84. Vistas internas da galeria da praça General Osório com projeto de Sérgio Bernardes. Arquivo: PG.

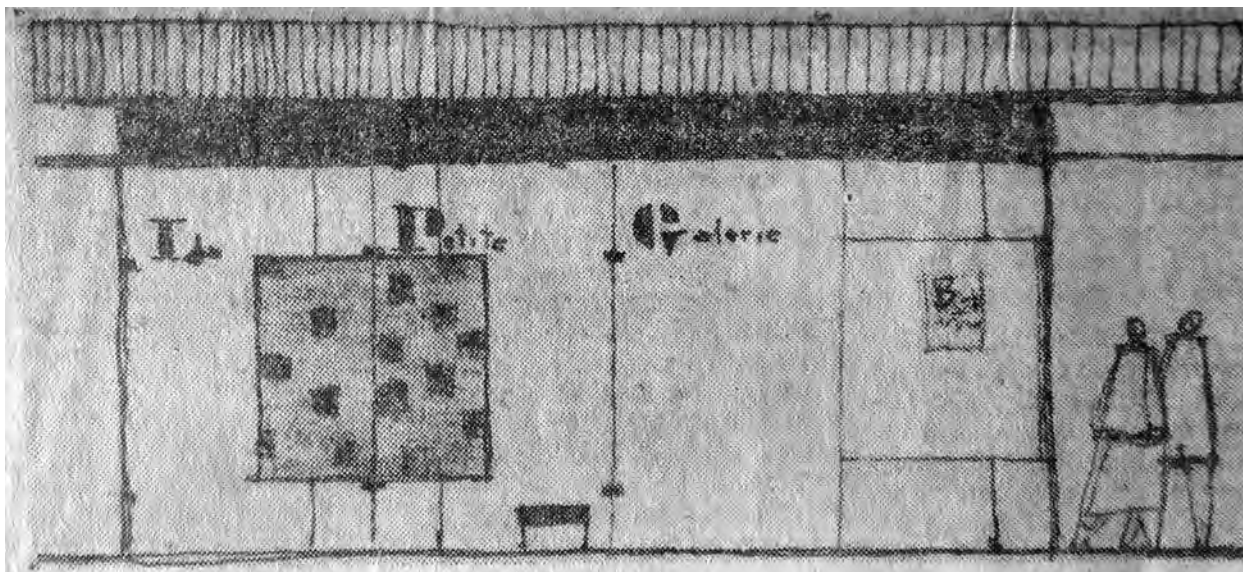


Fig. 85. Desenho do arquiteto Sérgio Bernardes para a fachada da galeria da praça General Osório em Ipanema, publicado no Correio da Manhã em 1960 (Ed.20685).

Em 24 de outubro de 1960 foi inaugurada a nova sede da PG, instalada em uma loja no edifício projetado por Oscar Niemeyer na rua Teixeira de Melo, tendo como endereço: Praça General Osório, 53, Ipanema. A galeria, com projeto arquitetônico e de iluminação assinados por Sérgio Bernardes, ocupava uma área total de 240 m² sendo 160 destinados a exposições, o “pequena” ficou apenas no nome. A marca e o design dos catálogos foram criação de Aloísio Magalhães. O mobiliário foi desenhado por Sérgio Rodrigues, vizinho de praça com sua loja OCA. A praça passa a ser um ponto de efervescência cultural abrigando bares, restaurantes (Jangadeiros, Fox, Rio-Nápoles), galerias de arte, lojas de design (OCA, Tenreiro, Contemporânea e Damarta), teatros e cinema (Cinema Pirajá, Teatro Poeira, Teatro e galeria Santa Rosa e Teatrinho de Bolso).

Fig. 86. Franco Terranova e Guignard na abertura da exposição em outubro de 1960. Arquivo: PG.



A exposição de abertura teve Guignard como estrela, o catálogo contou com texto de apresentação de Rubem Braga. A exposição teve sucesso de vendas e em uma semana o Jornal do Brasil noticiou a venda de 20 dos 24 quadros expostos e 9 dos 10 desenhos. Ao todo foram 15 compradores e apenas um fez a aquisição à vista. Entre os compradores



As pessoas retratadas por Alberto da Veiga Guignard têm um certo ar de família, alguma coisa que as liga — não importam cor, idade, classe. E já vi, em fila de cinema, em festinha de família, em cabaré do interior, em solenidade escolar — já vi pessoas que parecem retratos de Guignard.

Esse ar de família só pode ser uma certa candura, uma insistente infância, alguma coisa que é Guignard, e que banha numa luz especial tudo o que ele vê, ou inventa. E suas flores e suas paisagens combinam com suas figuras. Aquela cabocla retratada ali, de blusa vermelha, pode rezar naquela igreja que está no alto do morro em outro quadro; e, com certeza, reza. E está tão integrada na paisagem ingênua do interior

que o artista, amorosa e gentilmente, acabou enfeitando sua blusa com duas palmeiras.

Guignard nasceu em Nova Friburgo (fevereiro, 1896) e foi menino para Petrópolis, onde estudou no Franco Brasileiro e morava numa daquelas casas de pé-direito alto, com varanda e escada, gradil e portão, jardim e quintal — e um avô de longas barbas brancas, e os tios Carvalhaes que vinham almoçar aos domingos, e uma certa menina de chapéu de palha com fita que o nosso menino amou em segredo, e sua mãe, sua irmã, seu pai, que um dia morreu ali. Foi então (tinha um avô francês) levado para a Suíça e a França — morou em uma bela casa tirolesa de madeira perto de Zurich, morou no sul da França, onde começou a estudar agronomia. Mas o menino só gostava de desenhar. Então mandaram ele aprender desenho — mas não, meu Deus do Céu, como se aprende nessas escolas de hoje em dia, mas aprender devéras, ali no castigo, fazer pó, fazer mão, fazer flôr. E pintura e gravura; terminou seu curso em Florença e expôs em Veneza, na Suíça,

em Paris, amou, foi feliz, foi infeliz separou, juntou, sofreu; em 1925 estava enjoado da arte acadêmica, foi deixando seu lirismo correr solto, como se estivesse pintando por música.

Em 1929 veio para o Brasil, ganhou prêmios, ensinou, morou em Copacabana, em Itatiaia, redescobriu o Brasil e descobriu Minas, e contou tudo isso — a gente, as casas, as montanhas, as flores, as igrejas, as festas de São João, na arte mais autêntica, mais simples, mais feliz que já se fez neste país.

Um amigo encontrou-o outro dia em Ouro Preto, ele parece que tinha tomado umas e outras, disse: “belas moças aqui, lindas moças...”

Com o mesmo lirismo puro do menino de Petrópolis, 1905.

RUBEM BRAGA



estiveram Carlos Lacerda (governador eleito naquele ano) e Rubem Braga.

Naquele momento Guignard era um artista consagrado, no entanto não tinha estabilidade financeira e sua saúde estava debilitada. A PG fez parte de um projeto de apoio a Guignard juntamente ao Governo de Minas Gerais para a criação do Instituto Guignard. A galeria assinou contrato de exclusividade com o artista e participou na aquisição de um imóvel³³ em Ouro Preto (MG) e de um automóvel. Com sua morte em 1962, parentes desconhecidos surgiram para reivindicar a herança. A direção da galeria já havia decidido reverter o investimento feito até ali para a criação do museu Guignard, no entanto com o aparecimento destes familiares exigindo receber o legado do artista, inviabilizando a criação do museu, a PG entra na justiça para fazer valer o contrato assinado com Guignard que previa a comercialização exclusiva das obras do artista. Depois de anos de batalha judicial, em 1967 a PG organiza um leilão com o espólio do pintor.



Fig. 87. Guignard, “Paisagem de Ouro Preto”, 1960. Obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.

33. Este imóvel, que seria destinado para moradia e ateliê do artista, fez parte do esquema criado para a Fundação Guignard.

Fig. 88. Ao lado em cima: catálogo da exposição de Guignard com texto de Rubem Braga, 1960. Arquivo: PG.

Em 1961 a Petite Galerie abre sua primeira filial em São Paulo na Av. Paulista, 1731, também com projeto de Sérgio Bernardes. Apesar de mobilizar grande fluxo de obras e de público, este empreendimento tem atividade durante apenas dois anos, realizando exposições e leilões. O mercado de arte em São Paulo na década de 60 ainda não havia adquirido a pujança que vai alcançar na década seguinte. Este trabalho não detalhará as atividades da PG em São Paulo, centralizando a pesquisa nas atividades da galeria no Rio de Janeiro. Cabe mencionar entretanto, a exposição comemorativa dos 40 anos da Semana de Arte Moderna de 22 na PG São Paulo em 1962.

Tabela 2 - Atividades PG 2ª Fase - Rio de Janeiro

Ano	Exposições Individuais	Exposições Coletivas	Leilões	Salões, Concursos e Prêmios	Outras Atividades
1960 (out. a dez.)	4		-	-	-
1961	12	6	-	• 1º Salão de Artes Plásticas PG	-
1962	11	5	-		-
1963	14	3		-	• Exposição beneficente no Copacabana Palace • Curso "Introdução à criação artística" com Clarival Prado Valadares • Exposição do acervo no Country Club da Tijuca
1964	12	3	2	-	• Lançamento disco "Pedro e o lobo" de Prokofiev • com Tereza Raquel • Curso de decoração com Heloisa Lacé • Lançamento de disco com sonetos de Shakespeare
1965	13	3		• Resumo JB - IV centenário	-
1966	12	1	-	• 1º Salão de Abril • Farnese de Andrade ganha o Prêmio Franco Terranova na categoria desenho do IV Resumo JB	• Lançamento de livro de Pedro Novaes • Estande no I Salão de Nacional de Antiquários no Copa Cabana Palace • Lançamento do livro de Nelson Dimas • Lançamento de álbum de gravuras de Raimundo Oliveira • Bazar de Natal
1967	12	1		• Salão das Caixas Prêmio 9ª Bienal de São Paulo	• Filme sobre Wesley Duke Lee • Bazar de Natal
1968	12	3	2	-	• Lançamento de livro de Vinicius de Moraes e Pedro Moraes
1969	15	2	1	-	• Lançamento dos livros de Gustavo Corção e Alfredo Lage • Lançamento de livro de Nelida Pinon
1970	17	1	2	-	• Exposição no Largo do Boticário com 28 artistas israelenses organizada pelo crítico Lisetta Levi
TOTAL	212	28	7	5	18
Total de exposições em 10 anos 268					

Fonte: a autora, 2018.

3.1 Petite Galerie, Bonino e Relevo em diálogo

Para estabelecer um entendimento mais coeso do sistema de arte no Rio de Janeiro, optou-se por construir um diálogo entre a Petite Galerie e outras duas galerias importantes da cidade: a Galeria Bonino (1960-1994) e a Galeria Relevo (1961-1968), ambas com endereço no bairro de Copacabana.

Esta escolha dá-se pela relevância das galerias no cenário carioca. A avaliação foi pautada pela importância dos artistas que por lá passaram. A principal característica em comum entre as três galerias não está em seus perfis enquanto estabelecimento comercial, mas no fato da personalidade de seus condutores se confundir com seu modo de operação, cada qual dentro de um estilo próprio.

A Galeria Bonino foi fundada em 1960 por Alfredo Bonino como filial de sua sede Argentina. Dois anos depois de sua inauguração, Giovana Bonino assume total responsabilidade pela galeria, tornando-a independente da matriz. Sua gestora traz consigo para o Rio de Janeiro uma experiência de 12 anos em Buenos Aires negociando com artistas e galerias latino-americanos e europeus. Giovana Bonino impôs à galeria seu caráter.

Ou seja, Giovana, séria, austera, quase introvertida, criou um estilo. Este estilo foi definido logo no primeiro ano de existência e consolidou-se nos dois ou três anos subsequentes. (MORAIS, 1995, p. 252)

A Bonino foi a primeira galeria no Rio de Janeiro a ter um espaço projetado especialmente para exibição de obras de arte assinado por Sérgio Bernardes e Alex Nicolaeff. No mesmo período, Bernardes também vai trabalhar com a PG.

A Galeria Bonino, no decorrer de seus 30 anos de funcionamento, realizou cerca de 400 exposições, entre 12 e 14 por ano, a primeira realizada sempre em março e a última em dezembro. O espaço de exposição e o design do catálogo, desenvolvido por Bia Feitler e Glaucio Rodrigues, permaneceram os mesmos durante toda a trajetória da galeria, afirmando assim a austeridade de sua dirigente.



Fig. 89. Capa do catálogo comemorativo de 25 anos da Galeria Bonino.

A Galeria Bonino não realizava leilões mas manteve contratos com seus principais artistas, dos quais podemos citar Djanira e Antônio Bandeira. A galeria também lançou novos artistas como Paulo Garcez, João Carlos Galvão e Macaparana. Segundo Frederico de Moraes, o “equilíbrio na variedade” (1995, p. 253) caracterizou a programação da galeria que expôs modernistas, neoconcretos, figurativos, informais e primitivos dentro das diversas linguagens artísticas (escultura, pintura, gravura e desenho).

A escolha do Rio de Janeiro para sediar a galeria argentina pressupõe uma “sedimentação cultural” (Moraes, 1995, p. 253) necessária ao comércio da arte. No ano de abertura da galeria Bonino, a PG atuava havia 6 anos. Outras galerias estavam em funcionamento na cidade, como a Galeria Vila Rica e a Galeria Gea, em Copacabana, e a Galeria Macunaíma, no Centro. Neste período, a revista *Módulo*, fundada por Oscar Niemeyer em 1955, e o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, criado em 1956 e reformulado por Amilcar de Castro e Ferreira Gullar em 1959 ainda mantinham-se efervescentes. Com relação a isso, Mário Pedrosa aponta no texto da exposição inaugural da Bonino:

“Trata-se assim de beneficiar o nosso meio artístico, além de indicar um estado de sedimentação cultural já bem pronunciado de nossa cidade: o comércio de arte não é algo como o em grosso ou a varejo de secos e molhados.” (PEDROSA, 1960 *apud.* MORAIS, 1995, p. 253)

A *Relevo*, segunda galeria observada, foi inaugurada em 1961 na Av. Nossa Senhora de Copacabana com exposição de Emeric Marcier. Ela teve um grupo de quatro sócios: Jonas Prochovnic (vendedor de automóveis), Eryma Carneiro (advogado especialista em direito fiscal), seu filho Carlos Eryma e o personagem chave: Jean Boghici.

Romeno, filho de mãe russa e pai romeno, Boghici engrossa o caldo dos imigrantes europeus que chegaram no Brasil no pós-guerra. Sua trajetória é marcada por um fato curioso que lhe trouxe notoriedade: ele é vencedor do programa de TV o

Céu é o Limite da Tupi – um dos programas com maior audiência na época – respondendo sobre Van Gogh. A partir do prêmio recebido, ele compra um apartamento e começa sua coleção com obras de Milton Dacosta, Arpad Seznes, entre outros.

Num prédio na Avenida Prado Júnior, logo ali perto do Leme no ensolarado bairro de Copacabana – que abrigou a primeira PG e muitas outras galerias e pontos emblemáticos da nossa cidade, como o Teatro de Arena onde aconteceu o show Opinião de Augusto Boal em 1964 –, funcionava a agência de automóveis de Jonas Prochovnic, um dos sócios da Relevo. Neste mes-



mo edifício moravam Giovana Bonino e Lygia Clark, que tinha nesta época contrato com a Bonino e namorava Jean Boghici. Assim, nossa cidade balneário, proporcionando cruzamentos de relações evidentes, funcionou como personagem catalizador do sistema de arte local. Jean Boghici realiza sua primeira experiência como galerista organizando a primeira exposição de Pedro Paulo Leal³⁴ na PG em 1955. Sérgio Bernardes realiza os projetos arquitetônicos da Bonino e da PG. Evandro Carneiro, sobrinho de Eryma Carneiro, trabalha na Relevo e vai participar da montagem da Bolsa de Artes do Rio de Janeiro em 1970 ao lado de José Carvalho.

De acordo com depoimento de Evandro Carneiro³⁵, a Relevo não realizou leilões nem fez contratos. A relação da galeria com os artistas estava pautada na amizade entre Boghici e artistas próximos, como Antonio Dias e Rubens Gerchman. Este vínculo em alguns momentos era paternal e em outros crítico, o que gerava uma aproximação informal. Por falta de recursos a Relevo dificilmente comprou todas as obras de uma exposição, como fazia a PG. A união com Eryma e Prochovnic (os sócios com capital) não dura muito tempo e Jean

Fig. 90. Jean Boghici e Franco Terranova fotografados por Paola Terranova em 2012. Arquivo: Paola Terranova.

34. Pedro Paulo Leal foi descoberto por Jean Boghici apresentando seus trabalhos nas ruas do Centro do Rio. Fonte: Pontual, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas no Brasil, Editora Civilização Brasileira, 1960, p. 302.

35. Evandro Carneiro, sobrinho de Eryma Carneiro, iniciou seu trajeto na arte trabalhando ao lado de Jean Boghici na galeria Relevo. Na década de 1970 vai estar ao lado de José Carvalho na Bolsa de Artes do Rio de Janeiro. Hoje Carneiro é leiloeiro e tem uma galeria de arte na Gávea.

Boghici fica sozinho à frente do negócio. Os artistas expunham na Relevo devido ao apreço a Boghici e à visibilidade que a galeria impunha. A galeria se mantinha basicamente da venda de obras expostas.

A galeria Relevo, era aquela explosão de improvisação, com o Jean sempre foi assim. De repente fazia uma coisas que retumbava, tinha umas ideias interessantes, aquilo repercutia muito, mas não tinha um desenvolvimento. (Evandro Carneiro, trecho da entrevista concedida em abril de 2015)



Fig. 91. Cartaz Opinião 65.

A Relevo não teve a tradição de organizar salões como a PG, no entanto Jean Boghici e Ceres Franco, então residente em Paris e dona da *Galerie L'Oeil de Boeuf*, marcaram a história da arte brasileira com a realização da mostra Opinião 65 no MAM RJ. A Relevo não foi longeva como a Bonino e a PG. Funcionou por 7 anos até 1968. O endurecimento da ditadura militar com o AI-5 leva Jean Boghici a uma longa viagem pelo mundo. Ocasão em que casa-se com Ceres Franco e aumenta sua coleção de arte. A importância da Relevo não se resume aos seus 7 anos de vida, está ligada à atividade de Jean Boghici no mundo da arte. Em 1979, no seu retorno ao Brasil, funda uma nova galeria com seu nome.

Pode-se observar que no decorrer dos anos a concorrência entre a Bonino e a PG foi comentada nos jornais. Em 1961 o *Correio da Manhã* solta nota sobre a rescisão de contrato do artista Lóio Pérsio com a PG e a passagem dele para a Bonino, insinuando um possível “início de guerra entre marchands”³⁶. Muitos jornalistas oscilaram entre as duas galerias na escolha da mais importante galeria do Brasil. Ambas foram longevas e funcionaram durante 34 anos. A Bonino seguindo seu perfil austero e a PG com seu espírito de novidade. A Relevo não entrou nestas disputas. Boghici e Terranova foram amigos íntimos por toda a vida, sendo os laços de amizade e a intensidade as principais características da Relevo. Levando-se em conta que a energia de um sistema depende da potência seus múltiplos agentes, esta rede foi estruturante e vital no desenvolvimento do circuito de arte brasileiro.

36. Jayme Maurício, *Itinerário das Artes Plásticas, Loio Pérsio deixa a Petite pela Bonino*, 1 de agosto de 1961, Ed. 20967)



3.2 Leilões

O leilão de obras de arte em benefício das vítimas do rompimento do açude de Orós no Ceará aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 5 de maio de 1960. O sucesso deste certame foi o disparador para a entrada de José Carvalho no mercado de arte, conforme assinalamos. Assim sendo, a organização de leilões por parte da Petite Galerie foi uma questão de tempo. O primeiro leilão aconteceu em agosto de 1964 no Copacabana Palace e trouxe a novidade de ser também por pagamento a prazo. O sistema

implantado estabelecia que o lance oferecido corresponderia ao valor da prestação a ser paga em 10 parcelas sem juros. Posteriormente, as parcelas para este tipo de leilão a prazo foram sendo modificadas e no fim da década de 60, com o avanço da inflação, só os lances para 5 parcelas seriam mantidos sem juros.



Fig. 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.

Fig. 93. Franco Terranova, Magalhães Lins e o leiloeiro Ernani no 1ª Leilão a Prazo da PG em 1964. Arquivo: PG.



Fig. 94. Capa do catálogo do 1º leilão com imagem da pintura de Guignard sorteada.
Arquivo: PG.

37. Otto Lara Resende foi um dos personagens que auxiliou a tecer a rede do sistema de artes no Brasil, foi ele quem leu e avaliou o roteiro do filme *Assalto ao trem pagador* escrito por Roberto Farias e Bruno Barreto para justificar o financiamento por parte de Magalhães Lins.

O leilão de 64 fez sucesso com procura do público e repercussão nos jornais. No dia do leilão foi sorteada uma pintura de Guignard entre os arrematantes. O catálogo teve texto assinado por Otto Lara Rezende³⁷ e apoio de impressão da Revista Manchete.

É assim, como um jogo e como festa que encaro o leilão pioneiro da Petite Galerie, concebido por esse amigo das artes que é José Carvalho, e tão simpaticamente animado e estimulado por Nininha e José Luiz Magalhães Lins. A cobiça é aqui do mais legítimo e puro teor – pois quem, insensível, trancará a alma e a bolsa diante de um Guignard ou de um Djanira? Como nos leilões de antigamente, você pode cometer loucuras com certeza de que está sendo generoso, uma vez que parte da renda vai reverter em favor de instituições de caridade. E convém não esquecer que o seu lance de competidor audaz está prestigiando artistas e obras de arte previamente selecionados pelo crivo exigente de um “expert” – Franco Terranova. O arrematante é agora um “connoisseur”, com uma vantagem certamente inédita em todo o mundo: pode cometer loucuras... a prestações. Você, que com certeza já veio decidido, tem três minutos para arrematar, mas tem dez meses para pagar. E, como é óbvio, tem o resto da vida para ser feliz, porque, como dizia Keats de “a thing of beauty”, também um quadro “is joy forever”, ou como querem os puristas e exige a minha oportuna adaptação, um quadro é uma alegria para sempre. (REZENDE, Otto Lara, catálogo do Primeiro Leilão a prazo da Petite Galerie, 4 de agosto de 1964)

Além dos leilões a prazo realizados na presença do leiloeiro a PG realizou leilões de parede. Nestes, o aspirante comprador deveria marcar seu nome e o preço da parcela inicial numa folha de papel fixada ao lado da peça exposta na galeria. O pagamento deveria ser feito em 10 prestações sem juros. Ao fim do prazo estipulado para o leilão, que correspondia ao tempo da exposição das obras, o último preço marcado na folha era o lance final de arremate da obra.

A figura do leiloeiro oficial, profissão regulamentada pela junta comercial que exige uma série de autorizações específicas,



Fig. 95. Folder do leilão de parede organizado para o natal de 1964. Arquivo: PG.

chegou a ser questionada por galerias e antiquários nos anos 1970. Foi feita uma consulta pública sobre a obrigatoriedade na presença do leiloeiro oficial em leilões de arte. A figura do leiloeiro sempre esteve associada a leilões judiciais para venda de qualquer tipo de bem. No caso específico da venda de obras arte, a não expertise em arte do leiloeiro foi apontada como um problema. Outra questão de desagrado esteve relacionada à cobrança de altas taxas de comissão.

No decorrer do tempo, o entendimento dos leilões não foi unânime por parte da crítica, dos artistas e do público. Do ponto de vista dos artistas, atividades que influenciam no preço de obras normalmente causam desconfiança. A realização de leilões e a comercialização de obras no mercado secundário de arte³⁸ causa ainda hoje controvérsia, uma vez que a questão da remuneração do artista depois da primeira venda de uma obra, e a sua valorização é matéria ainda não resolvida no sistema de arte brasileiro. Para o público consumidor, que pretende adquirir obras em leilões, é necessário um mínimo de conhecimento para entrar neste jogo com o objetivo de fazer negócios. O papel da crítica é avaliar estas relações, observando as nuances e circunstâncias de cada leilão.

A análise de Jayme Maurício sobre o primeiro leilão a prazo de 1964 em sua coluna *Itinerário das Artes Plásticas* apontou o êxito do evento, mas pontuou que a galeria aproveitou o leilão para se livrar de estoque encalhado e supervalorização de peças em relação ao valor de mercado. Foi noticiado na mesma coluna dias depois a existência de 10 pessoas que

38. Mercado secundário de arte: onde atua o marchand, aquele que compra e vende obras independente de haver uma relação com quem as produz, sendo uma venda de segunda mão, servindo a galeria de intermediária entre as partes interessadas.

tentaram desistir da compra, alegando que as obras arrematadas valeriam menos que o valor vigente. A nota alertava aos compradores de primeira viagem: “os bisonhos que se acautelem no próximo leilão: informem-se antecipadamente [sobre preços] ou consultem experts no assunto” (MAURÍCIO, Jayme. *Correio da Manhã*, 1964, ed. 21849).

Os leilões, de um modo geral, são observados nos meios de comunicação e pela crítica como eventos culturais de promoção da arte e dos artistas. Esta análise passa também pela questão dos valores praticados e dos fluxos de mercado. Em 1971, Zózimo avalia, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, o leilão que inaugurou a 3ª fase da PG na rua Barão da Torre. Ele entendeu os valores praticados como “razoáveis e objetivos”, observando a redução de preços no caso de “artistas de vanguarda” e apontando o papel regulador que um leilão pode exercer.

Para citar nominalmente um pintor, houve uma redução sensata nos preços dos quadros de Dacosta, que vinham ultimamente alcançando níveis absurdos. O leilão da P.G. encarregou-se de colocar as coisas nos seus devidos lugares. (ZÓZIMO, *Jornal do Brasil*, ed. 0007)

A partir desta crítica ao leilão de 1971, observa-se a prática da PG em trabalhar com obras já institucionalizadas, mas oferecendo também produção de “artistas de vanguarda”. No leilão de 1964, junto a obras de artistas como Segall, Di Cavalcanti e Portinari estavam trabalhos de jovens como Glauco Rodrigues, Gastão Manoel Henrique e Roberto Magalhães. Isso pode ser entendido como estratégia de estímulo à produção local.

Esta pesquisa apurou a realização de 7 leilões na PG no Rio de Janeiro na década de 60. Os leilões eram anunciados em vistosos anúncios de jornal, visando ampliar os limites do mercado. Na década de 1970 o número de leilões chegou a 42. Estes números são referentes apenas a leilões realizados no Rio de Janeiro. Na ocasião da inauguração da 3ª fase da PG, em 1971, Terranova anuncia seu novo empreendimento como Casa de Leilões Petite Galerie. Esta prática chega real-



mente a acontecer e leilões de outros acervos, como o da Galeria Aquarius, são realizados na PG da Barão da Torre. Durante toda a década de 70 foram realizados leilões regulares, seguindo esta tendência de mercado no Brasil. Além do Rio de Janeiro, a PG organizou leilões em São Paulo, Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte.



O desenvolvimento do sistema de arte, sua profissionalização e o crescimento do mercado requerem a compreensão do papel da obra para além de suas questões estéticas. O entendimento da obra de arte como mercadoria e as implicações da oscilação de seu valor no mercado é necessário na compreensão do sistema. A partir dos anos 60 a obra de arte passa a ser tratada também como comódite. Outro tipo de colecionador surgiu para além do amador da arte culto, ou do indivíduo que adquiria uma obra para possuir status social.

Fig. 96 e 97. Leilão que marcou a inauguração da sede da PG na rua Barão da Torre em Ipanema, 1971. Arquivo: PG.

Coleções passaram a ser encaradas também como investimento financeiro.

Nos anos 70, com o aquecimento do mercado a partir do que se chamou “milagre brasileiro”, observam-se práticas especulativas consequentes da liquidez de capital nas transações financeiras envolvendo a arte. O escândalo da Galeria Collectio em São Paulo, a criação da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro por José Carvalho em 1971 e o grande crescimento na realização de leilões podem ser considerados parte deste processo. Estas nuances, que serão tratadas mais detalhadamente no próximo capítulo, pertencem aos riscos incontornáveis da profissionalização da arte e do sistema capitalista. As consequências não são estáticas, mas a influência na produção e a manipulação de preços, por exemplo, são possibilidades concretas. Estas contradições precisam ser enfrentadas para o crescimento da institucionalização da arte e da profissionalização do sistema, que também fazem parte do curso da história da arte. O critério artístico de seleção e a valorização das obras a partir da qualidade do trabalho são metas a não se perder de vista nesta marcha.

Outro fenômeno resultante deste movimento é a falsificação de obras. Segundo artigo de Vera Pedrosa no Correio da Manhã em 1968 os artistas mais falsificados na época eram Pancetti, Guignard, Djanira, Milton Dacosta e Portinari, sendo a maior parte das falsificações vindas de São Paulo. Na ocasião do leilão de 1970, Terranova inicia os trabalhos com um comunicado contundente:

Antes que se inicie esse leilão gostaria de dizer alguma coisa aos amigos presentes. Em 18 anos de existência de nossa galeria dei duas mancadas. Hoje foi a segunda. O quadro de Cândido Portinari que reproduz o perfil de Rui Barbosa classificado como 55, é falso! (TERRANOVA, Franco. Correio da Manhã, 1970, ed. 23638)

A partir dos anos 60 a PG desenvolve um selo de autenticidade a ser fixado no verso das obras comercializadas. O pintor Milton Dacosta, vítima de falsificadores, aconselhava a seus

compradores adquirirem seus trabalhos na PG como garantia. Até hoje este selo serve como marca de autenticidade³⁹.

Observando o desenvolvimento das atividades da galeria no plano artístico em sua 2ª fase, a PG manteve a característica de apresentar uma programação diversificada. Neste período podemos observar a continuidade na parceria com artistas com suas obras já institucionalizadas como Guignard, Milton Dacosta, Maria Leontina, Mario Cravo Jr. e Volpi. Artistas como Palatnik, Krajcberg, Weissmann, que avançaram em suas pesquisas alcançando um reconhecimento de público e crítica, também estiveram presentes na programação da PG. Experiências como as propostas por Wesley Duke Lee e o Grupo Rex, Otto Stupakoff e Roberto Moriconi passaram por lá. Outro ponto que se tornou permanente na conduta da galeria desde a década de 50 foi o incentivo e lançamento de novos artistas. Entre os nomes da nova geração que despontou neste período estão: Glauco Rodrigues, Gastão Manoel Henrique, Maria Bonomi, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Farnese de Andrade, Wanda Pimentel, Regina Vater, Cildo Meireles, Maria do Carmo Secco, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende, entre outros. Foi também na década de 1960 que a PG participou de uma reavaliação da arte moderna: o resgate da obra de Ismael Nery. Essa mostra, assim como alguns dos Salões organizados por Terranova, nos servem aqui como estudos de caso exemplares da rotina da galeria em sua dupla ótica, mirando alternadamente a consagração do modernismo e o apoio a uma jovem produção contemporânea.

39. O galerista Paulo Darzé, em comunicação privada em abril de 2018, comentou que muitos quadros com selo da PG já passaram por sua galeria em Salvador, e que já identificou também obras onde o selo foi rasgado.

3.3 O reaparecimento de Ismael Nery (1900 – 1934)

A primeira exposição retrospectiva do artista Ismael Nery acontece em novembro de 1966 na PG. A exposição vem na sequência da VIII Bienal de São Paulo em 1965, onde alguns de seus trabalhos são incluídos na Sala Especial “Surrealismo e Arte Fantástica”. Depois de concluída a bienal, esta seleção de obras surrealistas, que buscou fazer um panorama deste estilo, é apresentada no MAM do Rio de Janeiro no início de 66.

A exposição na PG foi um marco no resgate da obra de Ismael Nery, produção que permaneceu desconhecida do público e do mercado desde a morte do artista em 1934. Não se sabe até que ponto ela foi uma decisão passional de Terranova e seus colegas ou se sofreu alguma influência indireta de Guignard, que desde os anos 1940 já destacava o artista paraense como uma referência fundamental e subestimada do modernismo brasileiro, mas certamente Murilo Mendes⁴⁰ é personagem chave deste resgate. Além da apresentação das obras, a exposição proporcionou uma produção textual que pode ser observada hoje como parte da bibliografia sobre o artista, levando-se em consideração a parca sistematização da história da arte brasileira até então. Para a ocasião, o crítico Antonio Bento escreve o texto de apresentação do catálogo publicado pela PG. Além deste texto, Mario Pedrosa e Jayme Maurício escrevem artigos sobre a exposição.

O crítico Antonio Bento foi um estudioso da obra de Ismael Nery. O texto preparado para a apresentação da exposição na P.G. foi o embrião do livro sobre Nery publicado em 1972 pela editora Gráficos Brunner e suas análises ainda hoje são referência teórica acerca desta obra. Antonio Bento foi amigo próximo do artista e participava das frequentes tertúlias na casa dos Nery em Botafogo no Rio de Janeiro. Estes encontros ficaram conhecidos por reunir intelectuais em torno de discussões sobre filosofia, política, arte e religião. Mário Pedrosa, em seu texto publicado no Diário de Notícias na oca-

40. O reaparecimento de Ismael Nery não teria sido possível sem a colaboração do amigo e poeta Murilo Mendes. Ismael Nery expôs somente duas vezes em vida, a primeira em 1928 em Belém do Pará, sua cidade natal, e no ano seguinte no Rio de Janeiro em mostra montada por Mendes.

Em 1935 Murilo Mendes organiza a primeira exposição póstuma de Ismael Nery no Salão da Pró-Arte no Rio de Janeiro. 14 anos após o desaparecimento do amigo, em 1948, o poeta publica no jornal Estado de São Paulo e na revista Letras e Artes uma série de 17 crônicas contando suas memórias com Ismael Nery. Este material foi compilado em livro chamado “Recordações de Ismael Nery”. Murilo Mendes reuniu e guardou consigo as criações de Nery (desenhos, aquarelas, guaches, pinturas e poemas) e as manteve até os anos 1960, quando há uma retomada de interesse nessa produção. Nesta ocasião, Mendes entrega o material reunido e guardado à viúva de Nery, a poeta Adalgisa Nery, tornando possível a circulação e o reconhecimento da obra.

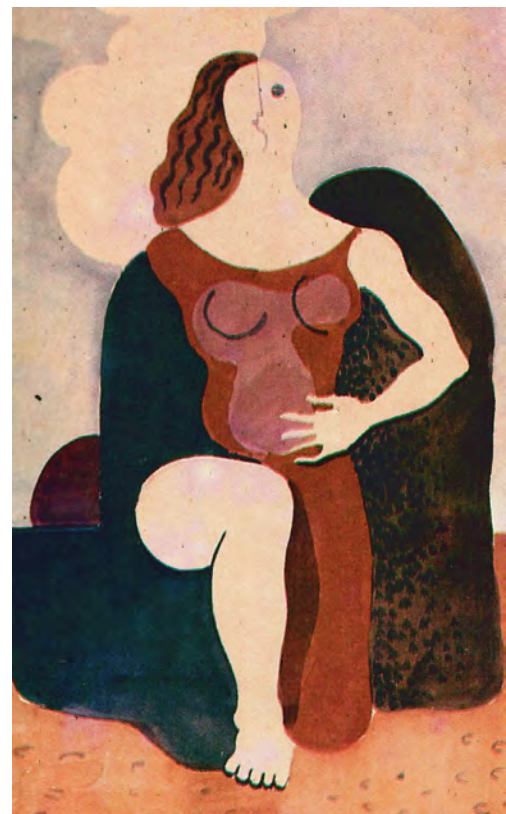


Fig. 98. Vista da exposição retrospectiva de Ismael Nery na PG, 1966. Arquivo: PG.

sião da exposição da P.G., rememora que Bento o apresentou a Ismael Nery em um destes encontros. A obra de Ismael Nery não se resume à sua produção plástica, é possível considerá-lo, além de pintor e desenhista: filósofo, arquiteto, bailarino e poeta. No campo da filosofia desenvolve a doutrina que chamou de Essencialismo que serviria de base à iniciação católica.

Fig. 99. Ismael Nery, obra sem referências técnicas. Fonte: Catálogo PG, 1996.

O período da produção plástica de Ismael Nery concentra-se entre 1920 e 1930. No entanto, sua obra não é identificada com o grupo de artistas modernistas que despontaram naquele momento. A obra de Nery é existencial, trata do humano independente da origem, tem relação com seu pensamento essencialista e cristão, na busca de um ser essencial fora do tempo e do espaço. As duas viagens à Europa que empreendeu não lhe apontaram a sua identidade brasileira, como aconteceu com outros modernistas do período. Ao contrário, o colocaram em contato com as tendências artísticas europeias e com artistas como Marc Chagal, que lhe causaram grande influência. Nery traz para o Brasil um outro tipo de modernismo melancólico e desajustado.



Antonio Bento, em sua análise sobre o legado de Ismael Nery, enfatiza a questão do não reconhecimento do artista, assinando esta incompreensão no título “O pintor Maldito”. A crítica de Antonio Bento apresenta uma leitura moderna e formal sobre a obra de Ismael Nery, dividindo-a entre 3 fases: expressionista, cubista e surrealista.

Depois de seu aprendizado em Paris, os desenhos do jovem artista oscilavam entre um neo-classicismo de tendência barroca e uma forma que já poderia ser classificada abertamente expressionista. (BENTO, 1984, p.177)

Paralelamente à análise formal, Bento busca dar conta da recepção da obra durante o modernismo. Neste sentido indica o caráter temático da obra, ressaltando como as ideias filosóficas e o pensamento textual e humanista estão inscritos na sua produção, característica que o afastou da produção modernista de seu tempo.

Era intenção de Ismael representar de certa forma uma imagem quimérica da figura humana. Levado pelas suas preocupações filosóficas, ele abordava quase sempre problemas formais ou filosóficos. Por isso, estão ausentes de sua arte intenções nacionais, tão características da pintura brasileira no período que se seguiu à semana de Arte Moderna de 1922. (BENTO, 1984, p.176)

Antonio Bento conclui seu texto reivindicando à crítica o desempenho de novas abordagens sobre a obra de Ismael Nery.

Fig. 100. Arquiteto Reis Neto à direita e os críticos Harry Laus (de frente) e Antônio Bento, Franco Terranova (ao fundo), 1966. Arquivo: PG.



No exercício de sua função normativa, incumbe agora à crítica de arte fazer justiça ao pintor, colocando-o definitivamente no lugar que lhe cabe entre os pintores da arte moderna no Brasil. (BENTO, 1984, p.179)

O texto de Mário Pedrosa, *Ismael Nery um encontro na geração* publicado em 4 de dezembro de 1966 no *Correio da Manhã*, na ocasião da abertura da exposição, traz recordações sobre a personalidade do artista com base na convivência entre eles, mas também aponta análises a partir de um distanciamento temporal. A constante presença do corpo humano e da sensualidade em contraponto com a busca das questões do espírito aparecem no texto como pontos de fundamentação na obra.

Pedrosa inicia o texto com uma citação de Paul Valéry em sua “Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci” como ativador de “operação que requeria todos os conhecimentos e quase todas as técnicas: geometria, dinâmica, geologia, fisiologia”, fazendo uma analogia com a capacidade de Ismael Nery em articular as suas múltiplas faces artísticas e intelectuais na construção de sua obra.

Ele abordava as coisas primeiramente por sua definição formal linear, mas logo a seguir uma curiosidade inexorável pelas entranhas das coisas o obrigava a prosseguir e a rasgar os invólucros externos em busca de novas especulações. A obra iniciada como que prosseguia pela idéia em outras. Essa curiosidade de conhecimento era por assim dizer produto de sua vontade de Deus. Que, por sua vez, o impedia de confinar-se numa categoria só de arte, pintura, bailado, arquitetura, etc. (PEDROSA, 1984, p. 195)

No início deste mesmo ano de 1966, Mário Pedrosa publica o texto “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” no *Diário de Notícias*, marcando um momento de ampliação do entendimento dos caminhos da arte, “arte pós-moderna” como um “ciclo que não é mais puramente artístico, mas cultural”. Podemos pensar neste momento também como propiciador de desdobramentos na percepção, na fruição e na leitura crítica da arte. A obra de Nery é moderna, no entanto a ampliação



Fig. 101. Ismael Nery, obra sem referências técnicas.
Fonte: Catálogo PG, 1996.

da percepção desta obra para além da produção plástica, entendendo as contaminações do pensamento e dos ideais de vida do artista refletidas na totalidade de sua produção, faz parte de um processo de expansão dos sentidos na observação da obra de arte que acontece neste período. Assim, podemos entender o discurso crítico de Pedrosa à luz da arte contemporânea, como “conduzindo à compreensão do campo das artes visuais como um campo híbrido, atravessado por formas visíveis e discursivas” (Basbaum, 2016, p. 116).

O texto de Pedrosa faz parte da vasta discussão relativa aos rumos da arte de então. O período da década de 1960,

além dos processos de profissionalização do sistema de arte e do resgate e revisão histórica de produções artísticas, também produziu obras no campo das novas experiências e linguagens. A situação política deflagrada pela ditadura militar, sobretudo depois de 1968, afetou as liberdades individuais e de expressão, interferindo também nos processos artísticos. A Nova Figuração, o Tropicalismo, o Cinema Novo, o Show Opinião, os Parangolés de Hélio Oiticica, a exposição *Opinião 65* e os *happenings* produzidos pelo Grupo Rex, marcam o período conturbado dos anos 1960. O papel das galerias de arte não foi de contestação política, este foi o lugar do artista. A relevância das galerias neste processo foi ter capacidade de mediação entre a produção artística, as questões de liberdade de expressão, o mercado e a produção de conteúdo crítico/artístico.

A exposição retrospectiva de Ismael Nery na PG esteve entre as melhores mostras do ano de 1966 segundo avaliação de Jayme Maurício (Correio da Manhã), Harry Laus (JB) e Frede-

rico Morais (Diário de Notícias). Como resultado do sucesso, a exposição Resumo JB de 1967 escolhe Nery como grande homenageado. A recepção da mostra de Nery está integrada tanto num momento de recusa de linguagens tradicionais (como a pintura) – que foram abordadas também nas atividades da PG daquele ano como os trabalhos premiados no Salão de Abril –, quanto de ampliação do cânone modernista.

Foi publicada no último domingo, no Caderno B do Jornal do Brasil, uma resenha do ano nos vários setores de nossa vida cultural. Fui solicitado a escolher (contando com estrelinhas) os principais acontecimentos de 66, entre exposições, regulamentos, bienais, etc. Como sempre acontece, a resposta foi solicitada na hora sem qualquer tempo para meditação. A enquete foi proposta por Herry Laus, e não permite qualquer tipo de explicação. *Votei assim mesmo e só agora percebo que a exposição mais importante do ano não constou na lista: “Manifestação Ambiental nº1” de Hélio Oiticica.* ao lado dela, coloco a coletiva da G-4 (não tanto pelos happenings, mas pelas obras expostas). *Se dei três estrelas para o Salão de Abril [organizado ela PG] foi principalmente devido à presença nele do grupo da coletiva da G-4 em especial, Gerchman, Dias e Roberto Magalhães.* Os outros dois fatos importantes do ano foram indiscutivelmente, *a retrospectiva esplêndida de Ismael Nery (exelente, sobretudo pelo desenho, como que revelou, na sua época, por volta de 30, uma notável compreensão das novas realidades plásticas, sendo o primeiro do Brasil, provavelmente a sentir a importância de Leger)* e a I Bienal da Bahia, que independente de alguns desacertos do júri, tem méritos enormes. (MORAIS, Frederico. Diário de Notícias, 5 de janeiro de 1967, ed. 13537 - grifo meu)

3.4 Salões

A partir do desenvolvimento das novas experiências e linguagens artísticas, o questionamento aos salões de arte moderna foi intrínseco ao momento. O modelo de premiação dos salões não acompanhou a produção desta geração, estando fechado, desde o século XIX, às mesmas categorias tradicionais de pintura, gravura, desenho e escultura características da arte acadêmica. Nesta conjuntura, a PG além de exposições e leilões, também realizou salões e concursos com premiações a partir da avaliação de bancas compostas por críticos e artistas. Ao todo a PG vai participar de 5 premiações na sua 2ª fase.

Depois da realização do 1º Salão de Artes Plásticas em 1961 a PG se afastou das premiações até 1965 quando participa da mostra Resumo JB - IV Centenário, sendo a primeira e única vez que o evento organizado pelo Jornal do Brasil oferece prêmio em dinheiro.

41. Também conhecido como Salão de Arte Jovem por ser direcionado a artistas com menos de 40 anos.

O júri do 1º salão de Abril realizado em 1966 foi composto por Milton Dacosta, Ana Letycia, Marcelo Grasmann, Franco Terranova e Jayme Maurício. Os vencedores foram: Kazuo Wakabayaski (pintura), Maciej Babinski (desenho), Newton Cavalcanti e José Lima (gravura), Caciopore Torres (escultura), Roberto Magalhães (pesquisa artística), Avatar Morais (prêmio de aquisição), Marília Rodrigues (prêmio de aquisição), Antônio Dias (prêmio de aquisição).

Em 1966 acontece o 1º Salão de Abril⁴¹ organizado pela PG com exposição no MAM Rio. A característica mais importante deste salão foi a inclusão da categoria “pesquisa artística” abrindo à participação de trabalhos que teoricamente não se enquadrassem nas categorias tradicionais de pintura, gravura, desenho e escultura. O Salão Bússola de 1969 propõe uma categoria como esta, que vai se chamar ETC.



Fig. 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.



Fig. 103. Ligia Clark vendo obra de Rubens Gerchman na exposição do 1º Salão de Abril no MAM Rio, 1966. Arquivo: PG.

O 1º Salão de Abril atraiu a participação dos principais artistas da geração que despontou naquele momento. O público compareceu em massa à exposição no MAM. O salão foi amplamente divulgado nos jornais, mas causou desconfiança em parte da crítica sobre a isenção nos critérios de seleção dos vencedores. A colunista do Globo Vera Pacheco Jordão publica coluna intitulada “PG - Mecenaz ou Mercenária?”⁴² apontando conflitos de interesses e questionando a legitimidade de uma galeria de arte comercial promover premiações que poderiam valorizar obras de seu acervo. José Carvalho escreve carta ao jornal respondendo às acusações e questionando a desconfiança na imparcialidade de um júri composto por cinco pessoas sendo três delas artistas importantes como Milton Dacosta, Marcelo Grassman e Ana Letycia, apenas pelo fato deles já terem exposto na PG.

Uma das questões artísticas desenvolvidas no período em que Pedrosa chamou de pós-moderno foi a discussão em torno do objeto. Este processo fez parte das pesquisas⁴³ iniciadas na Europa no raiar do século XX. Este desenvolvimento que culminou nos anos 1960 pode ser exemplificado pelo conceito de objetos-criados pensado por Waldemar Cordeiro; pela teo-

42. JORDÃO, Vera Pacheco. Artes Plásticas, *PG – Mecenaz ou Mercenária?*, O Globo, 26 de março de 1966, RJ. Fonte: Biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Clipping de papel.

43. Como exemplos destas experiências empregadas no início do século XX podem ser citados os ready-mades de Duchamp, contrarelevos de Tatlin, a arquitetura supremacista de Malevich ou os «objet trouvé» surrealistas.

ria do não-objeto de Ferreira Gullar; pelas “novas estruturas para além daquelas de representação” (Oiticica, 1977, p.1) como teorizou Hélio Oiticica; ou pela leitura do texto “Objetos específicos” de Donald Judd.

44. Antonio Carlos da Fontoura tem contato com a obra de Antonio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães a partir da exposição realizada no início de 1966 na galeria G-4, além destes 3 artistas também participaram desta exposição Carlos Vergara e Pedro Escosteguy.

Gastão Manoel Henrique, Farnese de Andrade e Avatar Moraes expuseram seus “objetos” na PG em 1966. Neste mesmo ano Frederico Moraes inaugura sua coluna no jornal Diário de Notícias, onde vai propor reflexões acerca destas questões. Antonio Carlos da Fontoura lança o filme “Ver Ouvir” no qual aborda os trabalhos de outros três jovens artistas: Roberto Magalhães, Antônio Dias e Rubens Gerchman. Todos estes jovens personagens estavam naquele momento refletindo sobre os problemas da arte⁴⁴.

Fig. 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.

O mundo é uma caixa e o homem dentro da caixa, ela que foi sua primeira morada, que é o lugar que ele volta depois do trabalho, onde faz amor, para onde irá depois que tudo acabar. A caixa é para mim o próprio limite do homem. Esse homem condicionado pelas grandes verdades fabricadas. Esse homem a quem a realidade assusta tanto que às vezes como solução só resta desaparecer. (Rubens Gerchman *apud* Antonio Carlos da Fontoura, Ver Ouvir, 35mm. Cor. 20 min.1966)





Fig. 105. Gastão Manoel Henrique com suas esculturas em exposição na PG, 1966. Arquivo: PG.

Observando a produção deste período podemos perceber a elaboração de uma série de objetos em torno do formato caixa. Segundo Jayme Maurício, em sua coluna do *Correio da Manhã*, Gastão Manoel Henrique apresentou “quadros-objetos” naquela temporada. Formas compostas por “encaixes” dentro das pesquisas que os norte-americanos chamaram “box constructions” apontando o artista Joseph Cornell como referência.

Farnese de Andrade mostrou pela primeira vez suas assemblages naquele ano. Frederico Moraes intitulou a coluna que anunciou a abertura da exposição como “Objetos achados’ e Anjos Atômicos de Farnese de Andrade”⁴⁵. Moraes menciona que Farnese recusava-se a mostrar estes trabalhos porque precisava vender, sendo desenhos e pinturas

10. MORAIS, Frederico. ‘Objetos achados’ e Anjos Atômicos de Farnese de Andrade, *Diário de Notícias*, 18 de outubro de 1966, Ed. 13471.



Fig. 106 e 107. Gastão Manoel Henrique, escultura de madeira policromada, 38 x 30 x 10 cm 1966. Acervo: PG.

Fig. 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).



Fig. 109. Catálogo da exposição de Farnese de Andrade na PG, 1966. Arquivo: PG.



os formatos vendáveis⁴⁶. Assim, podemos observar a PG trabalhando no sentido de criar possibilidades de comercialização de um novo tipo de produção, na viabilização e divulgação da arte contemporânea.

É possível relacionar a paixão de Terranova pela arte popular ao seu entusiasmo pelas composições de Farnese. A ligação entre eles era próxima, tendo o poeta colaborado com o artista oferecendo-o ex-votos de sua coleção. As discussões sobre as fronteiras e cruzamentos entre "arte moderna", "arte popular"

46 "Mas sempre recusou mostrá-las [as assemblages], preferindo exibir, numa galeria-loja de móveis, com argumento de que precisava vender, os desenhos, que considero ruins, e com os quais participou na exposição JB-Resumo." (Frederico Moraes, Diário de Notícias, 1966, Ed. 13471)

e "arte pop" são desdobramentos que vinham sendo aprofundados desde os anos 50.

Avatar Moraes foi um dos representantes brasileiros da V Bienal de Paris (1967) que também caracterizou-se por convocar apenas artistas menores de 35 anos. Sua exposição na PG em 1966 suscitou um debate público sobre os problemas da arte daquele momento. Frederico Moraes caracterizou as



Fig. 110. Catálogo da exposição de Avatar Moraes na PG, 1966. Arquivo: PG.

obras expostas como “objetos, caixas com objetos, seguindo a tendência da arte de vanguarda no Brasil” (Moraes, Diário de Notícias, 1966, Ed. 13466). O debate aconteceu dentro da galeria e dele participaram os críticos Frederico Moraes, Edyla Mangabeira, Mário Pedrosa, Harry Laus, Jayme Maurício e Antônio Bento, e os artistas Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Ângelo Aquino, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Lígia Clark, Glauco Rodrigues, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Farnese de Andrade, Renato Landin, Pedro Escosteguy, entre outros.

Em dezembro de 1966 a PG lança as regras de participação para o Salão de Abril de 1967. Este salão ficou conhecido como “salão das caixas”, por propor como premissa obras dentro desta característica. Nesta mesma época do ano a Bienal de São Paulo anuncia o edital para a participação na IX Bienal de São Paulo. A PG patrocina um prêmio de mil dólares para a categoria “obra caixa” naquela bienal.

Nesta ocasião Frederico Moraes publica uma série de três colunas: “PG Compra Caixas a Cr\$ 500 mil”; “A Institucionalização da Vanguarda Brasileira”; e “A caixificação da vanguarda”, problematizando o modelo das premiações no sentido da normatização da produção artística a partir de uma proposta de trabalho fechada como a caixa. A crítica ao salão abordava o que Moraes chamou de “condicionamento bitolador do mer-

cado de arte” e “a redução do conceito de Objeto, via caixa, a um nível digestivo”. Os debates, que já vinham acontecendo durante o ano, intensificaram-se e expandiram-se. Em janeiro de 1967 um manifesto assinado por Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Ligia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Escosteguy, Frederico Morais, Raimundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino e Renato Landin é publicado no Diário de Notícias⁴⁷.

47. Publicado na coluna Artes Plásticas de Frederico de Morais em janeiro de 1967, Diário de Notícias, Ed. 13544.

O movimento terá sequência com a realização de uma exposição nacional do objeto e tendências afins com a denominação de “Nova Objetividade Brasileira”. (MORAIS, Frederico. Diário de Notícias, 1967, ed. 13544)

Frederico Morais comenta o assunto em texto escrito para o catálogo da exposição sobre a PG realizada no Paço Imperial em 1996:

A polêmica em torno do salão agrupou os artistas de vanguarda, que depois de muita discussão, organizaram uma exposição, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dias antes da mostra das caixas. Nova Objetividade Brasileira – este o nome da exposição. Foi o primeiro balanço, quase um inventário, das correntes de arte no Brasil depois do golpe de 1964. Participei intensamente dos debates, diretamente com os artistas em reuniões no museu, e através de minha coluna no Diário de Notícias [...]. (MORAIS, 1996, p.54)

A ação do salão levantou a questão da influência da galeria na produção artística como fator de mercantilização, de domesticação da arte em função do mercado. O texto do catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira – que aconteceu no MAM Rio simultaneamente à exposição das obras vencedoras no “Salão das Caixas” – escrito por Hélio Oiticica apontou as seguintes proposições:

Nova objetividade seria a formulação de um estado de arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4: abordagem tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5.: tendência para proposições coletivas e consequente abolição de “ismos” caracte-



Fig. 111. Catálogo da exposição do Salão das Caixas com design de Carlos Vergara, 1966. Arquivo: PG.

rísticos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6;: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 2006, p. 154)

Apesar da controvérsia, os artistas não deixaram de participar do salão. Carlos Vergara é premiado no salão, além de ter desenhado o catálogo da mostra de vencedores, ele também é signatário do manifesto da Nova Objetividade e participa da exposição no MAM Rio. Avatar Moraes, Gastão Manoel Henrique e Maria do Carmo Secco também participaram em ambas as efemérides.

Neste contexto, pode-se entender a questão do fim dos salões por duas perspectivas. A primeira, já abordada, teve relação com a dificuldade na adaptação dos seus formatos às novas práticas artísticas que despontaram a partir dos anos 1960. Como situação emblemática citamos a recusa do trabalho de Antonio Manoel “O corpo é a Obra” no XIX Salão de Arte moderna em 1970. A segunda foi política. O endurecimento do regime militar autoritário atingiu diretamente os salões oficiais. Em 1968 a II Bienal da Bahia foi censurada e

as obras que já estavam montadas no Solar do Unhão foram apreendidas, estando desaparecidas até hoje. Em 1969 o Itamarati censura os artistas selecionados para a VI Bienal de Paris e o Brasil não participa da bienal. O departamento de censura retira trabalhos do salão de Ouro Preto já tendo feito isso em outros salões anteriores. Ainda em 69 há um boicote à X Bienal de São Paulo por parte de artistas e delegações de outros países. Em junho de 1969 a Associação Brasileira de Críticos de Arte determina por unanimidade não cooperar com o regime. Suas deliberações foram publicadas no Correio da Manhã, entre elas destaca-se:

1. Recusar-se a indicar – enquanto persistirem os obstáculos ao livre exercício da crítica de arte –, qualquer de seus membros para participar de júri e de outros trabalhos profissionais correlatos a salões, exposições de arte de caráter oficial ou oficioso, de iniciativa pública ou particular, inclusive no que concerne a selecionar artistas plásticos para representar o Brasil no exterior. (ABCA, Correio da Manhã, 1969, ed. 23368)

Fig. 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.



A censura pode ter interferido na realização dos salões oficiais mas não impediu que manifestações artísticas coletivas continuassem acontecendo. Em abril de 1970, Frederico Moraes organiza o evento "Do Corpo a Terra" em Belo Horizonte (MG). Em junho acontece na PG o ciclo de exposições "Agnus Dei" com os artistas Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. Esta exposição foi um eco do que aconteceu em Belo Horizonte e no Salão Bússola.

Thereza Simões foi a primeira a expor (de 22 a 29 de junho de 1970). Ela apresentou uma versão do trabalho com carimbos que mostrou no Palácio das Artes de Belo Ho-

rizonte dentro do evento organizado por Moraes. Além dos carimbos, com os quais marcou as paredes da galeria, ela apresentou o trabalho “Inscrições” (telas brancas com títulos descritivos de situações). Esta proposta já tinha sido apresentada no saguão da Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil.

A participação de Guilherme Vaz estava prevista para acontecer entre 30 de junho a 7 de julho, mas durou poucas horas, a polícia interrompeu a festa de inauguração. A intervenção de Vaz consistiu em afixar na porta da galeria o documento intitulado “Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala”, um aviso em que ele se apropriava de todos os presentes na galeria.

Cildo Meireles mostrou, entre 8 e 17 de julho de 1970, os registros fotográficos e o resto do poste utilizado na experiência “Tiradentes: Totem-monumento ao preso político” apresentada no evento “Do Corpo a Terra”. Na ação – que aconteceu no dia 21 de abril como alusão a Tiradentes dentro daquele contexto –, 10 galinhas foram queimadas vivas como analogia à tortura e aos assassinatos nos porões da ditadura e ainda apresentou 3 garrafas da série “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-cola”.

O envolvimento de Frederico Moraes com a produção artística nesta altura foi além do papel do crítico observador. Ele exerceu uma relação participativa, engajada, dentro do que ele chamou de “guerrilha artística”⁴⁸. No texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, publicado na revista Vozes em janeiro de 1970, Moraes faz um exame do Salão Bússula e, a partir de uma revisão histórica, amplia a discussão sobre o papel da arte, do artista e da crítica de arte.

Fig. 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/>



48. Entre as experiências de Frederico Moraes no processo de desenvolvimento do seu conceito de “guerrilha artística” podemos citar o episódio do Salão de Brasília (1967), com a situação do porco empalhado de Nelson Leirner, o evento “Do Corpo a Terra” em Belo Horizonte (1970) e os “Domingos de Criação” no MAM/Rio (1971).

Fig. 114. Cildo Meireles, "Inserções 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. .



Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isso era bom e aquilo ruim, isto é válido aquilo não. Limitando as áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam constantemente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. (Morais, 1970, p.50)

Dentro deste espírito, e como resposta ao ciclo "Agnus Dei", Frederico Morais realiza na PG a exposição "A Nova Crítica". Como experiência de ação crítica, com o objetivo de repensar os modelos da crítica de arte, Morais não escreve um texto reflexivo sobre o ciclo "Agnus Dei"; ele desenvolve trabalhos de arte como ensaio crítico.

Faz-se necessária uma profunda revisão do método crítico. Crítica poética. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. (MORAIS, 1995, p.312).

Para Thereza Simões, foi produzido um novo carimbo com a inscrição "Brasileiros retornem" em resposta ao slogan da ditadura "Brasil: Ame-o ou deixe-o" junto com o carimbo foram apresentadas correspondências trocadas com artistas



Fig. 115. Carimbo “brasileiros retornem” (ao lado). Frederico Morais, imagens do audiovisual “A Nova Crítica/Agnus Dei”, Acervo Museu de Arte da Pampulha.

que encontravam-se fora do Brasil, como por exemplo envelope endereçado a Antonio Dias em sua residência de Milão na Itália.

Outra parte da resposta à Thereza Simões foram os restos de intervenções feitas em 3 bairros do Rio (Tijuca, Glória e Ipanema). Estas ações consistiram em colocar telas brancas com marcadores de texto instalados em banheiros de bares nestes bairros da cidade. A tela colocada na Tijuca, que naquela altura era um bairro conservador, com muitos militares,



Fig. 116 Tela com pixações (abaixo) Frederico Morais, imagens do audiovisual “A Nova Crítica/Agnus Dei”, Acervo Museu de Arte da Pampulha.

é quebrada e rabiscada com um palavrão. A tela instalada no bairro da Glória, fortemente ligado a boemia da Lapa pela proximidade geográfica foi roubada no primeiro dia, já a tela deixada em Ipanema, reduto de artistas e intelectuais naquele momento, foi inscrita com desenhos pornográficos e frases contra o regime militar. Sobre a realização deste trabalho, Frederico comenta seu espanto com a limpeza das telas expostas por Thereza na Central do Brasil, lugar com grande circulação de pessoas principalmente de classe pobre da periferia do Rio de Janeiro.



Fig. 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.

Em resposta a Guilherme Vaz, Morais substitui o documento original por um outro que anula o primeiro. No documento de Frederico Morais aparece escrito:

Eu, Frederico Morais, brasileiro, crítico de arte, criador da Nova Crítica, por este ato, desaproprio todas as pessoas apropriadas radicalmente por Guilherme Magalhães Vaz (por terem lido o comunicado que expôs na Petite Galerie), o objetivo deste ato é fazer com que todos aqueles que foram anteriormente apropriados pelo artista em questão pensem nas pessoas que, no período de sua exposição, permaneceram do lado de fora da galeria. O presente ato de crítica revolucionária é válido para todo o território nacional. Rio de Janeiro, 18 de junho, Era de Aquário, 1970 (CHAGAS, 2012, p. 107)

Para Cildo Meireles são instaladas no piso da galeria 15 mil garrafas de coca-cola, cedidas e transportadas pela empresa como resposta ao projeto "Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-cola". A intenção foi demonstrar a capacidade do mercado em absorver qualquer atitude revolucionária como parte dos meios de consumo.

Em resposta ao trabalho "Tiradentes: Totem-monumento ao preso político", Morais apresenta fotos de um monge vietnamita ateando fogo em si próprio anexadas a textos bíblicos do Gênesis e Êxodo.

A recepção do ciclo *Agnus Dei* e da exposição *A nova crítica* na imprensa foi pequena. O jornal Diário de Notícias, onde



Fig. 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".

Frederico Morais tinha sua coluna, faz uma reportagem sobre a exposição A Nova Crítica, no entanto outros jornais apenas lançam notas. Isso pode ser atribuído ao fato destas mostras terem ficado muito pouco tempo em cartaz devido a censura.

A exposição "A Nova Crítica" dura apenas algumas horas, sob ameaça de invasão da galeria pela polícia. Durante os anos de chumbo a PG exerceu um papel de mediação entre o regime autoritário e a produção artística, buscando brechas para a veiculação de trabalhos e a manutenção da produção artística e crítica do momento. É também uma experiência instigante sobre um sentido expandido de uma galeria, que promove seus artistas não só por vendas mas eventos como esse insólitos para um modelo comercial mais conservador, ou mesmo em bancar formas de atuação "inusitadas", como a de Frederico. Ela transparece um tipo de agitação cultural estimulada regularmente pela PG (ou ao menos por Terranova), visto que anos antes Vergara ali realizara pela primeira vez sua instalação *Berço Esplêndido*, ocasião em que galeria também foi ameaçada de invasão pela polícia .

O texto "O boom, o pós-boom e o dis-boom"⁴⁹, publicado em 1976, pretendeu dar conta do desenvolvimento do mercado de arte no momento do "milagre brasileiro". O texto, através de uma revisão histórica, aponta a ausência da participação ativa do mercado brasileiro no processo de "transformações

49. ZÍLIO, Carlos, José Rezende, Ronaldo Brito and Waltercio Caldas. "O boom, o pós-boom e o disboom." Opinião (Rio de Janeiro, Brazil), no. 200 [s.d.]: 25- 28.



Fig. 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.

de linguagens", estando o mercado "alheio à própria construção da história da arte local". No entanto, ao observar o diálogo da PG com o desenvolvimento da arte produzida no Brasil na segunda metade do século XX, é possível perceber esta relação como "agente de ativação". Hoje, 30 anos após a publicação deste texto, com devido distanciamento histórico e com o desenvolvimento das pesquisas no campo da história da arte no Brasil, começa-se a compreender o papel do mercado de arte brasileiro neste desenvolvimento.

Ao contrário do que se passa nos mercados centrais, onde o processo de institucionalização dos trabalhos resultou sua própria inscrição no processo histórico decorrente do confronto produção/mercado, as condições de avaliação dos trabalhos aqui mais ou menos estranhas ao mercado, em todo o caso não são detidas por elas. O mercado brasileiro manipula a produção já institucionalizada. (ZILIO, Carlos, José Rezende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas, 2001, p. 185)

A década de 1960, a parte das questões artísticas, mercadológicas e políticas, foi marcante na vida de Franco Terranova.

4 CODA

4.1 PG 3ª Fase, anos 1970

Uma das principais características da 3ª fase da PG, conforme vimos na parte anterior, foi o aumento na realização de leilões. Este salto acompanha a tendência geral do mercado na década de 1970. Outro ponto observado foi uma expansão das atividades de Terranova em São Paulo, que incluíram a Múltipla Galeria, a filial da PG e a galeria Arte Global. Esta expansão para São Paulo causou uma diluição das atividades no Rio de Janeiro, traço que também tem relação com os rumos do mercado de arte neste período.

É possível entender a dissolução da sociedade entre Terranova, Carvalho e Magalhães Lins como um processo natural. A década de 1960 foi marcada economicamente pela queda da produção industrial e a subida da inflação. Isso afetou diretamente a área do comércio, sobretudo para quem trabalhava com crédito, como o Grupo Ducal. Esta situação levou à decadência do grupo e à saída de José Carvalho, que passou a dedicar-se exclusivamente ao negócio de obras de arte a partir do fim da década.

O avanço nas pesquisas artísticas que o momento “pós-moderno” proporciona gera divergências no modo de pensar o negócio. A parceria entre Carvalho e Terranova, que marcou a trajetória da PG na década de 60, deixa de ser interessante para ambos. A relação que permitiu a Terranova adquirir conhecimentos na área comercial e a Carvalho desenvolver habilidades como “connoisseur” de arte chega a seu limite. Carvalho, com seu perfil de homem do comércio, funda a Bolsa de Artes do Rio de Janeiro, que vai funcionar a partir de 1971 na mesma loja onde era a PG na Praça General Osório. Terranova, como poeta e homem das artes, segue com sua “pequena galeria”. Em julho de 1970, Magalhães Lins se desliga da sociedade na PG, mas continua a financiar o comércio de arte através dos projetos dos ex-sócios.

A primeira metade da década de 1970 foi marcada pelo que se chamou de “milagre brasileiro”. Medidas artificiais⁵⁰ impostas pelo governo ditatorial do General Medici através do ministro Delfim Neto causaram um superaquecimento da economia interna no Brasil. Este fenômeno vai influenciar diretamente o mercado de arte brasileiro. A denominação “Bolsa”, escolhida para o novo empreendimento de José Carvalho, tem relação com o avanço do mercado financeiro no Brasil.

Durante o século XX, o centro econômico brasileiro esteve presente na região sudeste, tendo São Paulo concentrado os investimentos na indústria desde os anos 1920. Entre os anos 50 e os anos 60, a bolsa de valores do Rio de Janeiro, situada na Praça XV, no centro da cidade, foi considerada o principal centro de negócios do Brasil. A reforma do sistema financeiro implantado por Delfim Neto em 1965 causou um incremento do mercado de capitais brasileiro. A partir deste momento o mercado de arte segue este crescimento e a obra de arte passa a ser considerada como um investimento viável.

O modelo de negócio⁵¹ criado por José Carvalho previa a orientação do comprador quanto às tendências, aos valores e à legitimidade de obras. Além destes serviços, a Bolsa de Artes oferecia vendas permanentes, leilões, pregões, trocas, financiamento, avaliação, certificação de autenticidade, restauração e molduras. Para o reconhecimento do empreendimento um conselho consultivo foi criado com a participação de Roberto Pontual, Antônio Bento, Ibraim Sued, Zózimo Barroso do Amaral, Carlos Flexa Ribeiro, João Condé, Evandro Carneiro, Antônio Salgado, entre outros.

O empreendimento, tal como a ação do mercado como um todo, naturalmente causou preocupação. Walmir Ayala publica em sua coluna do Jornal do Brasil uma carta da artista Maria Luisa Leão Litsek levantando questões quanto aos riscos desta influência.

[...] Se a Bolsa for tomada por aquilo que é (um termômetro, e não um oráculo), tudo irá bem. Meu medo é

50. A estratégia econômica imposta pelo governo Geisel levou a contração de uma enorme dívida externa que causou a derrocada econômica da década de 1980. Levando ao crescimento da inflação de 15,6% em 1973 para o máximo histórico de 1.782% em 1989, segundo levantamento de Jorge Caldeira no livro História da Riqueza no Brasil.

51. Dados retirados ds coluna Artes Plásticas de Walmir Ayala no Jornal do Brasil em 29 de abril de 1971, ed. 00018.

que se arme uma grande confusão entre valor comercial e valor artístico. Julgar é complicado e a gente, por comodismo, tem a tendência de simplificar demais o processo. Algumas pessoas talvez acabem por ver a Bolsa uma espécie de supercrítico de arte – o que evidentemente ela não será. E sobretudo para as obras recentes, que o tempo ainda não decantou. [...] Enfim todo o progresso é lento, e eu espero que tantas galerias, tantos leilões, tantos artistas, tantos *marchands* e, agora, uma Bolsa, acabem formando aquilo que todos desejamos: um mercado ativo e criterioso, um público numeroso e sensível. Até lá que se diga e repita muitas vezes: os colecionadores não estão investindo em ações e sim em artistas, e estes não funcionam como máquinas. [...] (LITSEK, Maria Luisa Leão *apud* Walmir Ayala, *Jornal do Brasil*, 1971, ed. 00036)

Em 1971, a Petite Galerie muda-se para um novo endereço em Ipanema à rua Barão da Torre, 220. O casarão com pé-direito alto, telhas aparentes e mezanino de madeira foi construído em um terreno alugado, a partir de projeto de Teranova. A imponente porta da entrada pertenceu a uma igreja colonial mineira do século XVIII. O escritório dividia-se entre o térreo e o primeiro andar. Nos fundos da casa havia para além da reserva técnica, um ateliê com prensa de gravura operada por Darel e estrutura para produção de molduras, fabricadas

Tabela 3 - Atividades PG 3ª Fase - Rio de Janeiro

Ano	Exposições Individuais	Exposições Coletivas	Leilões	Salões, Concursos e Prêmios	Outras Atividades
1971	5	1	1	-	6
1972	5	-	8	• Concurso Nacional de Múltiplos • Premio PG do Salão do Clube Espanhol	3
1973	6	3	6	• 2 Concurso Nacional de Múltiplos	2 • Eventos Teatro Oficina
1974	11	1	1	-	1
1975	11	2	3	-	-
1976	10	5	3	-	-
1977	8	3	3	-	6
1978	4	1	7	-	2
1979	8	3	5	-	1
1980	8	2	2	-	3
Total	76	21	39	3	25
Total de exposições 97					

Fonte: a autora, 2018.





Fig. 124. Fachada da PG, rua Barão da Torre, 220 (ao lado). Arquivo: PG.

Fig. 125. Mezanino PG Barão da Torre. Arquivo: PG.

por Francisco Rodrigues de Paiva e objetos de acrílico executados por Arrigo Casalichio. A nova sede da PG foi idealizada para ser um centro de artes na cidade com sala de exposições, escritório de vendas, leilões e ateliê para produção de obras seriadas.

4.1.2 O crescimento do mercado de arte e o eixo Rio-São Paulo na década de 1970

Ainda que este estudo seja voltado à observação do sistema de arte no Rio de Janeiro, é relevante uma breve análise sobre crescimento do mercado de arte e a relação com São Paulo nos anos 1970. A presença de Terranova em terras paulistas aconteceu desde os anos 1950, como pudemos observar a partir de seu trabalho como repórter na cobertura da Bienal do IV Centenário, do relacionamento próximo e de representação com artistas de São Paulo, passando pela implantação da filial paulista entre 1961 e 1962, até o envolvimento mais intenso na década de 1970.

Nesta década, Terranova dividiu seu tempo entre o Rio e São Paulo e firmou sociedade com João da Rocha Lima, empresário paulista na área imobiliária. Em abril de 1973, ele amplia seu empreendimento e inaugura a Múltipla Galeria na Rua Haddock Lobo, 1399/1397 em São Paulo. A nova galeria especializada na comercialização de múltiplos teve a marca desenvolvida por Roberto Moriconi, sala de exposições e local reservado para realizações de leilões. A Múltipla Galeria teve vida breve e seria reconhecida como a Petite Galerie paulista. Uma das salas onde funcionou a Múltipla e a Petite Galerie em São Paulo entre 1972 e 73 vai ser ocupada a partir de 1974

Fig. 126. Múltipla Galeria, São Paulo. Arquivo: PG.



Fig. 127. Galeria Arte Global, São Paulo. Arquivo: PG.



Fig. 128. Vernissage da exposição de Anna Bella Geiger, Galeria Arte Global, São Paulo. Arquivo: PG.

pelelo Gabinete de Artes Gráficas de Monica Filgueiras e Raquel Arnaud. Mesmo sem ter espaço expositivo a partir de 1974, a PG vai manter escritório e realizar leilões em São Paulo até o fim da década de 70 no endereço ao lado do Gabinete de Artes Gráficas.

Paralelamente às atividades na Petite Galerie carioca e paulista, Terranova vai implantar

uma outra galeria de arte em São Paulo, a Arte Global, instalada na Alameda Santos, 1893. Pertencente a Dionisio Poli e à Rede Globo de Televisão. A Arte Global começa a funcionar em 1974 tendo como idealizador Walter Clark e como diretor de programação Franco Terranova. Raquel Arnaud é convidada por Terranova para ser seu braço direito na gestão da Arte Global. A intenção deste empreendimento foi aproveitar a

infraestrutura e a cobertura nacional de uma rede de televisão para ampliar o alcance público das artes visuais, divulgando artistas jovens e promovendo grandes nomes. As exposições eram acompanhadas por anúncios veiculados no horário nobre da TV e pela produção de catálogos desenhados pelo artista, fotógrafo e designer português, radicado em São Paulo, Fernando Lemos. O sistema implantado na galeria pressupunha a formação de uma coleção. Os artistas que apresentassem seus trabalhos na Arte Global doavam uma obra para o acervo da galeria, que depois foi incorporado pelo acervo da Fundação Roberto Marinho. A Arte Global funcionou intensamente até 1983, com uma média de 13 exposições por ano sempre bem cotadas pela crítica. O projeto inicial de implantação da Arte Global previa a abertura de uma filial carioca, mas isso não chegou a acontecer.

O estreitamento dos negócios no eixo Rio-São Paulo teve um papel importante no crescimento do mercado de arte a partir da década de 1970. Jornais como o *Jornal do Brasil* e *O Globo* – que tornaram-se cada vez mais importantes depois do fechamento do *Correio da Manhã* e da decadência do *Diário de Notícias*, que também encerra suas atividades em 1979 –, passam a tratar o assunto da arte para além da perspectiva cultural. O *Jornal do Brasil* passa a ter uma sessão especializada em mercado de arte e cobertura regular das notícias das artes plásticas em São Paulo. O *Globo* não restringe mais as notícias sobre arte ao caderno de cultura, estas notícias passam a ocupar também o primeiro caderno com correspondente especializado em São Paulo. As revistas de arte, como a *Arte Hoje*, também passam a ter reportagens e colunas voltadas para o mercado. Anuários de vendas de arte com listas de cotações passam a ser lançados para medir as flutuações do mercado.

Como mencionado, o aquecimento econômico decorrente do “milagre brasileiro” ajudou a impulsionar o mercado de capitais e, como consequência, o mercado de arte. O auge do processo especulativo foi marcado pela quebra da Galeria

Collectio em 1973. Celso Fioravante, no texto *O marchand, o artista e o mercado*, detalha o caso desta galeria, que incendiou e congelou o mercado de arte no raiar dos anos 1970.

52. Paulo Businco, italiano nascido em Caligari, foragido procurado pela Interpol por estelionato. Chega ao Brasil em 1966 com a mulher e 4 filhos. Em 1969 funda a Collectio com 50 obras adquiridas com dinheiro de procedência não identificada.

O clima era de entusiasmo. As vendas se sucediam, a produção circulava e o mercado parecia estar sedimentado. Ninguém poderia imaginar que tudo não passava de uma farsa. Muitas das vendas eram fictícias, os empréstimos eram feitos com base em falsa documentação, a mesma obra servia de garantia de empréstimo para várias instituições. Era um mercado forjado pela falta de escrúpulos de Paulo Businco⁵² (ou José Paulo Domingues da Silva, como dizia sua carteira de identidade de Itapeverica da Serra). O fim da Collectio se anunciou em 1973. As dívidas de Domingues com financeiras se acumularam e ele teve de dar as obras como garantia de pagamento a instituições como Finansul Industrial, Áurea e Crecif. No dia 26 de dezembro de 1973, Businco passou a noite inventariando as obras da Collectio. Na manhã seguinte, morreu vítima de um infarto fulminante. O folclore e as falcatruas em torno de seu nome eram tão grandes que se chegou a cogitar que o cadáver enterrado não era verdadeiro.

“O José Paulo Domingues entrou no mercado de forma avassaladora e insuflou uma nova energia no circuito, mas agiu como um banco e valorizou o mercado de forma artificial. A Collectio causou um grande mal. Seus leilões eram ficção pura. Só tinha laranja comprando. O mercado ainda era incipiente e ficou abalado por uns dois anos. Foi uma decepção muito grande, um momento negro”, declara Ralf Camargo. (Fioravante, 2001, p. 20)

53. JORNAL DO BRASIL, coluna Mercado de Arte, 4 de maio de 1974, Ed. 00026.

O pico do crescimento do mercado em 1972 foi anunciado⁵³ no Jornal do Brasil com número de 5300 obras negociadas na soma da movimentação da Collectio e da Bolsa de Artes, uma variação 200% acima do negociado no ano anterior. O crescimento artificial do mercado não passou despercebido ao sistema, galerias e artistas protestavam contra as manobras de Paulo Businco. Wesley Duke Lee publica um anúncio manifesto no jornal *O Estado de São Paulo* comunicando que passaria a vender sua produção somente em seu ateliê.

O mercado ressentiu-se após o desvendar da fraude, no entanto a potência de negociação que o mercado paulista demonstrou ficou clara. Alberto Beuttenmuller, analista paulista da coluna *Mercado de Arte* no Jornal do Brasil, percebe um

deslocamento dos marchands cariocas para São Paulo e cita a PG, a Bolsa de Arte, a Galeria da Praça e a Uirapuru como investidores cariocas na terra da garoa.

Franco Terranova declara para o jornal O Globo que não acredita que o caso da Collectio tenha influenciado o mercado, apontando como justificativa ao seu argumento o sucesso dos leilões realizados posteriormente ao caso, com movimentação de cifras superiores às negociadas pela Collectio.

O episódio da Collectio é hoje em dia folclore no mercado de arte, e, sem dúvida, um problema jurídico-policial com uma pitada de surrealismo. (TERRANOVA, Franco. Comentário de Terranova para O Globo, 28 de junho de 1974, Matutina, Rio, página 9.)

Em 1975, o Jornal do Brasil entrevista três colecionadores (Gilberto Chateubriand, José Carlos Nogueira Diniz e Henrique Baez) tentando compreender os rumos do mercado e a função dos leilões. Chateubriand percebe uma presença predominante de pessoas ligadas ao mercado de capitais e sem conhecimento de arte no perfil dos compradores no momento do pico de compras de 1972, demonstrando a vulnerabilidade do mercado em relação a valorização de obras sem qualidade, sendo o preço influenciado apenas por jogos especulativos. Ele entende os leilões a partir dos anos 70 como distanciados de sua finalidade básica de “preocupação cultural e lançamento de jovens artistas”.

Gilberto Chateubriand considera o leilão um mistério insondável. O que acontece realmente ninguém sabe. Quadros que foram vendidos no Rio aparecem uma semana depois em São Paulo, fazendo crer que existe um *pool* entre os dois estados. Em sua opinião, os mais criteriosos são os da Bolsa de Arte e da Petite Galerie. (JORNAL DO BRASIL, *Quando o Negócio é bom*, 1975, ed. 00360)

Não só colecionadores foram consultados pelos jornais na tentativa de compreender os rumos do circuito de arte; marchands, artistas e críticos também fizeram parte deste apanhado. Naturalmente, as diferenças de opinião entre eles têm relação com os interesses de cada lado. No entanto, o susto

acarretado pela quebra da Collectio não impediu que o mercado continuasse seu curso.

Na opinião de Monica de Almeida (Filgueiras), o mercado de arte atingiu um nível tal que é irreversível. Segundo Raquel Babenco (Arnaud), não há nenhum motivo para uma retração do mercado. O público está aproveitando para comprar, inteira-se dos movimentos, compra tanto artistas jovens como consagrados, o mercado caminha para uma estabilidade, para sua normalidade (JORNAL DO BRASIL, *Mercado que se desloca*, 5 de outubro de 1974, ed. 00180)

54. JORNAL DO BRASIL. *Obras de Arte: o investimento mais seguro. Brasil: mercado em crescimento*, 24 de maio de 1974, ed. 00046.

Em 1974 são apontadas⁵⁴ pelo Jornal do Brasil 80 galerias dedicadas à arte contemporânea em São Paulo contra 60 cariocas, detalhando que as maiores e mais sólidas estavam no Rio enquanto São Paulo possuía um maior número de pequenas galerias. Outro agente do sistema que não pareceu se abalar com as oscilações do mercado foram as financiadoras: a comercialização de obras a prazo avançou e cresceu no Brasil na década de 1970.

O esvaziamento do estado do Rio de Janeiro que observamos em 2018 é um processo longo que pode ser observado desde a transferência da capital federal para Brasília em 1960. A criação do estado da Guanabara (que funcionou na área correspondente à região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro entre 1960 e 1975) foi um modo de tentar contornar o impacto da perda da capital da república para o município do Rio de Janeiro. O crescimento do mercado de arte em São Paulo faz parte de uma tendência geral da economia brasileira que pode ser observada também com a perda do posto da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro para a Bovespa a partir de 1989. Mesmo com o avanço do mercado em termos do volume de negociações, a crise econômica avança durante a década de 1970 e a inflação em 1983 alcança taxa de 211% com retração do PIB em -6,1%⁵⁵. Mais adiante neste capítulo avaliaremos a crise do mercado nos anos 1980 e como a PG reagiu a isso.

55. Caldeira, Jorge. *História da riqueza no Brasil*, 2017, p. 575.

4.1.3 A PG e os múltiplos

Onde mesmo que eu estava? Ah, meus muitos. Não é meus múltiplos, doutor, não tenho nada com esta transa da Petite Galerie, que reproduz 100 vezes em acrílico um modelo único. Não sou de acrílico, sou de matéria viva, pulsante... Não quer saber quantos sou? Conteí oito doutor. Dá ou não para uma análise de grupo? Faço questão de ser analisado sozinho em grupo. (ANDRADE, Carlos Drumond de. *Oito em um*, Jornal do Brasil, 1972, ed. 00304)

A 3ª fase da PG avança na discussão em torno do objeto, propondo a inserção do objeto de arte seriado no Brasil. Esta linguagem já estava sendo aplicada na Europa e nos Estados Unidos desde os anos 60.

Por volta de 1955, os artistas Jean Tinguely e Agam, buscando tornar seus trabalhos amplamente disponíveis, propuseram a produção de edições ilimitadas de obras que poderiam ser vendidas a preços baixos. Acredita-se que termo “múltiplo”, para este tipo de produção executada a partir de processos industriais, foi criado por eles. Os primeiros múltiplos foram eventualmente produzidos pela *marchande* francesa Denise René em Paris em 1962. Desde então um grande número de artistas criou múltiplos. (Tradução livre do verbete MULTIPLE em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/multiple>)

Desde a década de 1950, a PG investiu em produção seriada (gravura em metal, serigrafia e litogravura) como estratégia de alcançar preços mais baixos, ampliar vendas e democratizar a aquisição de obras de arte. A popularização do múltiplo no mercado exterior e o interesse em torno do objeto tridimensional foram um atrativo para Terranova. Entre 1970 e 71, para se preparar para sua nova empreitada solo na PG, Terranova empreende viagens de pesquisa aos EUA e à Europa para fazer contato com galerias internacionais, se familiarizar com as novas tendências da arte e com a prática de leilões.

Uma das primeiras atividades promovidas pela PG em sua nova sede em julho de 1971 foi uma exposição de múltiplos internacionais. Foram apresentadas obras de: Rauschenberg, Alan Davie, David Palham, Arman, Baj, Antoni Miralda, Lucio Del Pezzo, Nicolas Schaffer, Lívio Marzot, Ronald Mallory, Eugenio Carmi, Capogrossi, Sônia Delaunay, Attilio Stefanoni,



Fig. 129. Capa da publicação “Múltiplos” organizada por Jayme Maurício e editada pela PG na ocasião do Concurso Nacional de Múltiplos, 1972. Arquivo: PG.

Fig. 130. Capa do catálogo da exposição internacional de múltiplos promovida pela PG e pela Formaespço em São Paulo, 1973. Arquivo: PG.