

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

RACHEL VALLEGO

**NOSTALGIA MODERNA:
A consagração do Modernismo e o mercado de arte nos anos 1970
na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP**

**São Paulo
2019**

RACHEL VALLEGO

**NOSTALGIA MODERNA:
A consagração do Modernismo e o mercado de arte nos anos 1970
na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título
de doutora em Teoria e Crítica de Arte
Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte
Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães
Agência de Fomento: Capes

São Paulo

2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Contato da autora: rachelvallego@gmail.com

Vallego, Rachel.

Nostalgia moderna : a consagração do Modernismo e o mercado de arte nos anos 1970 na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP / Rachel Vallego Rodrigues ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2019.

366 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Acervo Museológico – Brasil. 2. Modernismo – Brasil – Século 20. 3. Mercado de Arte. 4. Semana de Arte Moderna. 5. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. 6. Banco Central do Brasil. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 708.981

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome da aluna: RACHEL VALLEGO RODRIGUES

Data da defesa: 09/08/2019

Nome da orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/10/2019



Assinatura da orientadora

VALLEGO, Rachel.

NOSTALGIA MODERNA:

A consagração do Modernismo e o mercado de arte nos anos 1970 na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Teoria e Crítica de Arte

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Agência de Fomento: Capes

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). Maria de Fátima Morethy Couto

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: _____

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). Ana Paula Cavalcanti Simioni

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Prof. Dr. Agnaldo Farias

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Prof. Dr. Ricardo Fabbrini

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Uma atividade por vezes tão solitária quanto a pesquisa acadêmica não seria possível sem a ajuda e contribuição de inúmeras pessoas que, aqui, reconheço e agradeço com sinceridade. Primeiramente, agradeço a Deus por todas as bençãos neste caminho e à minha mãe, Célia Regina Vallego, minha rocha e meu coração, por todo o apoio e amor incondicional que me guiaram até aqui.

Agradeço à minha orientadora, professora Ana Gonçalves Magalhães, por tanta generosidade, estímulo e confiança depositada nessa pesquisa.

Ao professor Emerson Dionísio pelo incentivo e apoio desde o mestrado, pela leitura sempre atenta e pelos comentários tão generosos da qualificação.

À professora Ana Paula Simioni por tanto aprendizado em sala de aula e pelos direcionamentos que a tese tomou desde a qualificação.

Aos professores Ricardo Fabbrini, Agnaldo Farias e Maria de Fátima Morethy Couto pela disponibilidade para discussão da pesquisa.

À equipe do MAC USP e da secretaria do PGEHA Andréa Pacheco, Sara Vieira Valbon, Águida Mantegna, Paulo Marquezini, Joana D'Arc Figueiredo e Neuza Maria Falavigna Brandão, sempre tão prestativos.

Agradeço à Capes pela bolsa para a realização deste trabalho. O fomento à educação e à pesquisa são a base da transformação da sociedade, mesmo que nosso tempo pareça caminhar na direção contrária.

Aos amigos, em especial a Alice Lara e Henrique Detomi, que sempre me ajudaram a encontrar forças para continuar. Aos amigos que a grande metrópole me trouxe e ao grupo de pesquisa: Yuri Quevedo, Mariana Leão, Renata Rocco, Marina Barzon, Patrícia Freitas, Breno de Farias, Regina Teixeira de Barros, Andrea Ronqui e Fabiana Aiolfé. E os amigos que nem mesmo a distância consegue separar, Débora, Henrique, Joice, Laís, Raquel, Saulo, Gustavo, Flaviana, Aninha, Fred, Ana Beatriz, Edo, Anelise, Patrick, Cleber e tantos mais.

A Jussara Zottmann, Gisel Carriconte, Ricardo Orsi e toda a equipe responsável pelo acervo de arte do Banco Central, cuja amizade e confiança sempre foram grandes incentivadoras.

Agradeço a todos que, de alguma maneira, contribuíram para a pesquisa por meio de indicações, conversas, depoimentos, entrevistas, referências de biografia, dicas e pistas que ajudaram a montar esse grande quebra-cabeças: Alfredo Rizkallah,

Ana Carolina e Carlos Gluek, Ana Paula Nascimento, Breno Krasilchik, Chaim Litewski, Denise Mattar, Elisabeth Di Cavalcanti, Evandro Carneiro, Flaminia Bonino, Fernanda Carvalho, Fernando Chaves, Gabriela Caspary Corrêa, Jones Bergamin, Laura Carneiro, Maciej Babinski, Marcos Marcondes, Maria Eugênia Saturnini, Oswaldo Chateaubriand Filho, Paola Terranova, Rachimiel Litewski, Ralph Camargo, Raquel Arnaud, Regina Rosa, Regina Teixeira de Barros, Renata Rizkallah, Renato Magalhães Gouvêa, Roberto Rugiero, Siri Chateaubriand, Sylvia Dias, Ula Pancetti, Waldir Simões de Assis, Yutaka Toyota.

Aos arquivos, bibliotecas e suas equipes: Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da USP, Biblioteca Luís Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Biblioteca e Arquivo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE, Hemeroteca da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Instituto Bardi Casa de Vidro, Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. E, finalmente, aos acervos digitais que em muito facilitaram a pesquisa: acervo digital do jornal Folha de S. Paulo, acervo digital do jornal O Estado de S. Paulo, acervo digital da Revista Veja, acervo on-line do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Arte Poética

Uma breve uma longa, uma longa uma breve
uma longa duas breves
duas longas
duas breves entre duas longas
e tudo mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventura,
conforme a cor da vida no papel.

*Carlos Drummond de Andrade,
A paixão medida, 1980.*

RESUMO

Nostalgia Moderna propõe uma revisão de como o modernismo foi interpretado, apresentado e comercializado entre as décadas de 1960 e 1970, quais atores estiveram engajados na sua promoção e seu papel político-cultural numa década marcada pela censura e repressão. A pesquisa procurou interpretar o funcionamento do sistema artístico nacional sob três aspectos: a aclamação pública do movimento modernista durante as comemorações, em 1972, do cinquentenário da Semana de Arte Moderna; o aporte do Estado como promotor de políticas culturais que viabilizavam institucionalmente esse projeto de arte nacional; e o papel do mercado de arte como ápice da consagração, que incorporava status, tradição e raridade à comercialização da arte moderna em leilões. A conjugação desses elementos possibilitou a compreensão de como o reconhecimento oferecido pelo sucesso comercial pode ocorrer somente após a identificação da pertinência histórica daquelas obras, conduzidas pelo pensamento autoritário que buscava nesse lastro um sentido de continuidade, mesmo que não linear. Essa revisão, certamente mais abrangente, culmina na análise da doação da coleção de gravuras do Banco Central do Brasil ao MAC USP. De qualquer ângulo que questionássemos as obras, lacunas sobre as condições do mercado de arte naquele período reforçavam a necessidade de compreender o contexto de sua produção, de modo que uma discussão aprofundada sobre a consagração do modernismo e o mercado de arte era imprescindível.

Palavras-chave: Arte Moderna, mercado de arte, cinquentenário da Semana de Arte Moderna, Banco Central do Brasil, coleção de arte, galerias de arte.

ABSTRACT

Modern Nostalgia proposes a review of how modernism was interpreted, presented and marketed between the 1960s and 1970s, which actors were engaged in its promotion and its political-cultural role in a decade marked by censorship and repression. The research sought to interpret the functioning of the national artistic system in three aspects: the public acclaim of the modernist movement during the commemorations in 1972 of the fiftieth anniversary of the Week of Modern Art; the contribution of the State as promoter of cultural policies that institutionally made this national art project viable; and the role of the art market as the apex of consecration, which incorporated status, tradition, and rarity into the commercialization of modern art in auctions. The combination of these elements made possible to understand how the recognition offered by commercial success could only occur after the historical relevance of those works, driven by authoritarian thinking that sought in this ballast a sense of continuity, even if not linear. This revision, certainly more comprehensive, culminates in the analysis of the donation of the collection of engravings of the Central Bank of Brazil to MAC USP. From whatever angle we questioned the works, gaps in the conditions of the art market reinforced the need to understand the context of its production, so that a thorough discussion of the consecration of modernism and the art market was imperative.

Keywords: Modern Art, Art Market, Fiftieth Anniversary of Week of Modern Art, Central Bank of Brazil, Art Collection, Art Galleries.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do catálogo da Exposição Comemorativa Semana de Arte Moderna em 1952. Acervo Biblioteca MAM SP.....	51
Figura 2 - Anúncio do 1º Festival da Semana de Arte Moderna, jornal O Estado de S. Paulo, 1962.	53
Figura 3 - Reunião na residência de Guiomar Novaes para gravação MIS SP - de costas Di Cavalcanti, na primeira fileira Tarsila do Amaral, Nonê, Sérgio Buarque de Holanda e John Graz. Arquivo MIS SP.	61
Figura 4 - Cartaz exposição retrospectiva de Di Cavalcanti no MAM SP, 1971.....	64
Figura 5 - Vista da exposição Semana de 22 - Antecedentes e Consequências em montagem, com obras de Anita Malfatti no primeiro plano e, no alto, vestidos de época de S. Camille. Jornal da tarde, 1972. Centro de documentação MASP.	73
Figura 6 - Vista da entrada da exposição Semana de 22 - Antecedentes e Consequências com máquina de ponto e manequim vestido com roupas de época, e recorte de jornal com vista da exposição para obras de Tarsila ao fundo e Brecheret à frente. Centro de documentação MASP.	74
Figura 7 - Governador Laudo Natel quando observava a tela de Tarsila do Amaral na inauguração da exposição do MASP. Acervo MIS SP.	76
Figura 8 - Agostinho Batista de Freitas - Circo Piolin no vão do Masp, 1972, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, Acervo Masp, Número de Inventário Masp.01644.	76
Figura 9 - Anúncio da Bolsa de Valores de São Paulo na revista Visão, fev. 1972.	108
Figura 10 - Anúncio leilão beneficente para Hospital Albert Einstein, jornal O Estado de S. Paulo, jun. 1965.	120
Figura 11 - Vista fila para entrada no Metropolitan Museum of Art de Nova York e da sala com a Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, em exposição no local em 1963.	126
Figura 12 - Página da revista Time com artigo "The Solid Gold Museu". Arquivo PG.	132
Figura 13 - Capa da revista Exame, n. 49, abr-jul, 1971	133
Figura 14 - Obra de Ismael Nery, Autorretrato, 1927, óleo sobre tela, Coleção Particular - SP	139
Figura 15 - Anúncio MAM SP, jornal O Estado de S. Paulo, out. 1972.	143
Figura 16 - Anúncio Collectio para a exposição Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, jornal O Estado de S. Paulo, nov. 1972.	143

Figura 17 - Anúncio Bolsa de Arte e notícia em O Estado de S. Paulo sobre retirada de obra de Volpi da exposição retrospectiva no MAM RJ para leilão, em nov. 1972.	145
Figura 18 Capa/convite para leilão da Collectio e notícia no Jornal do Comércio anunciando leilão com a obra de Tarsila do Amaral em 1973.....	145
Figura 19 - Stills da demolição do conjunto habitacional Pruitt Igoe, em Saint Louis, EUA, 1972.....	146
Figura 20 - Convite para a exposição de Volpi na Petite Galerie. Arquivo PG.....	156
Figura 21 - Vista da fachada da Petite Galerie, Praça General Osório, 1960. Arquivo PG.....	159
Figura 22 - Público do primeiro leilão da Petite	163
Figura 23 - Franco Terranova na porta de entrada da Petite Galerie na rua Barão da Torre, 1971. Arquivo PG.	165
Figura 24 - Relação de Atividade da PG entre 1971–1980. Tabela produzida por Gabriela Caspary Corrêa.....	168
Figura 25 - Anúncio de leilão na Petite Galerie em São Paulo, maio 1971.	169
Figura 26 - Anúncio da Petite Galerie no Jornal do Brasil em agosto de 1971. Arquivo PG.....	170
Figura 27 - Convite da exposição sobre Alfredo Bonino, realizada pela Fundação Klemm em 2013.	173
Figura 28 – Capa do catálogo da primeira exposição da	174
Figura 29 - Capas de Catálogos da Galeria Bonino. Arquivo MAM SP.....	176
Figura 30 - Retrato de Giovanna Bonino. Arquivo Oswaldo Chateaubriand Filho...	178
Figura 31 - Anúncio da Galeria Mirante das Artes na Revista Mirante das Artes, mar–abr. 1967.....	188
Figura 32 - Anúncio Galeria Mirante das Artes no Jornal o Estado de S. Paulo, 1968.	189
Figura 33 - Anúncio da Mirante das Artes no jornal O Estado de S. Paulo, 1972. ...	190
Figura 34 - Nota no jornal O Estado de S. Paulo com obra de Tarsila no leilão da Casa dos Leilões, jornal O Estado de S. Paulo, dez. 1967.	203
Figura 35 - Anúncio da Casa dos Leilões no jornal O Estado de S. Paulo, maio 1970.	204
Figura 36 - Nota no jornal O Estado de S. Paulo sobre leilão em 1971 e capa do catálogo do Leilão de Baccaro – Arquivo Particular-SP.....	208

Figura 37 - Anúncios de Leilões da Collectio no jornal O Estado de S. Paulo em 1972.	215
Figura 38 - Anúncio da Collectio no jornal O Estado de São Paulo em 1973.	216
Figura 39 – Capa e páginas do Anuário de Vendas da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 1972.....	222
Figura 40 - Anúncio Collectio Álbum Grupo Santa Helena, jornal O Estado de S. Paulo.	253
Figura 41 - Anúncio Collectio “Noite de Tarsila”, jornal O Estado de S. Paulo.	254
Figura 42 - Notícia do lançamento álbum de Tarsila, jornal Folha de S. Paulo.	255
Figura 43 - Capa álbum Collectio Tarsila e pranchas de apresentação. Arquivo Base 7.	256
Figura 44 – Tarsila do Amaral, Árvores, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 15,6 x 12,8 cm, MAC USP.	257
Figura 45 - Tarsila do Amaral, Paisagem, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 13,8 x 28,3 cm, MAC USP.	258
Figura 46 - Tarsila do Amaral, Ruas e casas/Sede da Fazenda, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 11,2 x 22,5 cm, MAC USP.	258
Figura 47 - Tarsila do Amaral, Boi/Paisagem antropofágica com boi, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 11,2 x 22,5 cm, MAC USP.	258
Figura 48 - Tarsila do Amaral, Natureza, 1971, água-forte sobre papel, 18 x 29 cm, Banco Central do Brasil.....	259
Figura 49 - Tarsila do Amaral, Trigal, 1971, água-forte sobre papel, 18 x 29 cm, Banco Central do Brasil.....	259
Figura 50 - Tarsila do Amaral, Natureza/Bichos Antropofágico na paisagem, 1971, água forte e água-tinta em cores sobre papel, 19,8 x 29 cm, MAC USP.	261
Figura 51 - Tarsila do Amaral, Bichos antropofágicos na paisagem, c. 1929, grafite e nanquim sobre papel, 21,5 x 31 cm, (De468), Coleção Particular.	261
Figura 52 - Tarsila do Amaral, Bicho antropofágico na paisagem I, 1929, grafite sobre papel, 16,5 x 24,5 cm, (D250), Coleção Particular.	262
Figura 53 - Tarsila do Amaral, Bicho antropofágico na paisagem II, 1930, nanquim sobre papel, 18 x 26,5 cm, (D292), Coleção Particular.	262
Figura 54 - Tarsila do Amaral, Decalque de bichos antropofágicos na paisagem, 1929, grafite sobre papel, 18 x 26,5 cm (passe-partout), (Dq015), Coleção Particular.	262

<i>Figura 55 - Anúncio Collectio Clóvis por Clóvis, jornal O Estado de S. Paulo.....</i>	266
Figura 56 - Capa álbum Collectio Clóvis Graciano e pranchas. Acervo Banco Central.	266
Figura 57 – Clóvis Graciano, Sem título, 1944, nanquim sobre papel, Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, doação Carlo Tamagni.	268
Figura 58 - Clóvis Graciano, Mulher sentada, 1971, água-forte e água-tinta sobre papel, 23,6 x 17,6 cm, MAC USP.....	268
Figura 59 - Clóvis Graciano, Figura sentada de perfil, 1971, ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel, 29,5 x 18 cm, MAC USP.	269
Figura 60 - Clóvis Graciano, Briga, 1971, água-forte, ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel, 19,7 x 25,4 cm, MAC USP.	269
Figura 61 - Clóvis Graciano, Duas Figuras, 1971, água-forte sobre papel, 30 x 20 cm, Banco Central do Brasil.....	270
Figura 62 - Anúncio Collectio "Collectio apresenta temporada de arte 72", O Estado de S. Paulo.....	271
Figura 63 - Página do catálogo Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois, edição Collectio, 1973.	273
Figura 64 - Cícero Dias, Casa com figuras, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 38,5 x 32,2 cm, MAC USP.....	273
Figura 65 - Cícero Dias, Moça com guarda-sol, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 45 x 33,8 cm, MAC USP.....	274
Figura 66 - Cícero Dias, Moça com pombos, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 45 x 27,5 cm, MAC USP.	274
Figura 67 - Cícero Dias, Figura de moça numa paisagem, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 44,8 x 30,3 cm, MAC USP.....	275
Figura 68 - Cícero Dias, Jardim com figuras, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,5 x 54,8 cm, MAC USP	275
Figura 69 - Anúncio da Collectio, Museu da Calçada, jornal Folha de S. Paulo.	277
Figura 70 - Maciej Babinski, Composição, s.d., serigrafia cores sobre papel, 38,8 x 58,5 cm, MAC USP.	277
Figura 71 - Francisco Cuoco, Sem título, 1972, serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,9 cm, MAC USP.	278
Figura 72 - Marcelo Grassmann, Guerreiro de frente, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40 x 58,8 cm, MAC USP.....	278

Figura 73 - Página jornal O Estado de São Paulo, notícia “Avenida Paulista terá o Museu da Calçada” e anúncio Collectio “Temporada de Arte”, 1972.	279
Figura 74 - Anúncio Collectio no jornal O Estado de S. Paulo e obra de Tuneu, Sem título, s.d. serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,7 cm, MAC USP.	280
Figura 75 - Anúncio Collectio “Leilão de Junho” no jornal o Estado de S. Paulo e detalhe imagem Aldemir Martins, Pássaro,40 x 60cm, Gravura para o Museu da Calçada.	281
Figura 76 - Tarsila do Amaral, Louvor à natureza, serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,9 cm, MAC USP.	282
Figura 77 - Tarsila do Amaral, Louvor à natureza, 1971, água-forte e água-tinta sobre papel, 15,5 x 22,6 cm, MAC USP.	282
Figura 78 - Anúncio Collectio “Este homem é uma bandeira”, Folha de S. Paulo, 1972.	283
Figura 79 - Alfredo Volpi, Sem título/ Composição com bandeirinhas, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,3 x 60,2 cm, MAC USP.	285
Figura 80- Alfredo Volpi, IAVAM 2783, Sem título, década de 1970, têmpera sobre tela, 68 x 102 cm, Coleção Particular.	285
Figura 81 - Alfredo Volpi, Sem título/ Composição abstrata, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,3 x 61 cm, MAC USP.	286
Figura 82 - Alfredo Volpi, IAVAM 2714, Sem título, década de 1960, grafite, lápis de cor e lápis dermatográfico sobre papel, 48 x 63, 5 cm (passe-partout), Coleção Particular.	286
Figura 83 - Página catálogo Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois, edição Collectio, 1973.	287
Figura 84 - Alfredo Volpi, ACOAV 0510, Sem título, década de 1960/1970, têmpera sobre tela, 68,2 x 102,5 cm, Coleção Mastrobuono.	287
Figura 85 – Alfredo Volpi, Sem título/ Composição com uma bandeirinha, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,3 x 59,8 cm, MAC USP.	288
Figura 86 – Alfredo Volpi, IAVAM 2765, Sem título, década de 1970, grafite sobre papel, 24 x 32,5 cm, Coleção Particular.	288
Figura 87 - Gravuras de Babinski Vaso de Flores, s.d., e Porta Aberta, s.d., Acervo MAC USP.	292
Figura 88 - Folheto exposição de Babinski na Galeria Collectio em 1973. Arquivo MAC USP.	292

Figura 89 - Tabela Leilões de Arte no Estado de São Paulo 1967-1979 elaborada por
J. C. Durand.309

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 TRAJETÓRIA DA CONSAGRAÇÃO E O CINQUENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA	29
1.1 “De Anita ao Museu”: uma breve recapitulação histórica	30
1.2 Mudanças de perspectiva na década de 1950	48
1.2.1 1952: primeira tentativa de retrospectiva	51
1.3 1962: a Semana aos 40 anos.....	53
1.4 Rumo ao cinquentenário: 1971, o ano das grandes retrospectivas individuais.....	61
1.5 O cinquentenário da Semana de Arte Moderna	68
1.5.1 Semana de 22 – Antecedentes e Consequências	73
1.5.2 Consagração, crítica e descompasso	79
2 O PAPEL DO ESTADO AUTORITÁRIO NA ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS E ECONÔMICAS	86
2.1 O Conselho Federal de Cultura.....	90
2.1.1 O CFC e a política cultural	92
2.1.2 O CFC e a intelectualidade modernista.....	97
2.2 A influência do “milagre econômico” sobre o desenvolvimento cultural	104
3 ANTECEDENTES E CONSEQUÊNCIAS DO <i>BOOM</i> DO MERCADO DE ARTE.....	110
3.1 Perfis das galerias	154
3.1.1 Petite Galerie (1954–1988 no RJ e, em SP, 1961–1963 e 1971–1974)	154
3.1.2 Galeria Bonino (1960–1993)	171
3.1.3 Galeria Relevo (1961–1969) e o marchand Jean Boghici.....	181
3.1.4 Mirante das Artes (1966–1989).....	186
3.1.5 Selearte (1962–1965) e Casa dos Leilões (1967–1974).....	198
3.1.6 Collectio (1969–1973)	211

3.1.7	Bolsa de Arte do Rio de Janeiro (1971)	220
3.2	Proposta para classificação do estilo de trabalho das galerias de arte analisadas	226
3.2.1	Marchand-patrono	226
3.2.2	Marchand-empendedor	230
3.2.3	Marchand-exclusivo	232
3.2.4	Marchand-leiloeiro	234
4	AS OBRAS DA DOAÇÃO BANCO CENTRAL - MAC USP.....	238
4.1	O Processo de Doação	242
4.2	Álbuns e gravuras editadas pela Collectio.....	252
4.2.1	Tarsila do Amaral	253
4.2.2	Clóvis Graciano	264
4.2.3	Cícero Dias	271
4.2.4	Museu da Calçada	276
4.3	Francisco Cuoco, Duja e Maciej Babinski	289
4.4	Uma perspectiva histórica sobre a edição de álbuns de gravura	292
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	304
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	312
	ANEXO I.....	328
	ANEXO II.....	329
	ANEXO III.....	347

INTRODUÇÃO

Havia muitas possibilidades para encaminhar a pesquisa em relação à doação de 58 obras do acervo do Banco Central do Brasil para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). O projeto inicial pretendia uma abordagem que pensasse sobre o conjunto das 40 doações de um grupo similar de obras, realizadas pelo Banco Central, no qual se inseria a doação para o MAC USP, a fim de refletir a respeito da recepção das obras nos diversos museus.¹ Outra alternativa poderia ter sido uma investigação das gravuras da doação em relação às demais gravuras do acervo no MAC USP, visando compreender como tais obras operavam nesse conjunto maior. A opção aqui apresentada, certamente, é a menos óbvia, contudo a que consideramos oferecer a maior contribuição ao sistema de arte brasileiro por propor um panorama da recepção e consagração do modernismo na década de 1970, conjugando o aporte estatal e do mercado de arte nesse processo.

Esse trajeto mais longo e, seguramente, muito mais abrangente do que a doação em si, propõe uma revisão de como o modernismo foi interpretado, apresentado e comercializado durante a década de 1970, quais atores estiveram engajados em sua promoção e seu papel político-cultural numa década marcada pela censura e repressão. Assim, obras que, à primeira vista, têm pouca relevância e causam algum estranhamento, quando comparadas a grandes obras do modernismo, ganham nova densidade crítica se compreendidas como fruto de um momento de grande especulação mercadológica com a arte moderna brasileira.

A escolha desse caminho já nos era apontado desde a conclusão da pesquisa de mestrado, quando o estudo sobre a formação da coleção de arte do Banco Central do Brasil indicava a procedência das obras como fruto do processo especulativo do mercado de arte que culminava na falência da galeria paulista *Collectio Artes Ltda.*² Se naquele momento pude observar detidamente as atividades da *Collectio*, mostrava-se imperativo posicionar a galeria num cenário maior, que permitisse compreender o contexto daquele mercado efervescente. Parecia-nos improvável que atividades tão ambiciosas surgissem independentemente, sem qualquer lastro no circuito.

¹ Ver lista dos museus que receberam doação de obras do Banco Central do Brasil no anexo I.

² VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – Percursos de uma coleção de arte*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2015.

A pesquisa procurou, então, interpretar o funcionamento do sistema artístico nacional sob três aspectos que se mostravam preponderantes: a aclamação pública do movimento modernista durante as comemorações, em 1972, do cinquentenário da Semana de Arte Moderna; o aporte do Estado como promotor de políticas culturais que viabilizavam institucionalmente esse projeto de arte nacional; e o papel do mercado de arte como ápice da consagração, que incorporava status, tradição e raridade à comercialização da arte moderna. Nossa hipótese toma por base então a necessidade de observar como a articulação, em conjunto, desses três elementos canonizou o modernismo, reinterpretado como sinônimo de nacionalismo. Olhar para essa articulação de maneira sistemática possibilita compreender como o reconhecimento oferecido pelo sucesso comercial ocorre somente após a pertinência histórica daquelas obras, conduzidas pelo pensamento autoritário que buscava nesse lastro um sentido de continuidade, mesmo que não linear. Dessa forma, por Nostalgia Moderna, queremos apontar como o ciclo de consagração da arte moderna brasileira se desdobra no sistema das artes e pretendemos sugerir as comemorações do cinquentenário da Semana como baliza temporal do fechamento desse ciclo.

Precisamos primeiramente conceituar sistema artístico para melhor determinar esse objeto de estudo. Para sistema da arte, emprestamos a definição elaborada por Maria Amélia Bulhões, como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”.³ Essa definição delinea os principais elementos cuja interação resulta no conjunto de atividades compreendidas como artísticas e possibilita identificar os vários agentes que fazem parte desse sistema. Para elaborar tal definição, Bulhões apoia-se na noção de campo artístico desenvolvida por Pierre Bourdieu e enfatiza como a noção de jogo, ou seja, de competição, estabelecida entre participantes que compartilham um conjunto de regras, como orientador da disputa pelo controle de determinação do capital cultural dentro dele.⁴ Dessa maneira, o conceito de sistema da arte explicita a importância dessas relações uma vez que também reconhece o papel desempenhado pelos

³ BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In BULHÕES, Maria Amélia (org.) *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 15–16.

⁴ “Campo é um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objeto”. Cf. BULHÕES, Maria Amélia, *Op. Cit.*, 2014, p. 16.

campos da difusão e do consumo como agentes necessários para o reconhecimento da produção artística.

As formas como se estruturam as etapas de produção, circulação, legitimação e consumo da arte também são consideradas engrenagens essenciais do que Howard Becker chama de *Art Worlds*.⁵ A teoria sobre os mundos da arte parte de uma sociologia das ocupações aplicada ao trabalho artístico. Sem pretender definir o que é, ou não, arte, Becker se preocupa com “os padrões de cooperação entre as pessoas que fazem as obras”, presumindo a existência de redes de relações interpessoais que determinam assim um mundo social. De acordo com a interpretação de Ronaldo de Noronha, a partir de Samuel Gilmore, mundos sociais são determinados por “atividades e preocupações comuns ou conjuntas, amarradas por uma rede de comunicação”⁶ que frequentemente não tem fronteiras claras ou população específica. Assim, cada mundo da arte estabelece de maneira autônoma quais são os agentes reconhecidos e habilitados para a realização de suas atividades.

Dessa maneira, de acordo com Becker, um mundo da arte, como um mundo social, designa uma “rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada via o conhecimento conjunto que tem dos meios convencionais de fazer as coisas, produz a espécie de obras de arte pelas quais um mundo da arte é conhecido”. Alguns conceitos debatidos por Becker para determinar um mundo da arte são: a adoção de convenções, que enfatizam o aspecto técnico reconhecível das notações pelos membros; cooperação e interação entre artistas e pessoal de apoio; necessidade de recursos para produção, sejam financeiros, humanos ou materiais; reconhecimento e legitimação crítica; e ainda, distribuição, onde se insere o mercado de arte. A interação entre esses fatores é determinante para a formação de uma reputação — seja da obra, artista, escola, gênero, mídia ou técnica —, que acarreta no reconhecimento do produto gerado por aquele mundo da arte como artístico.

Se para Pierre Bourdieu, a autonomia do objeto estético é um produto da história da autonomização do campo artístico, no qual o jogo de hierarquias se evidencia na estrutura social, é interessante observar como esse campo se define a partir da competição entre os participantes pela legitimação cultural, uma vez que Howard S. Becker entende o mundo da arte como produção cooperativa por meio da

⁵ BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

⁶ NORONHA, Ronaldo de. A Produção Coletiva da Arte: Artistas, Mundos Sociais e Convenções. *Revista Teoria e Sociedade*, Volume 13.2, Belo Horizonte: UFMG, 2005.

negociação permanente entre os agentes. Por mais que as noções de competição e cooperação pareçam diametralmente opostas, são complementares para a compreensão do funcionamento do sistema artístico, uma vez que refletem aspectos da forma como esses agentes interagem.

Em outra acepção, podemos resumir o funcionamento do sistema artístico, de acordo com a definição oferecida por Raymonde Moulin, como sendo “composto por quatro instâncias fundamentais, cujas dinâmicas são distintas mas relacionadas: a da produção, da reflexão crítica (histórica, crítica e curadoria), a institucional e o mercado”.⁷ Essas quatro instâncias apontam, de maneira mais objetiva, os principais agentes em atividade no sistema da arte que levam ao status de aclamação pública, evidenciando como as etapas de admissão, legitimação e consumo estão profundamente imbricadas na estrutura do sistema da arte.

Apoiamo-nos nessas concepções estabelecidas no âmbito da sociologia da arte por proporem uma leitura integrada das diversas esferas em ação, que expandem as relações sociais e políticas em disputa pelo reconhecimento daquela produção artística para além das relações monográficas das biografias dos artistas. Portanto, a interação entre artistas, críticos, curadores, museus, *marchands*, galerias, salões, exposições, prêmios, colunas de jornal, revistas de arte e, mais contemporaneamente, as feiras, além de fatores como as condições políticas, econômicas e sociais, tornam esses agentes decisivos no reconhecimento do valor histórico que determinada produção artística obtém. Assim sendo, podemos dizer que a sanção atribuída por essas esferas determina um ciclo de consagração e a conjugação dessas etapas interessa-nos particularmente para observar o caso emblemático da arte moderna brasileira no decorrer do século XX.

Concordamos com a socióloga Ana Paula Simioni ao apontar que o processo de glorificação do modernismo se divide em três fases: um primeiro momento, de 1917 a 1940, caracterizado pela construção da história da arte moderna brasileira do ponto de vista dos próprios participantes; um segundo momento, da década de 1940 até o final da década de 1970, “que pode ser entendido como momento de institucionalização na crença do valor da arte moderna no Brasil”; e a última fase de revisionismo crítico, iniciada no final da década de 1970 até o começo da década de

⁷ MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992. Apud FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 378–390, jul./dez., 2017, p. 379.

1980.⁸ Uma vez que esse processo de consagração perpassa praticamente todo o século XX, trazemos o conceito do historiador Marcos Napolitano de um “longo modernismo”, entendido “como vontade e representação do Brasil, que marcará a arte comprometida até meados dos anos 1970”⁹ para compreender como essas duas primeiras fases estão intimamente relacionadas ao ciclo de consagração aqui investigado.

Propomos observar como esse longo modernismo, entendido como um ciclo de consagração, se concentra nas duas primeiras fases, sendo que poderíamos resumir a primeira sob a máxima “De Anita ao Museu”¹⁰ e a segunda, que aqui chamamos de Nostalgia Moderna, como decorrência da consolidação dessa narrativa, tanto no ambiente acadêmico e institucional quanto no reconhecimento oferecido pelo sucesso comercial no mercado de arte. A conjugação desses fatores transformaria, simultaneamente, os mitos fundadores do modernismo, recuperados decenalmente em torno dos aniversários da Semana de Arte Moderna, em balizas comerciais que atingiriam seu ápice nas comemorações do cinquentenário em 1972. Pretendemos, assim, observar como o efeito do reconhecimento crítico na esfera institucional teve um impacto decisivo na estrutura do mercado de arte, estando totalmente apoiado na revenda de obras modernas e praticamente anulando as demais iniciativas.

Devemos ressaltar que nostalgia aqui não se opõe a conscientização histórica, mas decorre da perda de protagonismo diante dos novos movimentos de vanguarda que se intensificam a partir da fundação da Bienal de São Paulo. Consideramos essa retomada como nostálgica também porque a recuperação do valor histórico da Semana não vem acompanhada de um incentivo a atualização que o próprio movimento incutia, mas sim era abafada pelo tom ufanista-nacionalista da promoção oficial do Estado durante a ditadura civil-militar.

Os primeiros indícios dessa segunda fase do processo de consagração do modernismo se evidenciam nos anos 1950, especialmente no meio acadêmico. Nesse sentido, Simioni indica o importante papel que a Universidade de São Paulo teve,

⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, *Revista Perspective*, 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5539>. Não nos debruçaremos sobre a última etapa de revisionismo crítico da década de 1980, privilegiando as relações do ciclo de consagração ao fenômeno do mercado de arte na década de 1970.

⁹ NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In EGG, André. FREITAS, Arthur. KAMINSKI, Rosane. (orgs.). Arte e Política no Brasil: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XVI.

¹⁰ Livro homônimo de Paulo Mendes de Almeida, publicado em 1961, comentado adiante.

especialmente por meio de publicações do então professor Antônio Candido.¹¹ Nessa direção, Mario da Silva Brito publicaria, em 1958, *História do modernismo brasileiro*, sendo considerado o primeiro historiador do movimento e, ao longo da década de 1960 e início da década de 1970, percebe-se o estabelecimento sistemático de pesquisas acadêmicas sobre os modernos. Paulo Mendes de Almeida publicaria, em 1961, *De Anita ao museu*, e datam de 1970 a publicação dos trabalhos de Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22* e *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, e, de 1975, a publicação de *Tarsila - Sua obra e seu tempo*. Em 1972, seria publicado *Brasil: 1º Tempo modernista – Documentação*, de Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima.

A leitura teleológica, bastante evidente na publicação de Paulo Mendes de Almeida, que considerava de direito e destino a criação de um museu consagrado à arte moderna, é um marco interpretativo do momento de construção da história da arte moderna brasileira. Por outro lado, seria a partir da criação da Bienal de São Paulo, em 1951, que essa trajetória começaria a se modificar, ampliando as redes de contato dos artistas nacionais por meio da atualização em relação à produção artística estrangeira. Durante a década de 1950, o evento se tornaria a principal referência, apesar das diversas crises que, inclusive, levariam à dissolução do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e transferência dos acervos para o recém-criado MAC USP em 1963. Ainda assim, o evento possibilitou um alargamento dos horizontes da arte brasileira e o surgimento do concretismo e neoconcretismo, do abstracionismo e tachismo, da nova figuração, do tropicalismo, até as pesquisas experimentais de vanguarda e a arte conceitual, que caracterizaram a segunda metade do século XX e alteraram profundamente o cenário nacional.

Com a ideia de um longo modernismo, reintroduzimos o papel que a arte moderna continuou desempenhando paralelamente, sem que estivesse, necessariamente, em oposição a esse processo histórico, mas que, por estar tão profundamente entremeado a ele, perde o protagonismo diante de tantos movimentos de ruptura que fundamentam a busca pelo novo. Marcos Napolitano, inclusive, enfatiza o modernismo como “solo histórico comum” tanto das vanguardas como dos valores nacionais-populares, sendo mais apropriado falarmos em modernismos, no plural, para tratarmos do engajamento político e social que não necessariamente se

¹¹ Em especial SOUZA, Antônio Candido de Mello, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e sociedade*, São Paulo, (1953) 2000.

separa do experimentalismo formal, pois “a diversidade de projetos estéticos convive em um espaço de experiências compartilhadas, sem falar em um horizonte de expectativa comum, a construção de um idioma cultural moderno, nacional e popular que fosse o corolário de uma modernização inclusiva”.¹²

A retomada dessa trajetória nos anos 1960 ocorreria, em grande parte, por intermédio de *marchands* que começariam a adquirir obras modernas, o que culminaria no *boom* do mercado de arte dos anos 1970. Nesse momento, surgiam galerias como a Petite Galerie, Mirante das Artes, Casa dos Leilões, Bolsa de Arte, Collectio, entre outras, que teriam um papel central no mercado. Ao olharmos para as práticas comerciais dessas galerias, percebemos a relevância que a associação entre a arte moderna e o investimento financeiro ganharia durante a primeira metade da década de 1970. A especulação promoveria uma comercialização intensa da produção consagrada, principalmente por meio da realização de leilões de arte.

Se colocarmos em paralelo a grande celebração preparada em São Paulo para o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972, percebemos que o moderno, visto pelo mercado de arte, parecia englobar indistintamente artistas e obras da primeira metade do século XX, desde os primeiros indícios do modernismo, passando pela Semana de Arte Moderna, pelos artistas do Grupo Santa Helena, até nomes mais destacados, como Portinari, Guignard ou Volpi. Somam-se a isso a recuperação de nomes então esquecidos, como Tarsila do Amaral ou Ismael Nery, e aproximações tardias de artistas como Maciej Babinski e Marcelo Grassmann que conservavam a linguagem figurativista e eram presenças significativas no mercado. As comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna celebravam, então, não apenas os acontecimentos e artistas diretamente envolvidos neles, mas conjugavam todo o desenvolvimento da arte brasileira do século XX.

Infere-se assim que, ao desconectar o projeto modernista de seu viés mais radical de renovação, o mercado pôde focar na exaltação nostálgica da obra moderna, uma vez que o modernismo havia conservado o estatuto da obra de arte praticamente intocado. Como assinala Tadeu Chiarelli¹³, o descompasso da experiência brasileira em relação às propostas de renovação das vanguardas europeias no início do século XX gerou uma produção conectada ao “retorno à ordem” e uma consequente manutenção da tradição da pintura como técnica consagrada. Isso proporcionaria ao

¹² NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2014, p. XXVI.

¹³ CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

mercado de arte a possibilidade de especular com uma produção plasticamente não controversa para a época, a ponto de quase provocar um esgotamento de “matéria-prima”, visto que a produção dos artistas tinha um caráter limitado frente à agressividade do mercado.

Ainda que a década de 1970 seja um período amplamente comentado pela historiografia da arte, a maioria dos estudos se dedicam a caracterizar a produção conceitual que surgia com vigor naquela época.¹⁴ Esse debate se justifica por propor uma abordagem sobre como o modernismo foi absorvido pelo mercado de arte, mesmo que seu crescimento tenha ocorrido sob duras críticas e intensa oposição por parte dos artistas contemporâneos. Frederico Morais inclusive enfatiza que o mercado brasileiro de arte se projetou basicamente por meio da valorização da obra moderna, uma vez que a censura e o conservadorismo impunham enormes dificuldades à produção contemporânea.¹⁵

Será necessário matizar algumas dessas leituras, pois ainda que a repressão militar fosse a tônica do momento, essa perspectiva não explica o vigor das atividades das galerias observadas na pesquisa. Por mais que a promoção da arte moderna tomasse a dianteira especialmente nos leilões, as galerias jamais deixaram de realizar exposições dos artistas contemporâneos. O mercado brasileiro durante os anos 1960 e 1970 caracteriza-se por manter, simultaneamente, atividades de mercado primário e secundário, ou seja, promoção de jovens artistas e revenda de obras de artistas consagrados eram concomitantes e indistintas.

Nessa perspectiva, tornou-se necessário observar os mecanismos governamentais que possibilitaram tal avanço. Para isso, procurou-se compreender como o desenvolvimento de políticas culturais influenciou o processo de crescimento do mercado de arte. Tendo como base a observação de Renato Ortiz: “A censura tem duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação”¹⁶, procuramos entender como essa face disciplinadora poderia ser verificada nas estratégias de divulgação e comemoração do cinquentenário da

¹⁴ O trabalho de Cristina Freire é exemplar nesse sentido. Destaco a publicação de *Poéticas do processo* (1999) e *Arte conceitual* (2006), e *Arte de guerrilha* (2013), de Artur Freitas.

¹⁵ Alguns artigos que enfocam a crise são “O boom, o pós-boom e o dis-boom” (1976), de Carlos Zílio et alii, “Análise do Circuito” (1975), de Ronaldo Brito, e o livro de Frederico Morais, *Artes plásticas crise da hora atual* (1975).

¹⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, SP: Brasiliense 1985, p. 82.

Semana de Arte Moderna e, por extensão, favorecer a especulação do mercado de arte com a obra modernista. Para compreender esse processo, identificamos nas pesquisas de Sérgio Miceli¹⁷, Lia Calabre¹⁸, Tatyana de Amaral Maia¹⁹ e Isaura Botelho²⁰, elementos que corroboram, como o incremento de políticas destinadas à cultura, como criação do Conselho Federal de Cultura, o CFC, (1966), do Departamento de Assuntos Culturais do MEC (1970), Plano de Ação Cultural (PAC), Funarte (1975), apenas para citar alguns exemplos. O CFC, em especial, demonstrou ter um engajamento substantivo com a pauta modernista, sendo as comemorações do cinquentenário realizadas no período de maior influência do órgão.

A formação dessa estrutura governamental reforça a importância de observarmos a articulação do sistema da arte em torno dessas premissas. Ao verificarmos mais detidamente a construção do processo de consagração, tornou-se possível perceber que a valorização da arte moderna brasileira dominou o período, especialmente pela associação das diretrizes comemorativas de efemérides cívicas à orientação nacionalista-patrimonialista que iluminava as políticas públicas. Reforçando essa compreensão, a promoção via leilões e o crescimento do mercado de arte capitalizaram essas diretrizes e incentivaram a ampla comercialização da obra moderna, consagrando definitivamente seu status. Contudo, rapidamente os limites do processo especulativo se tornariam evidentes e o escândalo da falência de uma das principais galerias desgastaria o sistema.

A falência da Collectio, em 1973, legaria ao Banco Central mais de 4 mil obras no início da década de 1980. Posteriormente, o Banco Central decidiu doar parte dessas obras, sobretudo gravuras, para mais de 40 instituições museais pelo Brasil, entre elas o MAC USP, o que disseminou esse espólio sem, no entanto, caracterizá-lo como tal. Esse desmonte dos álbuns de artista, entregues por vezes incompletos, descaracterizou as edições a ponto de dissociá-las totalmente de suas origens. Reconhecendo que as obras doadas são produções tardias desses artistas e não representam sua porção mais significativa, entender essa doação apenas pelo espectro institucional não faria jus a sua trajetória como objeto e patrimônio material.

¹⁷ MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁸ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010.

¹⁹ MAIA, Tatyana de Amaral. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

²⁰ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976–1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

A tese divide-se, então, em quatro capítulos, nos quais abordamos esses agentes do sistema da arte.

O primeiro capítulo concentra-se em revisar a construção da história do modernismo brasileiro, enfatizando especialmente as comemorações decenais do aniversário da Semana de Arte Moderna até seu cinquentenário em 1972. Esse capítulo procura compreender como a arte moderna foi apresentada e exposta, tendo em vista a recuperação das memórias dos principais expoentes e sua revisão crítica.

O segundo é dedicado a compreender a rede de relações políticas, culturais e econômicas que favoreceram o ambiente social de reafirmação do modernismo, tendo como foco o papel do Estado para o desenvolvimento macroestrutural da cultura brasileira. Observando como as ações do Conselho Federal de Cultura direcionaram a exaltação de valores nacionalistas para as comemorações de efemérides cívicas, conseguimos mapear as bases da exaltação nostálgica criada em torno do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, paralelamente às comemorações do sesquicentenário da Independência. Concomitantemente, vemos que o crescimento proporcionado pelo “milagre econômico brasileiro”, reorientando parte do capital excedente para o mercado de arte, propulsionou a verve de leilões e garantiu a ascensão meteórica da obra de arte ao status de investimento financeiro.

No terceiro capítulo, problematizamos a dinâmica do mercado de arte entre as décadas de 1960 e 1970, verificando as implicações desse desenvolvimento na promoção da arte moderna brasileira. Procuramos realizar um panorama compreensivo das atividades das principais galerias da época e um perfil desses *marchands*. Buscamos, assim, compreender como esses indivíduos conduziam seus negócios e seu impacto na estruturação do mercado de arte nacional.

Essa revisão, certamente mais abrangente, culmina na análise, no quarto capítulo, sobre a doação da coleção de gravuras do Banco Central do Brasil ao MAC USP. De qualquer ângulo que questionássemos as obras, lacunas sobre as condições do mercado de arte naquele período reforçavam a necessidade de compreender o contexto de sua produção, de modo que a discussão sobre a consagração do modernismo e o mercado de arte nos parecia inevitável. Feito isso, o capítulo relata o processo de doação, faz uma reaproximação das obras ao contexto dos álbuns e oferece uma caracterização do sistema de produção e circulação da gravura brasileira.

Além de uma ampla revisão da bibliografia consagrada, essa pesquisa não seria possível sem um longo exame dos principais periódicos de São Paulo e do Rio de Janeiro para mapear as atividades das galerias investigadas. Esses dados, cotejados com catálogos, convites e folhetos de exposições e leilões, e realização de entrevistas, demonstraram o potencial da pesquisa a respeito da história do mercado de arte brasileiro, ainda que seja laboriosa e pouco explorada. A sistematização das fontes é imperiosa para desmistificar certas percepções, e esse é um arquivo ainda a ser constituído. O desaparecimento de muitas das personalidades aqui retratadas acarreta em perdas dramáticas para a reconstituição dessa história, bem como a ausência de arquivos da maioria das galerias tende a dificultar ainda mais esse processo.

Contamos com contribuições ímpares para localizar informações, e as entrevistas e o acesso a alguns arquivos particulares foram essenciais para a articulação dos dados, sendo eles: Breno Krasilchik, Denise Mattar, Evandro Carneiro, Fernando Chaves, Jones Bergamin, Maciej Babinski, Marcos Marcondes, Oswaldo Chateaubriand Filho, Paola Terranova, Raquel Arnaud, Ralph Camargo, Regina Teixeira de Barros, Renato Magalhães Gouvêa, Roberto Rugiero. Ressalto ainda que a consulta aos arquivos e às bibliotecas, como Hemeroteca da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Instituto Bardi - Casa de Vidro, Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Biblioteca Luís Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Biblioteca e Arquivo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, acervo digital do jornal O Estado de S. Paulo, acervo digital do jornal Folha de S. Paulo, acervo digital da revista Veja, acervo on-line do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE, Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP, entre outros, foram fundamentais. O fomento e a manutenção da pesquisa são indispensáveis para que, aos poucos, tantas lacunas possam ser preenchidas.

1 TRAJETÓRIA DA CONSAGRAÇÃO E O CINQUENTENÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA

[A Semana de Arte Moderna] oficializou um estado de espírito de rebeldia. E por isso o seu evento criou uma data, que inevitavelmente ficou valendo como marco histórico; pois os homens não se passam sem aniversários.²¹

Mais do que propor uma revisão acerca da emblemática Semana de Arte Moderna de 1922, extensamente comentada pela historiografia da arte brasileira, essa discussão gostaria de partir de um ponto: o grande alarde em torno da comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna durante o ano de 1972. Observando essa verve, pretendemos estabelecer o ambiente social e político em torno do modernismo e seus desdobramentos em diferentes esferas. O início da década de 1970 seria marcado por uma extensa revisão do movimento pela imprensa e pela crítica, com a realização de inúmeros eventos, como exposições, palestras e seminários, lançamento de livros, peças de teatro etc., que contribuiriam para consolidar definitivamente a Semana como marco de fundação da arte moderna brasileira. A consagração do modernismo decorria de um longo processo de institucionalização, acionado durante as décadas anteriores, do qual fizeram parte artistas, intelectuais e críticos por intermédio de inúmeras publicações, do sistema de museus e exposições, do nascente mercado de arte, além da chancela do próprio sistema universitário, bem como do Estado pela aquisição de acervos e criação de políticas de preservação.

Gostaríamos de sugerir aqui uma aproximação ao evento preocupando-nos em entender como a mítica em torno das celebrações de seus aniversários influenciaria a consolidação do movimento. Ainda que nem sempre se encontre consenso sobre sua importância, a Semana se tornou um divisor de águas para falar sobre as transformações ocorridas nas artes visuais no Brasil no século XX. Seja para defender ou contestar, a discussão sobre sua relevância acompanhou lado a lado a história do movimento e está intimamente ligada ao desenvolvimento do modernismo. Propomos, então, rever como algumas publicações estiveram engajadas nessa discussão para nos aproximarmos da dimensão que as comemorações do cinquentenário tomariam em 1972.

²¹ D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Bela aula modernista em ar de bricabraque. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 mai 1972, p. 30.

1.1 “De Anita ao Museu”: uma breve recapitulação histórica

Ao observar o desenvolvimento do sistema da arte no Brasil durante o século XX, podemos apontar que um primeiro ciclo de formação se consolidaria sob a máxima “De Anita ao Museu” — ou seja, da exposição de 1917 de Anita Malfatti até a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948 — relatada em livro homônimo de Paulo Mendes de Almeida, publicado originalmente em 1961. Essa narrativa descreve a exposição de Anita, em 1917, passando pela realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, a adesão de Tarsila e Segall, a formação do grupo modernista, a criação da Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) e do Clube dos Artistas Modernos (CAM), os Salões de Maio, o surgimento da Família Artística Paulista, do Sindicato dos Artistas Plásticos e do Clubinho, até a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Considerado o “termo natural” desse ciclo, nas palavras do autor, a criação do MAM-SP representava “o coroamento de toda uma cadeia de subsequentes movimentos artísticos que, tendo por marco inicial as manifestações que assinalaram a Semana de Arte Moderna de 1922, vão encontrar suas origens na exposição, a que chamamos de ‘insurrecional’, de Anita Malfatti, em 1917”.²² Tal compreensão teleológica dos eventos é passível de larga discussão — sobre a qual nos debruçamos adiante — contudo, parece resumir a maneira como se convencionou relatar o percurso de estabelecimento e reconhecimento da arte moderna no Brasil.

Utilizar como baliza temporal essa demarcação proposta por Paulo Mendes de Almeida nos permite estabelecer a observação do processo de consagração em dois momentos distintos. De 1917 a 1948, um período de formação e construção do ideário moderno, para o qual propomos uma breve recapitulação da crítica produzida por seus participantes neste tópico. O ciclo seguinte promoveria uma mudança perceptiva, na qual se iniciaria um processo de institucionalização, em que as comemorações decenais começam a tomar relevância. Perseguindo algumas dessas interpretações, reavivadas mais intensamente a partir da década de 1950, as comemorações dos aniversários da Semana permitem observar, entre outras questões, os diversos níveis de penetração do discurso modernista na sociedade.

Registrando uma perspectiva de luta pela aceitação, retomamos a linha proposta por Paulo Mendes de Almeida para narrar o percurso de consolidação do

²² ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. 1961, p. 69.

modernismo até a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, compreendido entre as décadas de 1930 e 1940, complementando com a crítica produzida no período, para a partir da década de 1950 enfatizar o surgimento da verve comemorativa dos aniversários da Semana, até chegarmos ao seu ápice em 1972.

O pesquisador Frederico Coelho, em *A semana sem fim*, propõe uma pergunta crucial: por que 1922? Por que não 1924, ano da visita de Blaise Cendrars, poeta vanguardista suíço-francês, que realiza uma viagem *sui generis* pelo Carnaval e pelas igrejas de Minas, e cuja influência era unânime entre o grupo modernista? Ora, segundo o autor, “é depois dessa viagem que ocorrem a circulação da Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, a gestação da temática antropofágica de Tarsila, o aprofundamento da relação de Mário de Andrade com o folclore nacional”²³, entre tantos outros fatos que marcaram seus companheiros, que a viagem de descobrimento também atenderia a todos os “pré-requisitos” de um mito de formação.

Mais especificamente em relação às artes plásticas, poderíamos também perguntar: por que não 1913, data da primeira exposição de Lasar Segall em Campinas e São Paulo? Ou 1917, ano da *exposição insurrecional*, de Anita Malfatti, em São Paulo — conforme sinalizado por Paulo Mendes de Almeida —, que teria incitado a crítica de Monteiro Lobato com a publicação do artigo “Paranoia ou mistificação?”, provocando choque e escândalo na sociedade paulista e arregimentando diversos intelectuais em sua defesa? A resposta sugerida pelo pesquisador aponta para algumas questões importantes:

É a partir da Semana de Arte Moderna que se identificam para a frente e, mais importante ainda, para trás, correntes, eixos, caminhos, frutos e linhagens presentes na produção cultural e intelectual brasileira. A Semana não foi apenas a flecha no alvo do futuro. Ela foi, principalmente, o ápice da movimentação de um grupo de artistas e intelectuais que tinham, mesmo que de forma confusa, a intenção estratégica de mudar certos aspectos da produção cultural brasileira, e que vinham se articulando a partir de amizades, alianças, polêmicas e demarcações explícitas de espaço no campo cultural de São Paulo.²⁴

Portanto, se a exposição de Segall em 1913 não reverberou o suficiente para provocar mudança nos postulados estéticos, e a exposição de Anita se tornava o pontapé inicial, seria apenas no ano de 1922 que o grupo de artistas e intelectuais se

²³ COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 32.

²⁴ *Ibidem*, p. 33.

consolidaria. Determinados a romper com os postulados acadêmicos passadistas, oficializavam o espírito de rebeldia com a realização da Semana de Arte Moderna, marcando o despertar da nossa vanguarda.

Seu objetivo: a derrubada de todos os cânones que até então legitimavam entre nós a criação artística. Esse objetivo destrutivo, claramente enunciado, traria, como mais tarde Mário de Andrade diria, o direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional.²⁵

A exposição, ao lado dos três dias de conferências, sessões de poesia e música no Theatro Municipal de São Paulo chocou a sociedade paulista. Sua intenção sempre fora atualizar a cultura em relação aos novos parâmetros internacionais. Segundo Mário de Andrade, era necessário um evento “destrutivo e festeiro”, uma vez que seria inútil tentar a mudança por uma via pacífica, vista a paralisia cultural instalada na sociedade paulista. Decididos a derrubar princípios e técnicas tracionais, transformariam o modernismo na busca por um pensamento autenticamente nacional.

Entre os artistas que participaram da Semana, conforme aponta Aracy Amaral, encontramos representando das artes visuais Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, Yan de Almeida Prado, Ferrignac, Victor Brecheret, entre outros. Também se contou com a participação de músicos, como Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Paulina D’Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso e Lucília Villa-Lobos. E, ainda, na literatura, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Renato Almeida, Plínio Salgado, entre outros, com conferência de abertura realizada por Graça Aranha.²⁶

Inserida entre as comemorações do centenário da Independência, a Semana não queria celebrar o passado, mas abrir-se para o futuro. Com ampla cobertura jornalística, as apresentações de “estilo futurista”²⁷ foram comentadas com entusiasmo, apesar da crítica veemente. Mas, se pouco havia de moderno nas obras de arte apresentadas no saguão do Theatro Municipal de São Paulo em 1922, o ímpeto desses artistas não se calaria diante das críticas. A audácia de seus participantes se concretizaria naquele primeiro momento no plano da intenção e, nos anos seguintes, se materializaria entre as inúmeras viagens tanto para Paris quanto

²⁵ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 13.

²⁶ *Ibidem*, p. 135-136.

²⁷ Cf. FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

para descobrir o interior do Brasil. Para os modernistas, havia uma necessidade preeminente de se atualizarem com a Europa, centro de referência cultural para a época, para adequar o Brasil às novas tendências. Somar-se-ia ainda o desejo de construção de uma cultura nacional capaz de apresentar e representar o Brasil por sua cultura “autêntica”, delineando as bases do projeto nacionalista do modernismo.

Sendo assim, a modernidade focalizada por esse movimento modernista no Brasil, embora impregnada de internacionalismo, significa um movimento em que é evidente o despertar da consciência nacional no meio artístico. Despertar que se intensificaria a partir da vivência das agitações políticas locais, fazendo com que, após essas experiências, aflorasse nos dois grandes centros do país, Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da década de 1930, um tipo de criador até então inédito: o artista preocupado com a problemática sociopolítica e com a função de sua arte no organismo social.²⁸

Tomando ao pé da letra, quando falamos em Semana de Arte Moderna, fazemos referência, precisamente, às atividades desenvolvidas naqueles três dias de festejos e polêmicas. Todavia, ao longo dos anos, a Semana se tornaria uma entidade quase autônoma, capaz de sintetizar uma série de ideais projetados sob sua aura mítica. Não se poderia deixar de mencionar aqui as direções tomadas pelo Manifesto Pau-Brasil, Antropofágico, Verde-Amarelo ou Anta, e o Regionalista, que delineariam as ações embutidas nessa máxima nesses primeiros anos do movimento.

Desdobramento direto e consequência da Semana, a revista *Klaxon*, editada mensalmente entre 1922 e 1923, teve nove números e, nela, colaboraram: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha, entre outros. A audaciosa revista defendia o estado de espírito moderno, em tom combativo e com proposta estética inovadora, trazia artigos, poemas, ensaios, crônicas, piadas e escritos, muitas vezes como mensagens telegráficas e de forma colaborativa. Irreverente e sarcástica, a revista traduzia de forma singular os pressupostos da nova linguagem vanguardista que a Semana introduzira.

Nessa direção, o Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, publicado em 1924, dava continuidade a essa nova linguagem, buscando no primitivismo uma originalidade nativa, sem perder o tom de paródia. Pensando no Brasil como uma cultura de exportação, o manifesto se divide em três momentos: recuperação do

²⁸ AMARAL, Aracy. *Op. Cit.*, 1970, p. 49.

passado, explicação do presente e preparação para o futuro. Pregando a revisão crítica do passado histórico e o abandono do academicismo, valorizava a busca pela identidade nacional em linguagem coloquial e bem-humorada. O Manifesto Antropofágico, de 1928, radicalizava ainda mais a filosofia Pau-Brasil, retomando os valores indígenas, a liberação do instinto, a valorização da inocência por meio da devoração e a deglutição dos valores europeus para sua superação. A Revista de Antropofagia em sua 1ª Dentição teve 10 números e a 2ª Dentição, 15 números, editados entre 1928–1929. *Macunaíma*, de Mario de Andrade, publicado em 1928, pode ser considerado uma consequência direta desse programa.²⁹

O Verde-Amarelismo respondia ao nacionalismo do Pau-Brasil e criticava o “nacionalismo afrancesado” de Oswald de Andrade. Vertente mais conservadora do movimento modernista, elegia a anta como símbolo nacional, o que tornou o movimento também conhecido como grupo Anta. Sua proposta de rompimento radical com a cultura europeia defendia um nacionalismo primitivista, ufanista, autoritário, largamente identificado com o fascismo, que evoluiria para a Ação Integralista Brasileira na década de 1930. Em maio de 1929, o grupo Verde-Amarelo publica o manifesto *Nhengaçu Verde-Amarelo*, em que, entre seus principais expoentes, podemos destacar Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho e Alfredo Élis.³⁰

Já o Manifesto Regionalista surgia da difusão do modernismo pelos estados brasileiros a partir de 1925. Nesse sentido, o Centro Regionalista do Nordeste, em Recife, buscava desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste nos moldes modernistas. O Manifesto propõe trabalhar em favor dos interesses da região, além de promover conferências, exposições de arte, congressos etc. Para tanto, editaram a revista *Era nova*. Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre seriam os nomes mais expressivos da publicação que ainda contou com Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto.³¹

²⁹ Cf. ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

³⁰ VELLOSO, Monica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista. *Estudo Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89–112.

³¹ Cf. OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon. O movimento modernista em Pernambuco: a correspondência entre Joaquim Inojosa e José Américo De Almeida (1966-1968). *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*. n. 6, jul./dez. 2012.

O marco das comemorações decenais não pôde ser aplicado à década de 1930, uma vez que, passados apenas dez anos, ainda não havia ares para comemorações retrospectivas em 1932. A proximidade dos eventos e personagens era ainda muito vívida, e as transformações sociais muito latentes. Com a quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, a crise do café agravaria a situação financeira de muitos dos modernistas. O diletantismo artístico daqueles primeiros anos em longas estadias na Europa não perduraria e seria substituído por um momento de rotinização das práticas.³² A revolução de 1930 colocava fim à República Velha, com a subida de Getúlio Vargas ao poder, em seguida, a Revolução Constitucionalista de 1932 em São Paulo, o Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, os tempos mudavam vorazmente.

A associação entre arte e política se tornaria cada vez mais vigorosa, e a exaltação do nacionalismo, uma de suas características indissociáveis. O modernismo como projeto de arte nacional propiciaria a renovação da intelectualidade brasileira, preparando-a para a transição da situação econômica paulista, dos barões do café para a industrialização da cidade-metrópole.

A arte moderna, ao lado das grandes questões organizadoras do meio, atualizadoras da linguagem e elaboradoras de uma crítica, avança nos anos 1930 e 1940 com clara intenção de enraizar-se no cotidiano, penetrando em frestas para seus alvos. O moderno tem como projeto maior transformar-se numa cultura urbana, sendo isto obtido em decorrência de ações pontuais, que vão acostumando os sentidos para o estranhamento provocado pelo desabitual. O interesse em recomeçar como um mero aprendiz ocupa o lugar da antiga postura artística baseada em certezas e reconhecimentos. O moderno propõe um eterno experimento revendo o consagrado.³³

Contudo, a afirmação do modernismo se daria de maneiras distintas em cada região do país ao longo dos anos 1930 e 1940. Vicente do Rego Monteiro traria para o Brasil a primeira exposição modernista *A Escola de Paris*, em colaboração com o poeta Géo-Charles, em 1930. Mesmo não conquistando muita repercussão, a exposição circulou por Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo nessa última complementada com obras das coleções de D. Olívia Guedes Penteadó e Tarsila do Amaral. No Rio de Janeiro, o Estado aos poucos arregimentaria diversos intelectuais, como a nomeação de Lucio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes (RJ). Sendo responsáveis pela organização do Salão Revolucionário de 1931, os modernistas teriam ali uma de suas primeiras oportunidades de expor coletivamente

³² LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1995.

³³ *Ibidem*, p. 161.

em um grande salão patrocinado pelo governo. Ainda que a exposição não tenha sido vista com bons olhos pela academia, nos anos seguintes, o papel social do artista e a função da arte seriam rapidamente absorvidos pelo Estado, fato evidenciado pela adesão de vários modernistas, como Candido Portinari, Bruno Giorgi, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Drummond de Andrade, Roberto Burle Marx e outros, à construção do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde. Comprometidos com a criação de uma visualidade nacional integradora para o Estado Novo, a adesão desses artistas contribuiria para “a passagem definitiva do projeto estético ao projeto ideológico”³⁴ do modernismo brasileiro.

No plano privado, várias associações surgiram em São Paulo nos anos 1930, propondo a aproximação entre os artistas de tendência moderna e entusiastas na busca pela afirmação coletiva de suas propostas artísticas. São relevantes nesse momento a Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), fundados em 1932. Essas agremiações tiveram à frente dois importantes artistas modernos — respectivamente, Lasar Segall e Flávio de Carvalho — e seriam responsáveis pela realização de bailes, conferências, concertos, organização de exposições de seus integrantes e de mostras internacionais, constituindo importantes espaços de discussão e confraternização para os artistas modernos.

A realização dos Salões de Maio, entre 1937 e 1939, como comenta Paulo Mendes de Almeida, também seria um espaço relevante de promoção da arte moderna. A exposição coletiva reativava as trocas culturais na tentativa de consolidar as pesquisas artísticas modernas e promovendo também o intercâmbio com artistas internacionais, uma vez que o CAM e a Spam já estavam extintos. Em 1937 seria criado também o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Beneficiada pela nova legislação trabalhista, a antiga Sociedade Paulista de Belas Artes se transformava em Sindicato, o que permitiria uma ação mais abrangente. Uma de suas principais atividades seria a organização de um Salão, com edições até 1949, mantendo uma regularidade de exposições com artistas modernos na capital paulista. Durante esses anos, surgiria uma nova geração de pintores, descendentes das artes e ofícios, que seria posteriormente denominada por Mário de Andrade de “Família Artística Paulista”.

³⁴ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009, p. 31.

Reunindo-se em ateliês no Edifício Santa Helena, realizariam exposições coletivas a partir de 1937, voltadas, eminentemente, para uma pintura social.³⁵

Dentro da atmosfera de trocas criada pelo CAM, realizaram-se diversas conferências, entre as quais nos interessa enfatizar a de Mário Pedrosa sobre a exposição de Käthe Kollwitz em 1933. Conforme assinala Aracy Amaral, esse texto é “inaugural da crítica de arte contemporânea no Brasil e, nessa época de grandes agitações político-sociais, de decidida preocupação com o papel social da arte”.³⁶ A exposição de Kollwitz se provaria como um estímulo ímpar tanto do caráter social da arte como também do interesse pela gravura no Brasil. A análise de Pedrosa chamava a atenção para a capacidade de Kollwitz de se manter fiel à sua classe, traduzindo artisticamente a luta proletária. Em suas palavras: “A sua atitude para com as massas populares é mais do que uma atitude estética. É um imperativo social a que não pode fugir, um sistema de vida. Já é uma atitude política. Tudo isso está contido nesse traço permanente de fidelidade à classe”.³⁷ O expressionismo das gravuras de Kollwitz ecoariam no ambiente artístico paulista, e o caráter social de sua obra a tornariam uma referência constante.³⁸

Entre a década de 1930 e 1940, o posicionamento da crítica de arte seria fundamental para a reverberação do modernismo. Uma primeira tentativa de avaliação pode ser identificada com a publicação de *A pintura moderna no Brasil*, em 1937, de Luís Martins, fruto de uma conferência apresentada em 1936 para a Associação dos Artistas Brasileiros. Nesse pequeno livro, o autor busca fazer uma síntese das atividades e valores da pintura moderna até aquele momento, e comenta detalhadamente a obra de alguns artistas considerados os inauguradores da nova pintura brasileira. Inicia pela apresentação das artistas mulheres, com destaque para Tarsila do Amaral, sua companheira na época. Exaltando o valor do cubismo como “serviço militar obrigatório do artista”, considera Tarsila a única artista que verdadeiramente “pintou quadros cubistas conscientemente, conhecendo sua técnica e sua filosofia”³⁹ para, posteriormente, redescobrir o valor do nacional pela pintura

³⁵ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 115–140.

³⁶ AMARAL, Aracy. *Arte pra que? A preocupação social na arte brasileira, 1930–1970*. Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 38.

³⁷ PEDROSA, Mário. As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz, In *Política das Artes*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 52.

³⁸ A esse respeito, ver também SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: EDUSP, 2004.

³⁹ MARTINS, Luís. *A pintura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1937, p. 23.

social. Martins menciona também Noêmia Mourão, Sylvia Meyer, Olga Mary Pedrosa, Georgina de Albuquerque e Anita Malfatti.⁴⁰ Elogia Santa Rosa, Di Cavalcanti, Ugo Adami, Cícero Dias, Teruz, Gilberto Trompowsky e, para concluir, comenta sobre a “vocação poderosa” da obra de Portinari.⁴¹ Numa avaliação geral das condições da pintura, declara:

Como sempre, as raízes da revolução modernista no Brasil vieram de fora, iniciaram-se na França e os pintores desta geração nada devem a seus antepassados brasileiros, não carregam a experiência de uma cultura, não representam os resultados de uma evolução.⁴²

Em sua reflexão, pesaria o estado de ebulição que foram os primeiros anos do modernismo nas intensas viagens e influências parisienses e como o impacto da crise financeira ainda repercutia no Brasil e provocava certo isolacionismo cultural. O alto custo dos livros franceses, as dificuldades de viajar para o exterior naquele momento pré-guerra e mesmo a falta de acesso à informação sobre o que acontecia no meio cultural parisiense impediam a atualização dos artistas. O modernismo recomeçava o ciclo de atualização e descobrimento, e declarava que ainda estávamos nas mesmas encruzilhadas, nos mesmos recomeços de “descoberta de ritmos, revelação de possibilidades novas, conquista de horizontes, tatear de caminhos desconhecidos”⁴³, sem, no entanto, perder sua fé na arte:

Afirmo somente minha crença na Arte. A lição definitiva dos séculos é que, por cima das contingências passageiras dos homens, ela permanece, tendo a sua beleza e o seu grande sentido humano dentro dela própria.⁴⁴

Se, nesse primeiro momento, Luís Martins evitava conclusões definitivas, sua posição como crítico de arte lhe permitiria uma observação privilegiada nos anos seguintes, quando assinaria uma coluna diária, a partir de 1943, no jornal *Diário de São Paulo*, a convite de Assis Chateaubriand. *Abertura de Hostilidades*⁴⁵ já prenunciava o tom de polêmica da coluna, recusada por Mário de Andrade por se

⁴⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁴¹ E apenas menciona os nomes Sotero Cosme, Paulo Wernek, Alceu, Luiz de Gonzaga, Cortez e Augusto Rodrigues, sem comentá-los. *Ibidem*, p. 42.

⁴² *Ibidem*, p. 48-49.

⁴³ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁵ Título da primeira crônica de Luís Martins, publicada em 18 de maio de 1943, no *Diário de São Paulo*. In MARTINS, Ana Luísa. SILVA, José Armando Pereira (orgs.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 36.

preocupar com possíveis desavenças com seus amigos.⁴⁶ A luta pelo modernismo seria constante, e esses foram anos em que a validade do movimento seria contestada em diversas frentes. Em suas crônicas, Martins vai admitir abertamente o tom de militância pelo modernismo, comentando exposições, salões e livros, além de publicar também perfis dos artistas, discutindo temas e estilos.

No comentário diário dedicado às artes plásticas, é especialmente interessante observar o surgimento desses espaços expositivos que, como assinala o pesquisador José Armando Pereira da Silva, eram “poucos, inadequados e não exclusivos” — fato que aborrecia Luís Martins —, pois tanto “aqui, quanto em outros países, eram geralmente localizados em passagens dos edifícios, que ligavam ruas e se interligavam ao passeio público — ‘galerias’, no sentido arquitetônico —, consagrando, assim, o nome com novo sentido”.⁴⁷ Martins acompanharia de perto o surgimento das galerias e museus, sempre em depoimentos acalorados, tornando-se um observador privilegiado do crescimento e desenvolvimento de um sistema das artes plásticas em São Paulo. As novas galerias, apoiadas principalmente pela crítica jornalística, desencadeariam a ideia de um museu dedicado à arte moderna. Como assinala José Armando Pereira da Silva, esses primeiros espaços dedicados a exposições se localizavam:

Na Galeria Prestes Maia, praça do Patriarca, o salão Almeida Junior era ocupado por mostras oficiais e preferido para grandes exposições. Os demais salões estavam situados na rua Barão de Itapetininga e adjacências. Uma iniciativa exclusiva, a Galeria Liberal, na alameda Água Branca, não prosperou. Seria repetida em 1945 com a Galeria Benedetti, na Barão. Clubes, associações e hotéis (caso do Hotel Esplanada) também ofereciam seus espaços.⁴⁸

O surgimento de galerias dedicadas exclusivamente às exposições de arte seria um passo importante na luta pela consolidação da arte moderna. Avançando alguns anos, quando a crítica de Luís Martins parece encerrar-se, em 1947, surgiria a Galeria Domus. As atividades dessa primeira galeria dedicada à arte moderna seriam acompanhadas de perto por outros críticos do período, conforme assinala José

⁴⁶ “Aceita a empreitada, inaugurou o espaço com a crônica intitulada *Abertura de Hostilidades*, talvez em alusão ao motivo pelo qual Mário de Andrade recusara o posto: medo de se indispor com os amigos. Sentimento, aliás, compartilhado por Luís Martins e não sem razão, já que, mais de uma vez, as crônicas arranhariam amizades que lhe eram caras. A época era de ideias e reações apaixonadas.” MARTINS, Ana Luísa. Um cronista da arte. In MARTINS, Ana Luísa. SILVA, José Armando Pereira (orgs.). *Op. Cit.*, 2009, p. 27-28.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁸ *Idem*.

Armando Pereira da Silva, como Maria Eugenia Franco, Geraldo Ferraz, Quirino da Silva, Ibiapaba Martins⁴⁹. Dedicando algumas linhas ao registro das exposições realizadas pela Domus, esses críticos transformariam a galeria em ponto de encontro entre artistas e intelectuais. A exposição inaugural teve prefácio de Sérgio Milliet, mesmo considerando que chegava tarde, quase trinta anos depois da Semana, “anunciava com entusiasmo o início de uma ‘nova era’”⁵⁰, pois a iniciativa de divulgar e comercializar arte moderna brasileira e estrangeira era digna de reconhecimento.

Figura fundamental do modernismo, Sérgio Milliet, educado na Suíça, estaria ligado desde o primeiro momento ao grupo modernista, participando da Semana na sessão de literatura. Participaria ativamente também das revistas modernas, como *Klaxon*, *Terra Roxa*, entre outras, e seria um grande divulgador das vanguardas europeias no Brasil. Nos anos 1930, assumiria diversos cargos de destaque, como na Escola Superior de Sociologia e Política e no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Criado em 1936, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, no qual Milliet assume o cargo de diretor da Divisão de Documentação Histórica e Social, teve como primeiro secretário Mário de Andrade. E, ainda nesses primeiros anos, já se propunha a criação de um museu dedicado à arte moderna.

Nos anos 1940, na Biblioteca Municipal, Milliet seria responsável pela criação da Seção de Arte, iniciando um primeiro movimento institucional de acervamento da arte moderna brasileira.⁵¹ Antes de avançar nessa direção, será importante retomar algumas publicações e eventos marcantes daquela década, acompanhando como se daria o desenvolvimento do pensamento modernista. Recuperando alguns eventos que foram consagrados pela crítica como momentos decisivos na construção de um ideário modernista, pretende-se evidenciar como esse percurso era retroalimentado pelas personalidades nelas envolvidas e como esse apoio crítico alicerçou o desenvolvimento da arte moderna no Brasil.

Diante do aniversário de 20 anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade proferiria uma conferência, em 1942, conhecida como *O Movimento Modernista*.⁵² Refletindo sobre como teve coragem de participar da Semana,

⁴⁹ SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na metrópole: Galeria Domus 1947–1951, histórias, críticas, documentos e obras*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2016.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁵¹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992, p. 61.

⁵² Também publicada numa série de quatro artigos no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1942.

declarava que, se não fosse encorajado pelos colegas, não teria participado. “O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu”, diria, ainda que acreditasse que, com ou sem a Semana, sua vida intelectual teria sido a mesma. Em suas palavras:

A Semana marca uma data, isso é inegável. É uma data que envaidece recordar. Mas o certo é que a pre-consciência primeiro e, em seguida, a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui.⁵³

Mesmo que envaidecido pelo marco que a Semana havia criado, afirmava que a ideia não teria sido sua e apontava a figura de Paulo Prado como verdadeiro idealizador do evento. Justificava a realização em São Paulo comparando o provincianismo da cidade ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro. A nascente cidade-metrópole, motivada pela industrialização, teria também disparado a busca pela atualização das formas e dos costumes, favorecendo o despertar de uma nova intelectualidade que desejava uma ruptura com a tradição. Determinava, então, os princípios fundamentais do modernismo: “O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, a estabilização de uma consciência criadora nacional”, sendo “a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva”.⁵⁴

No discurso de Mário de Andrade, haveria uma constante reafirmação dos valores modernistas, numa luta incansável por sua validação no meio artístico e a determinação de fundar uma arte verdadeiramente nacional consciente da nossa realidade.

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a *inteligencia* nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiam este espírito foram diretamente importadas da Europa.⁵⁵

Passados vinte anos da realização da Semana de Arte Moderna, naquele momento de revisão dos princípios, o autor de *Macunaíma* mantinha-se na mesma perspectiva de luta, reforçando quanto o aspecto social da arte se tornara determinante da arte nacional. Tomando para si a missão de defensor dos ideais modernistas de emancipação cultural e afirmação de nossos traços culturais,

⁵³ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *O Estado de S. Paulo*, 1942.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*.

preocupava-se com a construção de uma arte eminentemente social. Conforme Couto comenta:

Em sua célebre conferência sobre o modernismo brasileiro, pronunciada em 1942, ele deplorou o ímpeto destrutivo do movimento que ajudara a fundar e falou sobre a importância da função social da arte, afirmando que 'a arte é uma expressão interessada da sociedade, e deve ter uma função maior do que a simples criação do belo'.⁵⁶

Para Mário de Andrade, o sentido social agregava a qualidade “construtiva” ao invés da “destrutiva”, da primeira geração. A preocupação com o sentido social da arte seria uma reação à cultura importada na busca de uma matéria-prima nacional capaz de fundar uma nova consciência estética.⁵⁷ Sendo a tônica principal, o viés social permearia as discussões dessa década e seria perceptível também em publicações como *Evolução social da pintura*, de Luís Martins, publicada em 1942, em decorrência de uma série de seis palestras realizadas pelo autor na Biblioteca Municipal de São Paulo, e *Marginalidade da pintura moderna*, de Sérgio Milliet, lançada no mesmo ano.

Se *O movimento modernista* tinha ares de testamento, de exumação de fantasmas, sem se pretender como uma comemoração, a Exposição de Arte Moderna organizada em Belo Horizonte em 1944 completava o ciclo da modernidade brasileira. Como declararia Oswald de Andrade: “O caminho percorrido de 22 a 44. São Paulo do Centenário, Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek. Em 22, São Paulo começava. Hoje Belo Horizonte conclui”.⁵⁸ Em sua conferência, apresentada durante a exposição, Oswald de Andrade também teria a oportunidade de relatar suas memórias do movimento, proclamando que, em Belo Horizonte, encontrava-se a chama do amanhã.

A exposição realizada no Edifício Mariana era promovida pelo prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek, que desejava apresentar o projeto moderno da Pampulha para os artistas paulistas e cariocas, e seria amplamente celebrado por esses. A crítica jornalística, que acompanhava de perto e tinha como um de seus correspondentes Luís Martins, comentaria: “Minas está empenhada, nos últimos tempos, em se apresentar aos olhos do Brasil como uma terra de surpreendentes realizações, reveladoras de uma notável mentalidade, moderna, arejada, progressista e vibrante”. Enfatizando o caráter transformador, o autor continua, “Minas está,

⁵⁶ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Op. Cit.*, p. 36.

⁵⁷ AMARAL, Aracy. *Op cit.*, 2003.

⁵⁸ ANDRADE. Oswald. *Ponta de lança*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [19--], p. 117.

decididamente, disposta a travar relações mais íntimas e mais duradouras com a arte moderna”⁵⁹. Fato comprovado por seus próprios olhos, ao integrar a caravana de artistas e intelectuais que saiu de São Paulo para conhecer a nova “capital artística do Brasil”.⁶⁰

A grande exposição reuniria alguns dos mais significativos nomes da pintura nacional e causaria acalorada discussão na cidade, levando inclusive a um atentado contra algumas obras, mutiladas a navalha. Chocado com o episódio, Luís Martins repudiaria o ato, reforçando quanto a violência apenas reafirmaria a força vital da pintura moderna.

De qualquer forma, o autor do ato inominável revelou uma flagrante estupidez. Se se trata de um adversário do modernismo e adepto do academismo, pode-se dizer que prestou o pior serviço possível às suas ideias. Porque, recorrendo a tais processos de combate, ele insinuou uma fragilidade de argumentos lógicos, que constitui uma confissão tácita de fraqueza e derrota. Por outro lado, pôs em relevo o vibrante caráter polêmico da pintura moderna, capaz de despertar tais paixões criminosas. Isto é sinal de força, de energia vital. O modernismo sai mais forte do que nunca dessas agressões covardes e anônimas. Falhando na controvérsia inteligente, no embate raciocinado, no jogo livre de ideias, os seus inimigos recorrem à gilete como último argumento desesperado.⁶¹

Se nem a efetiva destruição de obras modernas seria capaz de frear o projeto modernista para sua consagração definitiva, ainda faltava o aval de incorporação das obras a um espaço dedicado à sua divulgação. Um primeiro movimento nesse sentido, que mencionamos anteriormente, seria a criação da seção de Arte na Biblioteca Municipal de São Paulo, sob a direção de Sérgio Milliet. Conforme a pesquisadora Lisbeth Rebollo Gonçalves aponta, a Seção, além de disponibilizar livros especializados, seria a primeira a formar um acervo de arte moderna brasileira.

A partir de 1944, passa a adquirir e expor regularmente pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas nacionais modernos, além de reunir um acervo de originais e de reproduções de obras de arte, organizando mostras didáticas sobre a história da arte, de grandes artistas e movimentos contemporâneos. (...) Pode-se dizer que a Seção de Arte oferece ao público, pioneiramente, um panorama sistemático e atualizado da história da arte universal, num enfoque formativo e informativo, tendo além do mais a preocupação com a ‘memória’ artística da cidade.⁶²

⁵⁹ MARTINS, Luís. BRILHAM os mineiros. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 abr 1944. In MARTINS, A. L. SILVA, J. A. P. (orgs.). *Op. Cit.*, p. 106.

⁶⁰ MARTINS, Luís. PRIMEIRA notícia de Belo Horizonte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 01 jun 1944. *Ibidem*, p. 111.

⁶¹ MARTINS, Luís. AINDA o atentado de Belo Horizonte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 jun 1944. *Ibidem*, p. 115.

⁶² GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Op. Cit.*, 1992, p. 78.

A Seção criaria um espaço de trocas extremamente importante e acentuaria o entrosamento com o ambiente norte-americano, que teria como resultado o apoio de Nelson Rockefeller a Francisco Matarazzo Sobrinho para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde seriam expostas pela primeira vez as obras doadas por Rockefeller para incentivar a criação do museu em novembro de 1946.⁶³

Em maio daquele mesmo ano, Luís Martins protagonizaria outro debate acalorado em defesa do modernismo, solicitando em carta aberta ao prefeito a criação do Museu de Arte Moderna.⁶⁴ A polêmica fora levantada dias antes pelo jornal *Diário da Noite*, sugerindo o nome de Luís Martins como possível diretor para a nova instituição. Em resposta, o prefeito Abrahão Ribeiro afirmava não ter sentido a criação de um museu de arte moderna, quando já havia na cidade um liceu e uma pinacoteca, e justificava que “a noção que tenho de museu e suas finalidades não se coaduna com a pretensão dos artistas modernistas, cujos trabalhos ainda não se acham definitivamente consagrados pela opinião pública, de modo a justificar a sua guarda em um museu para gozo e instrução das gerações presentes e vindouras”⁶⁵.

Instalado o debate, outros críticos se pronunciariam tanto contra — como Monteiro Lobato, que considerava a ideia uma conspiração, não acreditando que a arte moderna sobreviveria à crítica do tempo⁶⁶ — quanto a favor do museu. Além de Luís Martins, que voltaria diversas vezes ao tema em sua crítica diária, a ideia também receberia o apoio de Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Quirino da Silva, Maurício Loureiro Gama e outros.⁶⁷

Os críticos até agora comentados seriam alguns dos mais atuantes no período em São Paulo, mas gostaríamos de mencionar ainda Lourival Gomes Machado. Em 1947, Gomes Machado publicava *Retrato da arte moderna no Brasil*, em que propunha uma extensa revisão do movimento modernista. O crítico enfatizava o valor da pintura, predominantemente entendida como expressão máxima das artes plásticas. Eventualmente, mencionava os literatos, escultores e arquitetos, mas destacava os nomes de Anita Malfatti, Vitor Brecheret, Tarsila do Amaral, Emiliano Di

⁶³ *Ibidem*, p. 79-82.

⁶⁴ MARTINS, Luís. CARTA ao literato Abrahão Ribeiro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 abr 1946. MARTINS, A. L. SILVA, J. A. P. (orgs.). *Op. Cit.*, 2009, p. 272–273.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ MARTINS, Luís. RESPOSTA ao prefeito Abrahão Ribeiro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 01 mai 1946. *Ibidem*, p. 274–276

⁶⁷ MARTINS, Luís. CONTRIBUIÇÃO a pré-história do museu. Março–junho 1949. *Ibidem*, p. 347.

Cavalcanti e Lasar Segall, como os verdadeiros introdutores do modernismo pictórico no Brasil. Em seu entendimento, esses seriam os artistas que introduziram e estabeleceram os princípios modernistas na pintura e teriam organizado uma plástica visual em torno do Brasil. Buscando romper com o passado, teriam absorvido do modelo estrangeiro apenas os princípios fundamentais para a elaboração uma arte brasileira autêntica.⁶⁸

É interessante notar o tom que o autor adota ao falar da Semana de Arte Moderna e de seus desdobramentos. Os elogios ao ineditismo e à ousadia do grupo ascendem a cada comparação com o tradicionalismo de seus opositores em levantes de entusiasmo e grande estima aos fatos e seus efeitos de mudança na arte contemporânea. Ao mencionar a realização da Semana, exaltava: “Fez-se, sob essa aparência de espetáculo entre cabotino e afrontoso, a reunião que seria historicamente o marco da nova arte”⁶⁹. O acanhamento das artes e da cultura, reprimidos pelos critérios acadêmicos, era tão fortemente sentido pelos artistas, que tornava-se necessária uma revolução com dia e hora marcados para acontecer, pois “não bastava parecer louco; era preciso sublinhar que tal era o desejo muito conscientemente deliberado do candidato a possesso”⁷⁰, tal o grau de sujeição da sociedade aos princípios acadêmicos em vigor.

Ainda que Gomes Machado efusivamente demonstrasse sua crença na força transformadora do movimento modernista para a modificação do cenário intelectual, uma característica predominante em sua análise é a questão destrutiva da nova arte nos primeiros anos. Lourival Gomes Machado entende que o modernismo “não foi um avanço, mas uma recuperação; não se tratou duma revelação, mas duma conquista”⁷¹. Como afirma:

Eis como uma renovação, que com os incidentes menores peculiares a toda mutação artística normal, poderia ter simplesmente substituído as fases anteriores, precisou adquirir o corte da navalha e a gravidade da ofensa para praticar uma verdadeira enxertia e a correspondente estimulação dos tecidos necrosados. Por isso, desde então se diz – numa fórmula terrivelmente simplificadora – que o movimento Modernista brasileiro foi sobretudo destrutivo.⁷²

⁶⁸ MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1947.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁷¹ *Ibidem*, p. 61.

⁷² *Ibidem*, p. 37.

A revitalização artística aberta pelo modernismo, defendida por Gomes Machado, baseava-se profundamente na leitura dos três princípios básicos estabelecidos por Mario de Andrade em 1942. Ao recuperar o último princípio, da “estabilização de uma consciência criadora nacional”, acreditava que ainda não havia se concretizado, mas confiava que, com a evolução aberta pelo movimento, haveria plena capacidade de sua realização. Conforme comenta Ana Candida Avelar:

Segundo o autor, o objetivo do texto é ‘atestar concretamente a presença do Modernismo brasileiro’ — promovendo assim sua defesa. Possivelmente, a morte de Mário de Andrade, em fevereiro de 1945, contribuiu para a urgência de Gomes Machado em confirmar para a posteridade a importância de 1922 enquanto ruptura com o academicismo — segundo ele, o ano de redação do livro é 1944. Em particular, a intenção de Gomes Machado é estabelecer o modernismo como ponto de virada da história da arte no Brasil.⁷³

O discurso de Lourival Gomes Machado engrossava as fileiras de defesa do modernismo durante os anos 1940 e, conforme explicita Avelar, essa necessidade de reflexão e defesa constante da produção modernista se devia à “real rejeição à arte moderna — e modernista — ainda nessa época no país, como exemplificada pela reação violenta do público que chega a rasgar algumas das telas diante da exposição de arte moderna, ocorrida em Belo Horizonte, em 1944”.⁷⁴

No final dos anos 1940, surgiam duas iniciativas que modificariam profundamente o cenário da arte paulista. Primeiro, em 1947, a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, iniciativa de Assis Chateaubriand, magnata dos *Diários Associados*, auxiliado por Pietro Maria Bardi, galerista italiano que se radicava no país a convite de Chatô. Bardi assumiria o cargo de diretor do museu e seria responsável por comprar um acervo de arte antiga e moderna na Europa até hoje sem paralelo na América Latina. Em 1948, seria criado o Museu de Arte Moderna de São Paulo por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho. A ata de fundação do museu era assinada por 68 interessados, dentre eles destacamos a presença de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Clóvis Graciano, Rino Levi, Gregori Warchavchik, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Antônio Candido, Luiz Saia, Lourival Gomes Machado e Yolanda Penteado⁷⁵. A presença de todas essas personalidades confirma a grande

⁷³ AVELAR, Ana Cândida de. *A raiz emocional. Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 80–81.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 109. A este respeito ver também NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação (Mestrado) FAU USP, 2003.

expectativa que a fundação do museu gerava entre a intelectualidade paulista. A espera finalmente havia acabado. A criação do MAM SP coroava o percurso do modernismo brasileiro. De movimento transgressor a cânone celebrado nas mais altas esferas, a fundação do museu, após tanta polêmica, consolidava o papel do movimento dentro da arte brasileira. Paulo Mendes de Almeida consideraria que o ciclo, iniciado em 1917 na defesa da exposição de Anita Malfatti, encontrava seu ápice na abertura do museu nomeado para celebrar seus ideais.⁷⁶

Ainda que seja discutível essa construção teleológica, conforme assinala a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, pois tais publicações “tendem a alinhar cronologicamente diversos fatos históricos de sorte a estabelecer continuidades”⁷⁷, a construção da memória do modernismo enfatizaria constantemente esse sentido. Durante a década de 1950, esse viés seria acentuado por meio de uma profusão de edições de testemunhos e memórias dos protagonistas do movimento, reafirmando essa perspectiva triunfante. Simioni cita ainda algumas dessas importantes autobiografias, conforme transcrevemos abaixo:

Paralelamente ao surgimento dessas obras, que hoje fazem parte da historiografia modernista, vale assinalar um outro tipo de publicação lançado nesse período, menos analítico, mas igualmente relevante para a disseminação generalizada da importância da geração de 1920: os testemunhos e as memórias dos protagonistas da primeira geração modernista. Em 1954, foi publicado o Testamento de Mario de Andrade e outras reportagens, de Francisco de Assis Barbosa (BARBOSA, 1954); em seguida, em 1955, o livro de memórias de Di Cavalcanti, intitulado *Viagem da Minha Vida: o testamento da alvorada* (DI CAVALCANTI, [1955] 1995); dois anos depois, Manuel Bandeira publicou *Itinerário a Passárgada* (BANDEIRA, 1957), de teor autobiográfico; e, no ano seguinte, uma coletânea de cartas escritas por Mário de Andrade foi editada com o título de *Cartas a Manuel Bandeira* (ANDRADE, BANDEIRA, 1958; a respeito da correspondência entre os dois escritores, cf. MORAES, 2000). A publicação desse material — incentivada pelos mais jovens defensores do movimento, como Antônio Candido e Gilda de Mello e Souza — constituiu um passo decisivo para a legitimação do ponto de vista dos próprios modernistas dos anos 1920 e 1930 acerca de sua importância para a cultura nacional (COELHO, 2012).⁷⁸

O engajamento na defesa do modernismo, visível tanto na crônica jornalística quanto nas publicações anteriormente comentadas, é melhor compreendido se levarmos em consideração críticas como a do próprio prefeito de São Paulo, que

⁷⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. 1961, p. 69.

⁷⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Op. Cit.*, 2014.

⁷⁸ *Idem*.

desacreditava totalmente da necessidade de um museu por considerar a arte moderna algo tão passageiro que não se consagraria perante o público.

Contudo, esse processo de legitimação nos é de especial interesse, pois permite entrever as bases do sistema que chegaria ainda mais fortalecido à década de 1970, durante as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna. O sentido de consolidação que a arte moderna conquistava com a fundação do MAM SP possibilitaria inclusive o início de uma veia nostálgica, que resultaria na primeira tentativa de reviver a exposição da Semana de Arte Moderna nas comemorações dos seus 30 anos. Antes de nos debruçarmos na análise dessa exposição, cabe fazer uma revisão do impacto da fundação da Bienal e o acirramento do debate entre figuração e abstração nos anos seguintes.

1.2 Mudanças de perspectiva na década de 1950

A abertura oficial do MAM SP aconteceria em 1949 com a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo”, preparada pelo crítico belga e primeiro diretor artístico, Léon Degand. A proposta de Degand focava em mostrar o que de mais atual se realizava na Europa para que o museu assumisse seu papel de divulgador da arte de vanguarda, mas a assimilação do abstracionismo não se daria sem um forte embate com o figurativismo da vertente modernista.

Apresentando 51 artistas, dentre eles Wassily Kandinsky, Jean Arp, Alexander Calder, Robert e Sonia Delaunay, Léger, Vasarely e outros nomes ligados ao abstracionismo geométrico, a mostra surpreendia o público brasileiro trazendo as principais tendências internacionais. Os três únicos brasileiros convidados para a mostra — Cícero Dias, que desde 1937 morava em Paris e havia aderido ao abstracionismo, Waldemar Cordeiro, brasileiro nascido em Roma, com formação artística italiana, e Samson Flexor, russo naturalizado brasileiro em 1948, com larga aproximação à Escola de Paris — tinham uma vivência tão longa com as vanguardas europeias que tornava evidente que essa representação brasileira em nada atendia aos anseios nacionalistas.

Di Cavalcanti, “um dos principais arautos do figurativismo e da manutenção de uma concepção humanista da arte”⁷⁹, se manifestaria reiteradas vezes a esse

⁷⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Op. Cit.*, p. 48–49.

respeito, alertando para o perigo do subjetivismo e do hermetismo da nova arte. O pintor afirmaria inclusive que:

Abstracionismo é o resultado final do desenvolvimento metafísico e decadente da arte moderna. Querem introduzi-lo em São Paulo. Pois fique sabendo: é um movimento corrosivo. A arte, no Brasil, como no mundo vivo. Tem que ser consequência do desenvolvimento progressista e humano da sociedade.⁸⁰

Artistas como Victor Brecheret, Clóvis Graciano, Portinari e o um tanto reticente Sérgio Milliet manifestariam apoio às opiniões de Di Cavalcanti.⁸¹ Mas o debate entre abstração e figuração tomaria mais força apenas nos anos seguintes. A realização da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, acentuava o confronto com as vanguardas internacionais, e o evento se tornaria, em grande medida, o principal responsável pela atualização em relação à produção artística estrangeira e ampliação das redes de contato dos artistas nacionais.

Seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais 'novo' e de mais audacioso no mundo. Para muitos isso foi um bem, para outros isso foi um mal.⁸²

O comentário de Mario Pedrosa a respeito da I Bienal explicita bem as forças em jogo. O contato com o abstracionismo permitiria um alargamento dos horizontes para a arte brasileira, e o surgimento do concretismo, do neoconcretismo e do tachismo, nos anos seguintes, modificariam o cenário de consolidação pretendido pelo modernismo. Como pondera Couto,

Embora não possamos afirmar que a visão internacionalista tenha triunfado absoluta a partir da realização das Bienais de São Paulo, tais manifestações, por sua regularidade e seu caráter panorâmico, que privilegiavam o moderno, ajudaram a reduzir o abismo existente entre o público ou mesmo entre a jovem vanguarda brasileira e a arte abstrata (geométrica ou lírica).⁸³

Com a criação da Bienal Internacional de São Paulo em 1951, haveria uma mudança de perspectiva já largamente discutida pela história e historiografia da arte

⁸⁰ DI CAVALCANTI, Emiliano. O que é arte abstrata? *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 nov 1948. Apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Ibidem*, p. 51.

⁸¹ *Ibidem*, p. 51–53.

⁸² PEDROSA, Mário. Bienal de cá pra lá. In *Política das Artes*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 221.

⁸³ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Op. Cit.*, p. 58.

brasileira, que apontaria esse momento de confronto com as vanguardas internacionais e abertura do debate entre abstração e figuração como o caminho natural para o que reconhecemos hoje como arte contemporânea. Enquanto o debate artístico era encaminhado pela Bienal, abrindo horizontes para novas questões, a defesa do projeto modernista voltaria a tomar fôlego dentro da Universidade de São Paulo.

Nesse sentido, Simioni, indica o importante papel do então professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Antônio Candido, como um dos principais responsáveis por alçar o modernismo a um novo patamar analítico. No ensaio *Literatura e Cultura 1900–1945* (1950), Candido defenderia abertamente a posição central do modernismo para o desenvolvimento da literatura brasileira. Delimitando uma cronologia em que o romantismo e o modernismo redefiniam as fronteiras, afirmava que o “século literário começava com o modernismo”, por finalmente conseguir romper com o modelo europeu.

Para o autor, é com o modernismo que as ‘nossas deficiências, supostas ou reais são reinterpretadas como superioridades’ e, finalmente, ‘o mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem’.⁸⁴

Frederico Coelho enfatiza também a opção por estabelecer o recorte temporal até 1945, ano da morte de Mário de Andrade, pois “além de o Modernismo ser um momento decisivo, ele teve sua duração marcada pelo tempo que durou a ação de um de seus principais nomes, se não o principal”⁸⁵.

A Universidade de São Paulo teria um papel distinto na promoção do modernismo, especialmente durante os anos 1960 com a aquisição de acervos modernistas — assunto a ser discutido mais adiante —, todavia gostaria de pontuar que este envolvimento esteve frequentemente ligado ao aspecto da pesquisa histórica e teórica, visto a atuação do professor Antônio Candido, mas em relação à formação prática, uma escola de artes seria criada apenas em 1966 e ligada à área de comunicação, fato que se mantém até os dias de hoje.

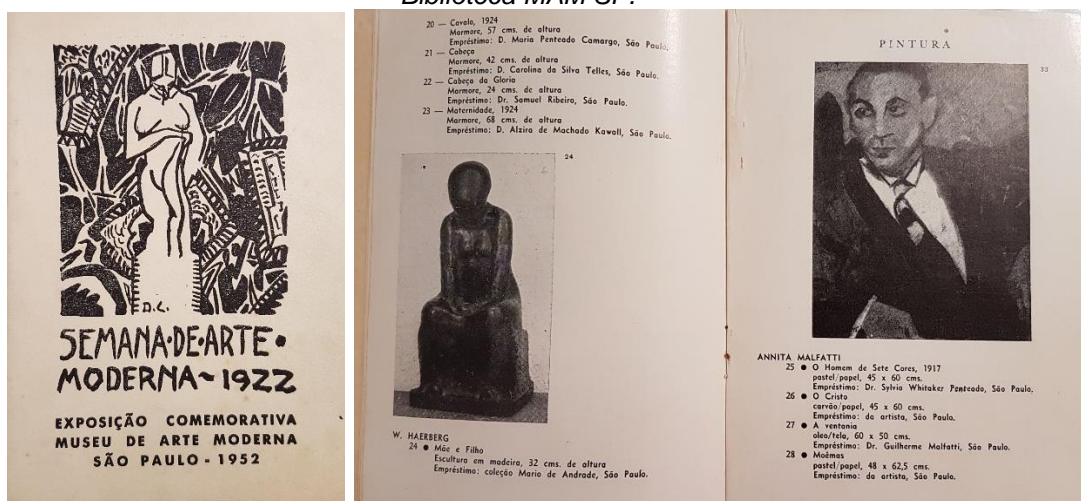
⁸⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Op. Cit.*, 2014.

⁸⁵ COELHO, Frederico. *Op. Cit.*, 2012, p. 91.

1.2.1 1952: primeira tentativa de retrospectiva

No intervalo entre as primeiras Bienais, o ano de 1952 viu também uma primeira tentativa de comemoração dos 30 anos da Semana de Arte Moderna. O Museu de Arte Moderna de São Paulo teria conseguido reunir 25 das obras originalmente apresentadas durante a Semana, porém o pequeno artigo “Exposição Comemorativa da Semana de 22”, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, denunciava diversos problemas daquela exposição.⁸⁶

Figura 1 - Capa do catálogo da Exposição Comemorativa Semana de Arte Moderna em 1952. Acervo Biblioteca MAM SP.



A primeira crítica dizia respeito à elaboração da exposição, que parecia não conseguir definir se pretendia tentar recompor a exposição original, “ou partir daquela exposição e de seus participantes para documentar a linha de evolução de nossa arte nos últimos trinta anos”, ou organizar uma exposição mais crítica que “por confrontos frisantes e legítimos, se comparasse à arte daquela Semana com a dos dias atuais”.⁸⁷ Essa falta de direcionamento teria acarretado numa exposição na qual figuravam algumas das obras originais, acompanhadas por obras dos períodos seguintes dos artistas. Na opinião do jornal O Estado de S. Paulo, aí residia o problema, pois enquanto para alguns artistas não se criava a perspectiva da evolução necessária, para outros apresentavam-se obras de muitos períodos, o que dificultava a compreensão da produção artística no momento da Semana.

⁸⁶ EXPOSIÇÃO comemorativa da semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 1952, p. 10.

⁸⁷ *Idem*.

O MAM SP teria convidado ainda dois artistas que não participaram da Semana, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, pela contribuição expressiva nos anos seguintes ao movimento, seleção inclusive elogiada pelo artigo. Porém, o jornal O Estado de S. Paulo também afirmava que o museu “não soube expor-lhes a obra de maneira convincente”, o que teria levado Lasar Segall a retirar suas obras da exposição pouco tempo antes da abertura, por desavenças com os organizadores. Por outro lado, na escolha das obras de Tarsila, “de fases muito diversas, [os organizadores] ainda pecam, salvo uma ou duas exceções, por terem valor documentário superior ao valor artístico”.⁸⁸

A réplica do MAM SP, publicada na mesma página, tentava justificar a situação, explicando que, “por inadvertência dos encarregados da distribuição das telas”, as obras de Tarsila do Amaral foram colocadas no salão principal, junto aos efetivos participantes da Semana, enquanto as obras de Lasar Segall haviam sido dispostas em sala anexa com documentos e publicações de época. Não aceitando a situação, uma vez que a sala anexa seria destinada aos dois artistas convidados, Segall optou por retirar suas obras.⁸⁹

Realizada um ano antes das comemorações do IV Centenário de São Paulo, essa tentativa de retrospectiva da Semana de Arte Moderna parece não ter sido capaz de abarcar todas as contradições levantadas pela matéria. No entanto, é interessante notar a tentativa do MAM SP de realizar uma mostra comemorativa aos 30 anos da Semana num momento em que a maioria dos artistas ainda eram vivos e atuantes, o que permitiu reunir uma quantidade considerável das obras que foram expostas no icônico evento. Coincidentemente ou não, em 1952, Di Cavalcanti faria uma suntuosa doação de 564 obras suas ao MAM SP, principalmente obras em papel, tornando-se uma das mais volumosas doações na constituição do acervo.⁹⁰

Contudo, as proporções que a II Bienal tomaria no ano seguinte deixariam uma impressão mais duradoura do que a retrospectiva, passando a ser considerado um

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ “Embora, pois, lamentando mais uma vez o mal-entendido, o Museu de Arte Moderna de S. Paulo declara que outro não poderia ter sido o seu procedimento, no que se refere à colocação dos quadros dos expositores convidados, diante das razões acima expostas. Se o pintor Lasar Segall, depois de aceitar o convite que lhe fora dirigido, insistia em só participar da Exposição se lhe fosse reservado o local que lhe parecia mais conveniente, com prejuízo de outro pintor igualmente convidado, não poderia o Museu curvar-se a tal exigência, como a qualquer outra que lhe seja indevida e descabidamente feita.” MUSEUS e exposições. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 1952, p. 10.

⁹⁰ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2017, p. 37.

dos eventos mais marcantes da década. Sérgio Milliet, organizador daquela edição, procurou apresentar um panorama completo da evolução da arte contemporânea, negociando junto às delegações internacionais para que trouxessem seus artistas e suas obras mais importantes naquele momento.⁹¹

1.3 1962: a Semana aos 40 anos

Figura 2 - Anúncio do 1º Festival da Semana de Arte Moderna, jornal O Estado de S. Paulo, 1962.



Anúncio da abertura Semana publicado no "Estado de S. Paulo".

Em 13 de fevereiro de 1962, o jornal *O Estado de S. Paulo* reproduzia o anúncio do “1º Grande Festival” a se realizar naquele dia de 1922 no Theatro Municipal. A reportagem “Há quarenta anos tinha início a ‘Semana de Arte Moderna’”⁹² atribuía a “chefia” da Semana a Graça Aranha, reproduzindo um trecho de sua conferência, e descrevia sumariamente como haviam se passado os eventos naqueles três

dias de festival em breve comentário das apresentações musicais, da exposição e da reação do público.

O *Suplemento Literário* dedicaria toda sua edição de 17 de fevereiro para os quarenta anos da Semana. Para comemorar a ocasião, o jornal publicava depoimentos de diversos participantes, que responderam a perguntas feitas pela redação. Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Renato Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Jayme

⁹¹ “Assim, a II Bienal trouxe para São Paulo as mais famosas obras do cubismo, apresentando Braque, Gris, La Fresnay e Léger, Gleizes, Delaunay, Duchamp, Villon, além de oitenta obras de Picasso, inclusive a *Guernica*. A França envia, ao mesmo tempo, uma sala especial de Henri Laurens e uma geral com trabalhos dos abstratos Bazaine, Manessier, Pignon e Soulages. O expressionismo é representado nas mostras da Bélgica, Áustria, Noruega, respectivamente, com salas de James Ensor, Kokoschka e Edward Münch. A Alemanha envia uma mostra especial de Paul Klee e a Holanda uma representação do De Stijl, com uma sala de Mondrian. No pavilhão da Itália, tem-se um panorâmica do futurismo e, numa sala geral, a presença de Afro, Birolli, Santomaso, Vedova, entre outros.” GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Op. Cit.*, 1992, p. 87-88.

⁹² HÁ QUARENTA anos tinha início a Semana de Arte Moderna. *O Estado de S. Paulo*, 17 fev 1962, p. 9.

Adour da Câmara, Álvaro Moreyra, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Lúcio Costa, Paulo Mendes de Almeida são alguns dos nomes que prestaram seu depoimento sobre a Semana e o movimento modernista. As falas se concentravam basicamente na narrativa dos fatos, acrescidas das recordações e vivências de cada depoente. De maneira geral, eram unânimes em afirmar que a Semana não se limitou aos dias de festival no Theatro Municipal de São Paulo e que extrapolava seu sentido de atualidade seguindo em diálogo com as novas gerações.

Visto há quarenta anos de distância, difícil nos torna obter a medida exata do acontecimento, como impacto emocional que foi, certamente, e que pretendeu ser, num meio em que as ressonâncias dos manifestos renovadores, que se vinham sucedendo desde as últimas décadas do século XIX, na Europa, chegavam amortecidos e quase ignorados de toda a gente. Os depoimentos dos contemporâneos, colhidos quarenta anos depois, divergem estranhamente. Enquanto a maioria assegurava que a semana abalou o país, outros se mostram mais discretos em relatar os efeitos de sua influência imediata. (...) A série de depoimentos que a seguir apresentamos longe está de constituir um levantamento completo dos quadros do modernismo brasileiro, apressamo-nos em reconhecer. Muitas das testemunhas importantes do longo processo iniciado em 1922 e que dura até nossos dias — pois o ciclo modernista ainda não foi encerrado.⁹³

O Suplemento ainda apresentava artigos críticos de Geraldo Ferraz⁹⁴, Mário da Silva Brito⁹⁵, Paulo Hecker Filho⁹⁶, Guilherme de Almeida⁹⁷, Paulo Mendes de Almeida⁹⁸, Wilson Martins⁹⁹, Lourival Gomes Machado¹⁰⁰, entre outros, além de diversas fotografias, desenhos e charges, capa de livros e revistas da época.

Em abril do mesmo ano, o jornal voltava a tratar da Semana no Suplemento Literário. Ocupando duas páginas, publicava “Novos Depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna”¹⁰¹, que visava completar a edição anterior. No texto, estavam agora os depoimentos de René Thiollier, Menotti del Picchia, Candido Motta Filho, Anita Malfatti, Yan de Almeida Prado, Plínio Salgado e ainda dos que não participaram,

⁹³ QUARENTA anos depois. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962, p. 1.

⁹⁴ Aspectos e dados em torno do que foi a Semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

⁹⁵ Café e modernismo, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

⁹⁶ Rubens Borba de Moraes depõe sobre a Semana. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

⁹⁷ Revelação do Brasil pela poesia moderna. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

⁹⁸ Figuras da Semana. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

⁹⁹ A crítica em 22. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

¹⁰⁰ Gomes Machado, em especial, declarava que, comparando sua opinião com o que havia publicado anteriormente, em *Retrato da Arte Moderna do Brasil*, não tinha arrependimentos nem correções para fazer. TESTEMUNHO reconfirmado. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962, p. 6.

¹⁰¹ NOVOS Depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, 14 abr 1962, p. 4.

Tarsila do Amaral, Cassiano Ricardo, Flávio de Carvalho, Gilberto Freyre e Alceu Amoroso Lima.

Paralelamente às reportagens especialmente dedicadas à memória da Semana de Arte Moderna, a filial da Petite Galerie em São Paulo seria responsável por organizar uma exposição comemorativa dos 40 anos da Semana. Prezando pela precisão, a exposição seria inaugurada em 13 de fevereiro de 1962, data exata em que era proferida a conferência de Graça Aranha no Theatro Municipal de São Paulo em 1922. O comentário do jornal *O Estado de S. Paulo* a respeito da exposição evidencia que a iniciativa era digna de atenção, por mais que precisasse maior tempo de preparo para sua organização. A exposição se limitava a trazer obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Zina Aita, Victor Brecheret, W. Haerberg e ainda incluía obras de Tarsila do Amaral e Lasar Segall, mas contemplava seu objetivo, reunindo “o maior número de obras plásticas possível, recordando a Semana e justificando-a como o marco que foi”.¹⁰²

(...) Uma exposição em grande estilo, do ponto de vista rememorativo, sem dúvida, obrigaria a Galeria a incluir o material iconográfico mais numeroso, em fotografias e outros documentos gráficos, catálogos, anúncios etc., mas não houve tempo para mais do que está na exposição, que consideramos bastante pelo tempo que se dispuseram os organizadores.

As novas gerações terão, então, a oportunidade de verificar o que era feito em pintura e escultura há quarenta anos, e a contribuição dada pela Semana à renovação da pintura e da escultura, bem exemplificada. (...) ¹⁰³

Enquanto a Semana completava 40 anos, Matarazzo decidia separar o MAM SP da Bienal. Durante o biênio que Mário Pedrosa esteve à frente da direção artística das iniciativas e diante da impossibilidade de aplacar a crise financeira já instalada, a única solução possível parecia ser a separação das duas instituições, pois os recursos necessários para realização da Bienal “sufocavam seu criador”, justificaria Pedrosa em conferência a esse respeito.¹⁰⁴

Figura de destaque no cenário nacional, Mário Pedrosa assumia, em 1961, não só a direção do MAM/Bienal, mas também era nomeado pelo presidente Jânio Quadros para o cargo de secretário-geral do recém-fundado Conselho Nacional de Cultura. Mesmo ocupando o cargo por pouquíssimo tempo, visto as dificuldades em

¹⁰² UMA retrospectiva sobre a Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev 1962, p. 10.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ PEDROSA, Mário. Depoimento sobre o MAM. In *Política das artes*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 303.

conciliar ambas as atividades, foi nesse íterim que Pedrosa obteve a autorização de Ciccillo para consultar o presidente a respeito de transformar a Bienal em uma fundação pública a ser mantida com verbas do governo federal, estadual e municipal. Com a resposta favorável do Presidente, Pedrosa chegou a elaborar um “esboço de anteprojeto” que, contudo, não se concretizaria. A separação ainda assim ocorreria, transformando a Bienal em uma fundação de caráter privado e o MAM SP, uma sociedade civil independente.¹⁰⁵

Como a procura por um novo mecenas para assumir o museu também não havia vingado, Ciccillo opta pela dissolução do MAM, passando para a USP os acervos. Em setembro de 1962, o Conselho Universitário aceitava uma primeira doação de 429 obras da denominada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho; em janeiro de 1963, era efetivada a doação de 19 obras da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado¹⁰⁶ e, posteriormente, em abril de 1963, a Coleção MAM SP, composta de 1243 obras.¹⁰⁷

A criação do MAC USP¹⁰⁸ inaugurava um novo caminho para as coleções do antigo MAM SP. Com Walter Zanini à frente da direção até 1978, o museu operaria sempre na dialética entre o moderno e o contemporâneo. A promoção e divulgação dos acervos ocorria em paralelo à incorporação da comunidade de jovens artistas e à promoção da arte contemporânea, prospectando novas tecnologias e experimentações de vanguarda. As primeiras grandes perdas entre os artistas modernos, com o falecimento de Portinari e de Guignard, em 1962, tornariam clara a necessidade de documentar a história da arte brasileira. Entre as exposições do MAC USP dedicadas aos modernos, podemos destacar a de Antônio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969) — com curadoria de Aracy Amaral, Vicente do Rego Monteiro (1971), Flávio de Carvalho (1973), Mário Zanini (1976), Anita Malfatti (1977) — organizada por Marta Rossetti Batista — e a exposição itinerante de Di Cavalcanti, que circulou, de 1964 a 1969 e de 1977 a 1978, por 13 estados brasileiros.¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado só seria entregue em 1973, quando Yolanda abre mão do usufruto em vida, termo acordado no divórcio do casal. In MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Op. Cit.*, 2017, p. 36.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 35-37.

¹⁰⁸ O nome MAC USP foi sugerido por Sérgio Buarque de Holanda, então professor da USP, uma vez que um grupo de antigos associados do MAM SP manifestava-se pela manutenção do nome, argumentando que apenas os acervos haviam sido transferidos à USP, não a entidade.

¹⁰⁹ Cf. FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013.

Se a pesquisa e a apresentação do acervo moderno foi fundamental no projeto de Zanini para o Museu, o incentivo à produção da arte contemporânea buscava torná-lo mais do que mero espaço de exibição. Sua perspectiva era aglutinar artistas, estabelecendo no Museu uma plataforma de criação interdisciplinar e multimídia; núcleo potente de uma rede transnacional de comunicação e trocas artísticas.¹¹⁰

Transformando o conceito de museu em laboratório, voltado também para produção de conhecimento e plataforma crítica a partir das mostras dedicadas à arte jovem, Zanini conseguiria equilibrar as demandas entre o acervo e o público. As exposições “Jovem Desenho Nacional” e “Jovem Gravura Nacional” surgiriam a partir de 1963 visando atender as gerações estreadas “já com base mínima de valor criativo e para os que se encontram em evidente processo de afirmação”¹¹¹. Circulando pelo interior do estado de São Paulo e por outros estados, as exposições conquistaram grande visibilidade, aumentando progressivamente o público interessado e a divulgação dos artistas. Nas palavras de Zanini, “Provoca-se assim um confronto estimulador em larga escala que permite conhecer novas problemáticas em jogo e conjecturas sobre seu futuro, embora se reconheça a instabilidade da pesquisa que caracteriza, nesse século, essa etapa da evolução artística”.¹¹² Em 1967, a “Jovem Arte Contemporânea” passava a agregar outras modalidades como escultura, pintura e objeto, sendo uma das exposições de maior relevo para a afirmação da arte conceitual e experiências de vanguarda nos anos mais duros da ditadura militar.

Diante do processo de musealização que começava a se delinear nas pesquisas e exposições organizadas por Walter Zanini no MAC USP, vemos que, durante os anos 1960, a recuperação do modernismo se daria em duas frentes: pelas vanguardas e por meio de ações do Estado. A figura de Oswald de Andrade se tornaria central para o debate de vanguarda, especialmente para o grupo Tropicalista. Conforme Coelho aponta, “os textos de Oswald de Andrade — sintetizados nas máximas da Antropofagia como ‘só me interessa o que não é meu’ — eram o ponto que permitia que esses artistas, fundamentais para aquele período, coexistissem em uma mesma frente de ação cultural”.¹¹³

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹¹ ZANINI, Walter. Gerações que ascendem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jan 1966. *Ibidem*, p. 225.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ COELHO, Frederico. *Op. Cit.*, p. 102.

Nesse sentido, apropriariam-se do modernismo em diversas perspectiva, fosse pelo Cinema Novo, de Glauber Rocha, que declararia “Oswald ser um pensador verdadeiramente genial”¹¹⁴, ou pelas edições produzidas pelos irmãos Campos, que fariam circular obras de Oswald entre seu grupo de intelectuais, ou mesmo pela montagem da peça *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, que marcaria época. O texto publicado em 1937 era montado pela primeira vez por José Celso, que faria da peça uma bandeira do radicalismo e da contestação em forma de performance teatral.

A encenação arrebatadora da peça fez com que o escritor paulista voltasse definitivamente à ordem do dia e, finalmente, fosse assumido como a grande referência popular do modernismo.¹¹⁵

A aproximação do Estado se daria por outra via. Além do papel legislativo, que se iniciaria em 1966 com a criação do Conselho Federal de Cultura — tema mais cuidadosamente discutido no próximo capítulo —, a ação institucional do Estado também se daria por meio da aquisição de coleções modernistas, conforme aponta Simioni. São dois casos emblemáticos: a aquisição da Coleção de Artes Visuais e do Arquivo de Mário de Andrade pela Universidade de São Paulo, intermediada pelo professor Antônio Candido, em 1968, e então encaminhado para o recém-criado Instituto de Estudos Brasileiros; e a aquisição da Coleção, Arquivo e Biblioteca de Guilherme de Almeida pelo Governo do Estado de São Paulo, em 1969, levando à criação da Casa Guilherme de Almeida. Para a pesquisadora, isso já evidenciava uma intenção do Estado em “consagrar as memórias e as produções dos modernistas”, o que aumentaria seu processo de legitimação pública e dava subsídio para novas pesquisa.

A compra de tais conjuntos documentais evidencia uma preferência estatal no sentido de consagrar as memórias e as produções dos modernistas, posto que não havia medidas equivalentes em termos de aquisições, mecenato ou patrocínio direto aos artistas então vivos. Vale considerar o efeito póstumo produzido por tais aquisições na medida em que a sua dimensão pública implica um acesso permanente e renovado a tais fontes, suscitando continuamente pesquisas (acadêmicas ou não) sobre essas coleções, o que amplia, assim, sua importância e sua legitimidade até os dias de hoje.¹¹⁶

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 104.

¹¹⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *Op. Cit.*, 2014.

Nessa mesma direção, ao longo da década de 1960 e início da década de 1970, percebe-se que o estabelecimento sistemático de pesquisas acadêmicas sobre os modernos se concretizaria. Alguns exemplos importantes são a publicação dos trabalhos de Aracy Amaral *Artes plásticas na Semana de 22* e *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, em 1970, e *Tarsila, sua obra e seu tempo*, em 1975, fruto de sua tese de doutorado; *Brasil: 1º Tempo modernista*, de Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima e Telê Porto Ancona Lopez, publicado em 1972; nova edição *De Anita ao Museu (1961)*, de Paulo Mendes de Almeida, em 1976, e *História do Modernismo Brasileiro (1958)*, de Mário da Silva Brito, teria duas reedições, em 1971 e 1974; obras essas que continuam sendo consideradas referência para o período. Na década de 1970, os estudos acadêmicos em torno dos artistas modernistas se intensificam, especialmente no âmbito da Universidade de São Paulo, quando foram publicadas as primeiras teses sobre Portinari, Aldo Bonadei, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, entre outros artistas.¹¹⁷

Completando 40 anos, a memória da Semana de Arte Moderna era absorvida de maneiras distintas nas várias esferas da sociedade. Entre as diversas tentativas de aproximação à memória do movimento, por intermédio da publicação de livros, realização de exposições, pesquisas acadêmicas, comemorações e tributos em periódicos, fosse pela vanguarda tropicalista antropofágica ou a vertente acadêmica e institucional, essas ações revelam a presença recorrente no debate público e consolidariam a contribuição do modernismo paulista à cultura nacional.

A glorificação do modernismo no Brasil é um processo que perpassa todo o século XX e que envolve um conjunto de agentes — críticos, historiadores, curadores de arte — e diversas práticas sociais, como o mercado de arte, as aquisições realizadas pelos museus e, ainda por vezes, uma política cultural explícita levada a cabo pelo Estado, em sua dimensão nacional ou regional.¹¹⁸

Até agora pudemos observar alguns dos momentos mais significativos que o modernismo, lido pelas lentes da Semana de 22, colocaria em evidência no debate artístico nacional. Dedicamo-nos a tentar reconstituir esse percurso por entender que,

¹¹⁷ Podemos citar algumas pesquisas acadêmicas a título de ilustração: “Portinari pintor social” Annateresa Fabris (mestrado, 1977, USP), “Voltolino e as raízes do modernismo” Ana Maria Morais Belluzzo (mestrado, 1979, USP), “Aldo Bonadei: introdução ao percurso de um pintor” de Lisbeth Rebollo Gonçalves (mestrado, 1978, USP), “Lasar Segall, esboço de um retrato”, de Vera D’Horta Beccari (mestrado, 1979, USP), “Tarsila do Amaral – Sua obra e seu tempo”, de Aracy Amaral (doutorado, 1973, USP), “Vicente do Rego Monteiro: um mergulho no passado”, de Elza Ajzenberg (doutorado, 1984, USP). Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Op. Cit.*, 1999.

¹¹⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*, 2014.

quando colocadas lado a lado, essas ações que, por vezes poderiam parecer desconexas entre si, se tornaram contribuições decisivas na formulação de uma opinião pública. Caminhando para o cinquentenário, veremos que, durante a década de 1970, esse debate tomaria uma dimensão ainda mais incisiva, conquistando sua última fronteira, o grande público.

Um fator decisivo que precisa ser levado em consideração para essa mudança de postura seria a instauração do regime militar em 1964. Um conceito que será melhor trabalhado no capítulo seguinte nos servirá como norteador da proposta agora: as reiteradas tentativas do novo regime em se posicionar como continuador do projeto político nacional, evitando a todo custo a noção de ruptura.¹¹⁹ Buscando nas raízes brasileiras e na manutenção da tradição a legitimação do novo regime, a “teatralização” por meio de comemorações e efemérides possibilitava naturalizar esse processo e estreitar relações do Estado com a sociedade civil.¹²⁰ Tendo em vista essas ideias, ao olharmos para as proporções que as comemorações do cinquentenário da Semana tomariam na década seguinte, no auge da repressão e também do “milagre econômico”¹²¹, vemos que a aproximação entre modernismo e o mercado de arte também era propulsão por esses fatores. Não podemos imaginar que essa influência seja motivada exclusivamente pela mudança de regime, dirimindo a importância do movimento a esse fator. Não se pretende fazer uma leitura unilateral, mas sim colocar esses elementos em perspectiva, de forma a tentar dar densidade aos acontecimentos.

¹¹⁹ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

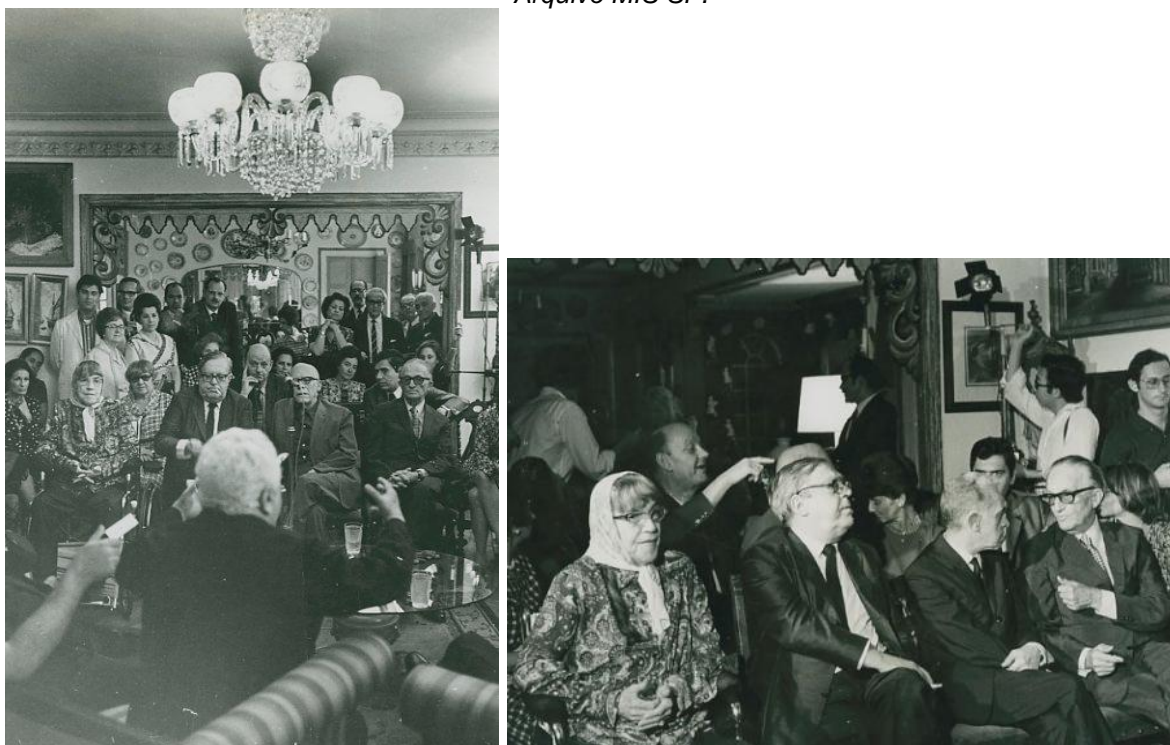
¹²⁰ Cf. MAIA, Tatyana de Amaral. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

¹²¹ “De 1967 a 1973, o Brasil alcançou taxas médias de crescimento muito elevadas e sem precedentes, que decorreram em parte da política econômica então implementada principalmente sob a direção do Ministro da Fazenda Antônio Delfim Neto, mas também de uma conjuntura econômica internacional muito favorável. Esse período (e por vezes, de forma mais restrita, os anos 1968–1973) passou a ser conhecido como o do ‘milagre econômico brasileiro’, uma terminologia anteriormente aplicada a fases de rápido crescimento econômico no Japão e em outros países. Esse ‘milagre econômico’ foi também, em certa medida, o desdobramento de diagnósticos e políticas adotados entre 1964 e 1966 por Otávio Gouveia de Bulhões e Roberto de Oliveira Campos, respectivamente ministros da Fazenda e do Planejamento do governo Castelo Branco, e consubstanciados no Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG).” Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro> acesso em 16/06/2017.

1.4 Rumo ao cinquentenário: 1971, o ano das grandes retrospectivas individuais

Com a proximidade do aniversário de 50 anos da Semana de Arte Moderna, observamos as preparações para as comemorações tomarem outro fôlego na década de 1970. Iniciando a década, vale a pena destacar a exposição retrospectiva de Ismael Nery, organizada pelo MAB-FAAP em 1970, com 250 obras¹²² e a exposição retrospectiva de Portinari, realizada no Masp também naquele ano, de “Cem Obras-Primas de Portinari”. Enquanto nos decênios anteriores as comemorações foram mais pontuais, em 1972 não haveria discricção. O tom já teria sido dado em abril de 1971, quando a nova diretoria do Conselho Estadual de Cultura tomava posse. O novo diretor, o poeta Paulo Bonfim, afirmava que sua direção seria “um poema com muita ação e uma inabalável decisão de vencer”. A reportagem continua afirmando que “sua intenção básica [seria] formar uma nova elite no Estado, criar novos campos de trabalho intelectual, ir ao interior, ao encontro do que este está pedindo em matéria de cultura e transformar esse ‘arquipélago cultural num só continente’”.¹²³

Figura 3 - Reunião na residência de Guiomar Novaes para gravação MIS SP - de costas Di Cavalcanti, na primeira fileira Tarsila do Amaral, Nonê, Sérgio Buarque de Holanda e John Graz. Arquivo MIS SP.



¹²² A OBRA de Nery 40 anos depois. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 mar 1970, p.9.

¹²³ CEC lembrará Semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr 1971, p. 9.

Os preparativos começaram com uma reunião dos modernistas proposta pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo para gravar depoimentos em vídeo e som para a posteridade. O presidente do MIS SP, Rudá de Andrade¹²⁴, no áudio da gravação, reforça seu caráter preparatório para a organização das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna no ano seguinte.¹²⁵ A gravação ocorreu na casa da pianista Guiomar Novaes, que recebia então Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, Renato Almeida, Sérgio Buarque de Holanda, John Graz e alguns convidados, como Aracy Amaral, José Geraldo Moutinho, Paulo Mendes de Almeida, as viúvas de Victor Brecheret e de Guilherme de Almeida, e ainda Oswald de Andrade Filho, Souza Lima, entre outros não especificados pela reportagem. Em clima de grande reencontro, os presentes rememoraram os melhores momentos da “Revolução das Revoluções Brasileiras”.¹²⁶ No dia seguinte, Di Cavalcanti gravaria um depoimento individual para o MIS sobre toda sua trajetória artística.¹²⁷ O MIS SP colheria também os depoimentos de Volpi, em abril¹²⁸, e de Tarsila em maio¹²⁹ de 1971. Vicente do Rego Monteiro gravou depoimento para o MIS RJ em 1969.¹³⁰

Em março, o MAM SP começava os preparativos para uma grande exposição retrospectiva de Di Cavalcanti, com a promoção de um leilão de parede para levantar parte dos recursos necessários.¹³¹ A primeira nota a respeito da exposição afirmava que Roberto Pontual seria responsável pela organização e publicaria um livro sobre o artista pela editora Civilização Brasileira.¹³² A reportagem entrevistava o presidente do MAM SP, que entendia a exposição como a comemoração de dois cinquentenários, o da Semana e de 50 anos de atividade profissional de Di Cavalcanti. Enfatizava ainda

¹²⁴ Rudá Poronominare Galvão de Andrade (1930-2009) foi cineasta e escritor, filho de Oswald de Andrade com Patrícia Galvão (Pagu). Formado em cinema na Itália, foi responsável pela criação do departamento de cinema da ECA-USP. Foi também um dos organizadores da Cinemateca Brasileira e idealizador do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, do qual foi diretor entre 1970-1981.

¹²⁵ A gravação do depoimento está disponível on-line, dividida em 4 partes, no site do MIS SP, primeira parte disponível em <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/debate-sobre-semana-de-22-na-residencia-de-guiomar-novaes-parte-14> Número de registro FA.00008.6/71 e FA.00008.7/71; A0089e e A0089fFA.00008.6/71 e FA.00008.7/71; A0089e e A0089f.

¹²⁶ MODERNISTAS: precisávamos destruir. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr 1971, p. 9.

¹²⁷ DI: a mulata é o símbolo do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr 1971, p. 12.

¹²⁸ GRAVAÇÃO deixa Volpi satisfeito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 abr 1971, p. 7.

¹²⁹ A TIMIDEZ fez Tarsila pintar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai 1971, p. 7.

¹³⁰ Além dos artistas, o MIS SP tomou depoimentos de Gofredo e Carolina da Silva Telles (1971), Paim Vieira (1971), Yan de Almeida Prado (1981), Paulo Emilio Salles Gomes, Menotti del Picchia (1972), Oswald de Andrade Filho (1972). Há ainda uma série de entrevistas com inúmeras personalidades da época, conduzidas por Vera D'Horta Baccari, em 1972, a respeito de Lasar Segall que podem ser consultadas site do MIS-SP.

¹³¹ MAM promove leilão de parede. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 mar 1971, p. 12.

¹³² Quando da abertura da exposição, o nome de Roberto Pontual não apareceu entre os organizadores, como veremos a seguir. O projeto de livro aparentemente também não se concretizou.

a importância de a retrospectiva sobre a obra de um de nossos pioneiros da arte moderna acontecer no “primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil”.

Sobre esta exposição disse o presidente do MAM, sr. Joaquim Bento Alves de Lima Neto, ‘ser uma homenagem ao grande pintor — o artista mais brasileiro de nossos artistas — que comemora 50 anos de atividade profissional’. ‘A exposição — disse ainda — será também o marco inicial das atividades culturais que festejarão o cinquentenário do advento da ‘Semana de Arte Moderna’, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922. Estes dois cinquentenários acontecerão ao mesmo tempo e devem ser comemorados.’ ‘Di Cavalcanti entendeu-se conosco. Talvez porque sejamos o primeiro Museu de Arte Moderna criado no Brasil, fato que nos liga a Di Cavalcanti, um dos primeiros expressionistas nacionais a desobedecer as regras do academicismo’.¹³³

A abertura da exposição de Di Cavalcanti seria divulgada em outubro, ao lado de uma extensa reportagem sobre as comemorações dos 90 anos de Picasso.¹³⁴ A mostra era “uma homenagem tardia a um dos maiores, senão o maior artista brasileiro”, apresentava 470 obras e era organizada por uma comissão composta por Arnaldo Pedrosa D’Horta, Artur Otávio Camargo Pacheco, Luís Martins, Diná Lopes Coelho e Paulo Mendes de Almeida.¹³⁵ O prestígio e a importância da exposição eram tantos que a mostra seria inaugurada pelo prefeito, Figueiredo Ferraz, e era considerada a primeira comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna.¹³⁶ Durante a exposição, Luís Martins realizaria ainda uma conferência, “Di Cavalcanti, sua arte e sua participação na Semana de 22”¹³⁷, e seria produzido um vídeo documentando todas as obras da exposição.¹³⁸

Justificava-se o sucesso da exposição pela mobilização de inúmeros colecionadores particulares e instituições do Brasil e da França para reunir as obras mais significativas do artista, pois o objetivo era “fazer uma retrospectiva quase perfeita: mostrar os melhores aspectos da obra de Di Cavalcanti”¹³⁹ e ainda afirmava-

¹³³ MAM promove leilão de parede. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 mar 1971, p. 12.

¹³⁴ E Picasso não fez o retrato de Helena./ESTÁ tudo pronto para os festejos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out 1971, p. 28.

¹³⁵ A reportagem atribuída à organização a comissão mencionada acima, enquanto o catálogo menciona a organização da exposição apenas a cargo de Diná Lopes Coelho. Cf. *RETROSPECTIVA Di Cavalcanti*. São Paulo: MAM, 1971.

¹³⁶ RETROSPECTIVA no MAM terá 470 obras de Di. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out 1971, p. 28.

¹³⁷ CONFERÊNCIAS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out 1971, p. 7.

¹³⁸ A versão em DVD desse filme, com aproximadamente 40 minutos de duração, está disponível para consulta na Biblioteca do MAM SP.

¹³⁹ HOJE a mostra de Di. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out 1971, p. 16.

se que “O resultado saiu muito melhor do que o esperado”.¹⁴⁰ Toda essa confiança era, em parte, atribuída ao fato de o MAM ter contratado um seguro para a exposição toda no valor de dez milhões de cruzeiros, “providência que inspirou confiança tanto aos colecionadores como às instituições”.¹⁴¹

Figura 4 - Cartaz exposição retrospectiva de Di Cavalcanti no MAM SP, 1971.



Di fez o cartaz especialmente para sua retrospectiva

Em decorrência, Di Cavalcanti seria premiado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte como o artista de maior destaque em 1971, pelas exposições realizadas no MAM e no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.¹⁴²

Outras três grandes mostras respectivas de artistas modernistas ainda tomariam conta do circuito de museus de São Paulo em 1971. O Museu de Arte de São Paulo preparava uma exposição “Cem pinturas de Lasar Segall”, apresentada no 2º andar do museu em maio daquele ano¹⁴³. Anita Malfatti seria homenageada com grande retrospectiva no Museu de Arte Brasileira da FAAP em novembro. Com a presença do governador, Laudo Natel, a

¹⁴⁰ Na apresentação do catálogo, assinada pelo presidente do MAM, Joaquim Bento Alves de Lima Neto, ressaltava-se que essa seria “a maior realização da fase atual do MAM” e destacavam-se os agradecimentos aos patrocinadores da exposição: “Esta exposição, que tem o patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, por sua Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo e Conselho Estadual de Cultura, foi possibilitada também pela compreensão de seu significado por parte de nossa mais alta entidade de crédito — o Banco do Brasil S.A. Juntamente com ele, colaboraram para o êxito da iniciativa Anderson Clayton, o Banco Brasileiro de Descontos, o Banco Comercial Brasil, o Banco do Comércio e Indústria de São Paulo, o Banco de São Paulo, o Banco do Estado de São Paulo, Bloch Editores, a Sanbra – Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro, a Fábrica de Tecidos Tatuapé, a Serrana S.A., de Mineração, a Quimbrasil Química Industrial Brasileira e a S.A. Moinho Santista Indústrias Gerais; assim como aqueles que, responsabilizando-se pelo seguro das obras, permitiram a grande ampliação da mostra.” In *RETROSPECTIVA Di Cavalcanti*. São Paulo: MAM, 1971.

¹⁴¹ RETROSPECTIVA no MAM terá 470 obras de Di. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out 1971, p. 28.

¹⁴² E Walter Zanini seria indicado como melhor crítico pela exposição de Rego Monteiro, comentada a seguir. DI, o que mais se destacou em 1971. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan 1972, p. 7.

¹⁴³ MOSTRA divulga obra de Segall. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1971, p. 9.

mostra, aberta no dia 4 de novembro, apresentava 165 obras de vários períodos da artista. A reportagem apresenta duas informações curiosas: a mostra só não tinha mais obras porque o IEB tinha recusado o empréstimo de suas peças, na verdade sequer teriam respondido à solicitação; entre as obras que estavam na mostra, haveria duas da Pinacoteca do Estado e obras de colecionadores particulares, sendo que a maior parte pertencia a Georgina Malfatti, irmã e herdeira da artista, que colocara seus 52 óleos e 39 desenhos à venda — com financiamento do Banco Novo Mundo, prática que se tornaria extremamente comum na época.¹⁴⁴

Em 17 de novembro, o jornal *O Estado de S. Paulo* também anunciava, no âmbito das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, a abertura, no dia seguinte, da exposição retrospectiva de Vicente do Rego Monteiro no MAC USP. A entrevista concedida pelo professor Walter Zanini ao jornal detalhava a organização da exposição, que ocuparia 800 m² do museu. Ressaltando ser Rego Monteiro o primeiro dos modernistas “a procurar estímulos em nossa própria realidade nacional”, a mostra enfocava o período de 1920 a 1930, “quando participa da Escola de Paris e se torna uma de suas figuras de destaque”, sendo essa “a tônica da mostra”. As 110 obras apresentadas permitiam mostrar ao público as muitas facetas da produção de Rego Monteiro, cuja obra Zanini considerava ser pouco conhecida ainda entre os brasileiros. Mesmo nunca tendo deixado de lado a pintura, a exposição procurava mostrar seu lado poeta, mais uma das facetas “do homem de mais de sete instrumentos”, conforme a reportagem declarava.¹⁴⁵

O Suplemento Literário publicaria, ainda na capa da edição nº 753, um artigo de Walter Zanini sobre o artista, “Rego Monteiro, um modernista internacional”¹⁴⁶, no qual comentava mais detidamente a trajetória do artista e a exposição. Arnaldo Pedroso D’Horta, em crônica dedicada à exposição, ainda afirmaria “Que grande escultor ficou perdido em Rego Monteiro”.¹⁴⁷

¹⁴⁴ “O óleo mais barato custa 1.500 cruzeiros e o mais caro, A Dama de Azul, 50 mil; os desenhos vão de 600 a 5 mil cruzeiros.” MUSEU abre mostra de Anita Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov 1971, p. 11.

¹⁴⁵ NO MAC o pintor e poeta Rêgo Monteiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out 1971, p. 7; MOSTRAS de 3 artistas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out 1971, p. 16.

¹⁴⁶ ZANINI, Walter. RÉGO MONTEIRO, um modernista internacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan 1972, Suplemento Literário.

¹⁴⁷ D’HORTA, Arnaldo Pedroso. QUE GRANDE escultor ficou perdido em Rêgo Monteiro. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 dez 1971, p. 12. Na mesma página, uma nota destacava o gesso de Boccioni em exposição no acervo do MAC-USP, “Formas únicas na continuidade do espaço”.

Às vésperas do cinquentenário, essas exposições retrospectivas de artistas pioneiros do modernismo, sempre apresentados no contexto da Semana, já estabeleciam o tom comemorativo. Os quatro principais museus de São Paulo apresentavam, quase que simultaneamente, grandes exposições dedicadas a consagrar a memória de representantes ímpares do movimento. A exposição realizada pelo MAC USP ainda é considerada paradigmática na recuperação de Vicente do Rego Monteiro, tornando-o um artista de especial interesse para Zanini, que continuaria a pesquisar sobre o artista, inclusive editando um novo livro em 1997.¹⁴⁸

Fechando o ano, um suplemento especial do jornal O Estado de S. Paulo fazia uma retrospectiva da programação cultural, na qual declarava que as “realizações”, mais do que as “revelações”, teriam marcado o ano de 1971. Nesse sentido, exaltava as mostras retrospectivas como um “toque de nostalgia nas artes” e com um “charme de passado”. Como uma onda conservadora, o ano merecia “nota dez em comportamento” em comparação aos anos anteriores, pois as “ameaças” teriam sido neutralizadas antes mesmo de ocorrerem.¹⁴⁹

1971, no plano artístico nacional, foi mais de realizações do que de “revelações”. Entendendo-se por isso o limitado número de “experiências”, que caracterizaram 1970, pode-se mesmo afirmar que os 365 dias que acabaram de passar merecem nota dez em comportamento. Se alguma nuvem mais escura ameaçou embaçar a brancura do céu, foi logo afastada. Um exemplo: a ópera O Barbeiro de Sevilha, de Rossini, que abriria a Temporada Lírica no Teatro Municipal. Ao pretender transformar o Fígaro e o conde Almaviva em Batman e Robin, o diretor Maurice Vaneau viu suas intenções modernizantes ruírem por terra.¹⁵⁰

Em especial para as artes plásticas, o ano teria sido “decisivo”, conforme a notícia apontava:

O ano de 1971 para as artes plásticas no Brasil foi decisivo. Em São Paulo sobretudo o movimento foi impressionante, em qualidade e quantidade. Houve uma média de dez inaugurações de mostras por semana. Qualitativamente houve de tudo: das modestas exposições figurativas, no sentido mais comportado de paisagens e animais correndo em relvas verdejantes, até as proposições coletivas e estonteantes de uma Lygia Clark, na galeria Ralph Camargo.¹⁵¹

¹⁴⁸ Cf. ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: Artista e Poeta*. São Paulo: Empresa das Artes/Marigo, 1997.

¹⁴⁹ REALIZAÇÕES marcam as Artes no ano de 1971. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jan 1972, Suplemento especial, p. 3.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ PARA a arte, um marco decisivo. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jan 1972, Suplemento especial, p. 3.

No aspecto qualitativo, mencionava novamente as retrospectivas dos modernistas, o *Panorama de Arte Atual Brasileira* do MAM e a *Jovem Arte Contemporânea* do MAC USP, “que, para alguns, pinta como a mostra herdeira e inevitável da Bienal”. A ausência da representação dos Estados Unidos na XI Bienal teria determinado o “fracasso” da mostra, ainda que, na opinião de alguns, “a representação brasileira — com Humberto Espíndola e Paulo Roberto Leal, principalmente este — foi suficiente para fazer valer essa Bienal”.¹⁵²

Um aspecto importante ainda a se considerar da reportagem é o comentário a respeito do mercado de arte:

Leilões em quantidade e qualidade nem sempre desejáveis num mercado que ainda engatinha. (...) A assinalar ainda o redobrado interesse nesse ano de bancos e financeiras pela arte, possibilitando não apenas o aumento do número de correntistas (este o objetivo visado) como, também, a transformação de um artigo antes só possível às elites econômicas num artigo acessível a outras camadas — tão acessível como uma geladeira ou uma máquina de lavar.¹⁵³

O crescimento do mercado de arte, deflagrado em meados dos anos 1960, chegava à década de 1970 em processo de aceleração, tornando-se uma das tônicas do decênio. A ampla associação do mercado de arte com o modernismo ocorria, em grande medida, devido à transformação da obra moderna em objeto de desejo e distinção social, potencializado pelas novas possibilidades de financiamento proporcionadas pelo intenso crescimento econômico que o país vivenciava. As galerias de arte e os leilões teriam um papel decisivo nesse sentido, principalmente devido à atuação de alguns *marchands* que, desde a década anterior, já se dedicavam a resgatar obras, acumulando um acervo que, aos poucos, começava a circular.

Em paralelo, a grande celebração preparada em São Paulo para o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972, que colocaria o movimento novamente em destaque no período, culminaria no conhecido *boom* do mercado de arte dos anos 1970. O moderno, visto pelo mercado de arte, parecia englobar indistintamente artistas e obras da primeira metade do século XX, desde os primeiros indícios do modernismo, passando pela Semana de Arte Moderna, os artistas do Grupo Santa Helena, até os nomes mais destacados, como Portinari, Guignard ou

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

Volpi, o que Frederico Moraes posteriormente denunciaria como uma onda nostálgica que transformava a arte em mero objeto de consumo.¹⁵⁴

1.5 O cinquentenário da Semana de Arte Moderna

Em 1972, comemorava-se o sesquicentenário da Independência do Brasil e o cinquentenário da Semana de Arte Moderna. As efemérides dominaram o debate público em todos os níveis, especialmente em São Paulo, e será importante investigar a extensão de sua penetração para compreender a dimensão que tais eventos tomaram. Entre as inúmeras iniciativas, um convênio assinado entre o governo do Estado de São Paulo e o Ministério de Relações Exteriores dava suporte a uma extensa programação dedicada às comemorações no plano nacional e internacional.¹⁵⁵ Em relação aos 50 anos da Semana, o convênio realizava a exposição itinerante “Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29”, elaborada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Composta de 20 painéis informativos, reproduções de obras em diapositivos e quatro programas de música para serem apresentados em audições, o material era enviado para que fosse reproduzido e apresentado pelas embaixadas do Brasil na França, Portugal e na América Latina¹⁵⁶. Em Paris, a exposição foi enriquecida com obras originais de artistas modernistas brasileiros pertencentes a coleções particulares e de instituições francesas e foi inaugurada em 18 de maio de 1972, na Galeria Debret, com a presença do embaixador brasileiro e do diretor do IEB, José Aderaldo Castello.¹⁵⁷ Nesse momento, o convênio realizava ainda um concurso sobre literatura brasileira para estudantes franceses, cujo prêmio seria uma viagem para o Brasil.

A exposição teve como base uma pesquisa realizada nos arquivos e na biblioteca do IEB. O levantamento de materiais — “periódicos da época, recortes colecionados por Mario de Andrade, sua correspondência não lacrada, folhetos ou opúsculos de pequena tiragem, catálogos de exposições fotografias pertencentes a

¹⁵⁴ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 112.

¹⁵⁵ GIBSON chega amanhã para assinar convênio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan 1972, p. 21.

¹⁵⁶ Informação dos locais consta na apresentação do catálogo, mas não detalha para quais países da América Latina a exposição teria sido levada. BATISTA, Marta Rossetti. LOPEZ, Telê Porto Ancona. LIMA, Yone Soares. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 1-2

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 1.

Mário de Andrade e Oswald de Andrade”¹⁵⁸ — tentava obter um “autodepoimento do período, traçado exclusivamente através de documentos da época”, que permitissem vislumbrar o desenvolvimento do movimento pelos olhos de seus participantes. Divididos em cinco momentos — Início 1917/19, Arregimentação 1920/21, Eclosão 1922, Roteiros 1923/27 e Difusão 1928/29 —, e por áreas — arquitetura, artes plásticas, literatura e música —, os painéis apresentavam didaticamente os principais eventos e personagens que estiveram envolvidos neles. A publicação integral da pesquisa empreendida por Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares Lima, foi editada como *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29 - Documentação*, cuja capa reproduz parcialmente os painéis da exposição.¹⁵⁹

Em relação aos 150 anos da Independência do Brasil, o convênio previa a itinerância do acervo do Museu de Arte Sacra pela Argentina e pelos Estados Unidos, uma exposição de fotografias da cidade de São Paulo, passando por Londres, Madri, Paris, Milão, Roma e “todos os países da América Latina”, facilitados pelo sistema de divulgação e informação do Itamaraty. Visando expandir a colaboração entre entidades ligadas à cultura, às artes, à ciência, à educação, ao esporte e ao turismo, caberia ao Governo do Estado de São Paulo organizar atividades relacionadas aos temas que pudessem ser encaminhadas por meio do Itamaraty, bem como intercâmbios entre intelectuais, professores, críticos de arte, cientistas e artistas, com o objetivo de divulgar o Brasil no exterior.¹⁶⁰ Ainda que só possamos confirmar a realização de alguns desses eventos, fica claro que não se pretendia medir esforços para tornar as comemorações o mais abrangente possível.

O Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, e do Conselho Estadual de Cultura, elaborou uma programação para exaltar a memória da Semana de Arte Moderna em São Paulo localmente. Uma comissão executiva¹⁶¹ foi criada especificamente para cuidar das comemorações do cinquentenário, que incluía a exposição elaborada pelo Masp, “Semana de 22 – Antecedentes e conseqüências”, com apresentações do Circo Piolin no belvedere do

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 1-2.

¹⁵⁹ Até o momento não nos foi possível confirmar locais e datas para esta informação.

¹⁶⁰ GIBSON chega amanhã para assinar convênio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan 1972, p. 21.

¹⁶¹ Composta por Nilo Scalzo (jornalista, editor do Suplemento Literário do *Estadão*, escritor e membro da Academia Paulista de Letras), Walter Levy (artista plástico) e Leonilda Pádula (técnica, Museus Históricos Pedagógicos). SEMANA de 22 será festejada em maio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan 1972, p. 7.

Masp; um seminário de literatura na Academia Paulista de Letras; edição fac-similar da revista *Klaxon* pela editora Martins Fontes¹⁶²; concertos musicais no Theatro Municipal de São Paulo com Guiomar Novaes e apresentação do bailado *Uirapuru*, de Villa-Lobos; conferência de José Medina sobre cinema brasileiro e projeção dos filmes *Exemplo regenerador*, *Fragmentos de vida*, *Dois prontos de sorte*, *São Paulo - Sinfonia da metrópole*, entre outros; apresentação do espetáculo teatral *Esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna*, de autoria de José Carlos Queiroz, montado pela companhia teatral de Beatriz Segall, no Teatro São Pedro.¹⁶³

Amplamente noticiadas pela mídia, as comemorações oficiais se concentraram na semana de 2 a 6 de maio na cidade de São Paulo.¹⁶⁴ A solenidade de abertura do Seminário de Literatura, na Academia Paulista de Letras, foi conduzida com toda a pompa e contou com a presença do governador Laudo Natel, do secretário de Cultura, Esporte e Turismo, Pedro de Magalhães Padilha, e de inúmeras figuras públicas.¹⁶⁵ Em seu discurso, o governador exaltava o seminário como um dos pontos altos das comemorações do cinquentenário, juntamente com o sesquicentenário da Independência, valorizando a importância da realização da Semana de Arte Moderna como motor de toda a modernização nacional. Transcrevemos o trecho final do discurso, que sumariza bem a interpretação oficial sob a qual a Semana era vista:

(...) O espírito da Semana de Arte Moderna, pois continua vivo até hoje. Nas comemorações que fazemos do grande acontecimento, nele procuramos identificar o que representou como passo à frente em nossa evolução cultural. Não foi por acaso que o movimento de 1922 teve por palco São Paulo. Já naquela época, em São Paulo, se refletiam as exigências de modernização e renovação, mercê mesmo do grande impulso que o Estado vinha experimentando em seu desenvolvimento. Também não foi por acaso que outros brasileiros participaram da Semana, transformando-a num grande acontecimento nacional, não apenas paulista: já em 22, São Paulo tinha há muito os braços abertos para quem desejasse incorporar-se às realizações de sua gente.

¹⁶² SCALZO, Nilo. A VOLTA de “Klaxon”, depois de meio século. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun 1972, p. 11.

¹⁶³ No Centro de Documentação do Masp, pasta Cinquentenário da Semana de 22 e Circo Piolin (Caixa 4/Pasta 17), pode ser consultado o folheto que detalha a programação.

¹⁶⁴ O áudio das conferências está disponível on-line no acervo do MIS SP em 8 partes, a primeira parte sob o registro FA.00008.11/71; A.0091FA.00008.11/71; A.0091; disponível em <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/primeiro-debate-sobre-semana-de-22-feito-em-maio-de-1972>.

¹⁶⁵ Podemos citar ainda a presença do “secretário Henri Aidar, chefe da Casa Civil; os secretários de Educação e Cultura do Pará, sr. Jonas Atias; Pernambuco, coronel Manoel Costa Cavalcanti; e Paraná, sr. Roberto Linhares Costa; o presidente do Tribunal de Justiça Militar do Estado de São Paulo, sr. Gualter Coutinho; o Presidente do Tribunal de Contas do Município, conselheiro Paulo Planet Buarque; o secretário municipal das Finanças, sr. Álvaro Coutinho, além de outras personalidades”.

A Semana de Arte Moderna, tem para nós, paulistas, o valor de um símbolo. Um símbolo do inconformismo que ativa e acelera o progresso. Do fecundo inconformismo que vem fazendo o Brasil lutar, cada vez mais, para vencer seus desafios e situar-se entre as grandes nações do mundo. E para conseguir este anseio de todos nós o país não prescinde, em nenhum momento, da inestimável contribuição da intelectualidade brasileira.¹⁶⁶

Para as conferências, foram convidados intelectuais, críticos, escritores e historiadores, como José Geraldo Vieira, Mário da Silva Brito, Sérgio Buarque de Holanda, Menotti del Picchia, Alfredo Bosi — apenas para citar alguns nomes —, e o seminário foi dividido em quatro sessões: I - Movimentos, autores e ideias que antecederam a Semana de Arte Moderna, II - A Semana de Arte Moderna de 1922 no Theatro Municipal, III - A obra dos modernistas de 1922, IV - A cultura brasileira em face do Modernismo. O trecho abaixo, retirado de uma reportagem que comenta a programação das conferências, detalha os autores e assuntos que seriam debatidos.

Na primeira sessão, José Geraldo Vieira falará sobre ‘Os movimentos de vanguarda na Europa’, analisando as principais manifestações que antecederam o movimento brasileiro. Mário da Silva Brito, o principal historiador do modernismo fará uma exposição sobre ‘Os antecedentes da Semana’, em que procurará salientar as manifestações precursoras que contribuíram para definir a nova orientação dos autores da época. Sérgio Buarque de Hollanda falará sobre ‘As condições socioeconômicas na década de 20’, e Menotti del Picchia fará uma reconstituição da ‘Semana e seus objetivos’. Na terceira sessão Mário Chamie analisará a ‘Nova Ficção’, ficando a parte relativa à ‘Nova Poesia’ reservada para Nelly Novaes Coelho. Guilhermino César examinará as ‘Repercussões da Semana’, numa tentativa de traçar as ramificações do movimento nos outros Estados, e Alfredo Bosi encerrará o seminário com uma explanação do tema ‘O Modernismo e a Crítica’.¹⁶⁷

O seminário fazia, portanto, uma revisão extensa e detalhada do significado da Semana de Arte Moderna, além de um balanço de atualização que interpretava o evento como marco transformador da inteligência nacional. As comemorações do

¹⁶⁶ O discurso do governador foi transcrito em artigo de 4 de maio de 1972, sob o título *Natel instala Seminário na APL*. O recorte de jornal foi preservado no arquivo do Masp, na pasta “Semana de 22”, sem indicação de qual periódico foi retirado.

¹⁶⁷ SÃO Paulo comemora a Semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário nº 770, 30 abr 1970, p.4. A reportagem ainda informa: “Intelectuais de São Paulo e de outros Estados foram especialmente convidados para assistir às comemorações: Candido Motta Filho, Prudente de Moraes Neto, Cassiano Ricardo, Afrânio Coutinho, Adonias Filho, Eduardo Portella, Arthur César Reis, Joaquim Inojosa, Andrade Muricy, Peregrino Junior, Renato de Almeida, Cassiano Nunes, Domingos Carvalho Silva, Affonso Ávila, Henriqueta Lisboa, Benedito Nunes, Mauro Morra, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Vianna Moog, Josué Montello, Temístocles Linhares, Anatol Rosenfeld, Leyla Perrone-Moisés, Edoardo Bizzarri, Antônio Augusto Soares Amora, Paulo Rónai, Rubens Borba de Moraes, Luís Martins, Leo Gibson Ribeiro, Osmar Pimentel, Alcântara Silveira, Fernando Góes, Nogueira Moutinho e muitos outros”.

cinquentenário potencializavam então a exaltação do caráter de brasilidade e a renovação da linguagem, propostos em 1922, que, sob a ótica contemporânea, ainda causavam deslumbramento e curiosidade. Contudo, a oficialidade dos eventos contribuía para que a recapitulação permanecesse no campo histórico de validação como marco fundador da modernização cultural brasileira, não obstante, aparentemente sem estimular que aquele mesmo caráter contestatório fosse seguido pela juventude.

Ainda no âmbito das comemorações, vale destacar que a Universidade de São Paulo ofereceu um curso de férias sobre cultura brasileira, organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros. O curso realizado de 21 de fevereiro a 3 de março focava nos “aspectos mais importantes da cultura brasileira na década de 20”, era coordenado pelo professor João Batista Borges Pereira e contava com a participação de Menotti del Picchia, como conferencista de abertura, e dos professores Oswaldo Elias Xidieh, Antônio Carlos Vilaça, Telê Ancona Lopez, Gustavo Dória, Dante Moreira Leite, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Laerte Ramos de Carvalho, Aracy Amaral, Marta Rossetti Batista, Eduardo Augusto Kneese de Mello, Francisco Luiz de Almeida Salles, Odillon Nogueira Matos, entre outros.¹⁶⁸

¹⁶⁸ USP promove curso sobre Semana de Arte Moderna. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 fev 1972.

1.5.1 Semana de 22 – Antecedentes e Consequências

Figura 5 - Vista da exposição *Semana de 22 - Antecedentes e Consequências* em montagem, com obras de Anita Malfatti no primeiro plano e, no alto, vestidos de época de S. Camille. *Jornal da tarde*, 1972. Centro de documentação MASP.



O principal evento das artes plásticas girou em torno da exposição preparada pelo Museu de Arte de São Paulo, “Semana de 22 – Antecedentes e Consequências”. A exposição, aberta em 2 de maio de 1972, propunha uma síntese da Semana, colocando em paralelo os eventos que a antecederam, bem como seus desdobramentos no campo da arte e da cultura brasileira. Passados 50 anos do episódio original, a exposição buscava reviver a São Paulo de 1922, compondo um ambiente repleto de mobiliário da época, como livros, tapetes, cartazes de propaganda, peças de vestuário e utensílios domésticos que criavam um labirinto “visando à reconstrução da situação estética dentro da qual e contra a qual eclodiram os modernistas”¹⁶⁹.

¹⁶⁹ D’HORTA, Arnaldo Pedroso. Bela aula modernista em ar de bricabraque. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 mai 1972, p. 30.

Figura 6 - Vista da entrada da exposição Semana de 22 - Antecedentes e Consequências com máquina de ponto e manequim vestido com roupas de época, e recorte de jornal com vista da exposição para obras de Tarsila ao fundo e Brecheret à frente. Centro de documentação MASP.



Para a reunião de tamanha quantidade de objetos de época e obras, o museu divulgou inúmeras notas na imprensa solicitando a contribuição da população, e Bardi enviou cartas-convite a inúmeros artistas ou herdeiros.¹⁷⁰ As dificuldades foram reiteradamente afirmadas nas notícias a respeito da exposição e no panfleto produzido pelo próprio museu, que dizia “em muitos casos, vários possuidores de documentos negaram-se a emprestá-los alegando motivos às vezes lógicos, outros despidos de qualquer base correta”.¹⁷¹ Perguntado a respeito de como surgiu a ideia da comemoração e como foram feitos os contatos para conseguir o material da exposição, Bardi respondia para a edição extra do jornal *Artes*., dedicado a 1922:

Bom, eu já fiz um trabalho bastante interessante há muitos anos, quando escrevi o livro ‘Profile of New Brazilian Art’ pois aí estão todos os antecedentes. Eu já possuía muitas coisas também. Milton Gruper tem uma coleção muito boa e gentilmente cedeu para a exposição. Recolhi várias

¹⁷⁰ No Centro de Documentação do Masp, pasta Cinquentenário da Semana de 22 e Circo Piolin (Caixa 4/Pasta 17), podem ser consultadas as cartas enviadas por Bardi a Álvaro Bittencourt, Salvati Carnicelli, Roberto Alvim Corrêa, Raul Bopp, Gilberto Freyre, Lula Cardoso Ayres, Giuseppe Baccaro, Augusto Machado, João Adhemar de Almeida Prado, Abelardo Pinto “Piolin”, Dr. Pedro de Magalhães Padilha, Clóvis Graciano, Rebollo, Quirino da Silva, Luís Saia, Antônio Houaiss, Mauricio Segall, Marinete Prado, Cinemateca Brasileira, entre outros.

¹⁷¹ Panfleto programação Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”, preservado no Centro de Documentação do Masp, pasta Cinquentenário da Semana de 22 e Circo Piolin (Caixa 4/Pasta 17).

coisas de art déco da coleção de Adolfo Leirner, e muitas peças são de minha coleção particular de art nouveau. Descobri esse grande painel que estava 'guardado' no Conselho Estadual de Cultura. Reuni várias coisas. Tirei um pé de café do meu jardim e pus lá. Peguei uma coisa, outra e compus essa exposição. É difícil de se obter as coisas oficiais, devido à burocracia, etc. Só na última semana que chegaram muitas peças. Encontrei muita facilidade com a família de Feitas Vale, de Dona Olívia, isto é, gente tradicional que já estava habituada ao convívio com artistas e coisas de arte. Agora as pessoas começaram a trazer mais coisas.¹⁷²

Logo na entrada da exposição um manequim vestido com peças do famoso costureiro da época S. Camille, ao lado do primeiro relógio de ponto, davam o tom da *Belle Époque* e, presos ao teto, mais alguns vestidos de época podiam ser vistos no meio da exposição. Para a mostra, foi reconstituído o gabinete de estudos de Mário de Andrade, “sua escrivaninha e máquina de escrever, seu ‘borsalino’ e bengala”¹⁷³; em vitrines, eram apresentados livros e cadernos de anotações de Oswald de Andrade¹⁷⁴, entre outros objetos; nos cavaletes de vidro, obras dos participantes do movimento, entre painéis explicativos; e no belvedere do museu, o circo Piolin refazia suas apresentações da época.

A abertura da exposição foi prestigiada pelo governador Laudo Natel, secretário Pedro Padilha, Josué Montello, Ernesto Leme, Paulo Bonfim, Henri Aidar, Nilo Scalzo e, ainda, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, John Graz, Regina Gomide Graz, Ledo Ivo, Cassiano Ricardo, Renato de Almeida, Oswald de Andrade Filho, Joaquim Inojosa, Gregori Warchavchik, Vianna Moog, Rubem Braga, Luís Martins, entre outros.¹⁷⁵ Em crônica, Arnaldo Pedroso D’Horta comentava sobre o ambiente de

¹⁷² BARDI e 22. *Artes*: edição extra 1922, São Paulo, Diretor Carlos Von Schmidt, ano VII, n. 36, 1972, p. 4.

¹⁷³ BARDI, Pietro Maria. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S.A., 1978, p. 10.

¹⁷⁴ Entrevista de Oswald de Andrade Filho (Nonê) durante a abertura da exposição em que comentava que “a exposição tem importância porque ela realmente mostra o que era São Paulo quando a Semana foi realizada. E foi isso o que nos interessou mais, mostrar qual era o ambiente de São Paulo quando um quadro de Anita Malfatti foi exibido e provocou uma reação tremenda. Esse ambiente provinciano, ambiente que não estava de acordo com o que eles queriam mostrar. Ninguém em São Paulo tinha ideia do que era arte moderna ou arte contemporânea. Quanto à participação de meu pai na exposição, acho que está perfeitamente bem porque estão aí os manuscritos dele, alguns cadernos, o diário de *A garçonnière*, que é uma peça de grande importância na vida dele, em que há depoimentos de vários escritores, não somente dele, mas também de outros escritores e pintores, como Di Cavalcanti, Ferrignac, escritores como Guilherme de Almeida, Vicente Raul, e uma série de outros”. O áudio da entrevista está disponível on-line no arquivo MIS <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/abertura-da-exposicao-semana-de-22-no-masp> número do registro FA.00008.17/71; A.0097FA.00008.17/71; A.0097. Transcrição da autora.

¹⁷⁵ IZAR, Margarida. A sociedade do café. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 7 mai 1972, p. 25, Caderno de Sociais.

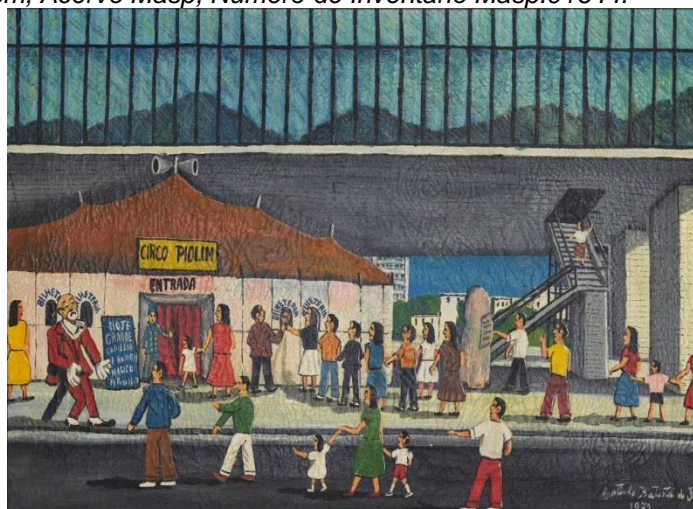
bricabraque da exposição, que favorecia a curiosidade do público ante as profundas transformações da sociedade desde então:

O visitante trança, assim, por um ambiente de bricabraque — vasos, vidros, bibelôs vitrinas cheias de retratos da época, coleções de selos, cartolas e palhetas pendurados em cabide autêntico. Do teto, pendem vestes usadas há três, quatro, cinco décadas atrás, e são tocados discos da música popular brasileira de antigamente. (...) Pois, disfarçadamente, discretamente dada, a exposição é uma aula e, ao longo do recinto, vamos deparando, suspensos, painéis explicativos. Informativos e orientadores do público, e a iconografia mostrada inclui os livros dos participantes do movimento, documentos manuscritos dos mesmos, fotos deles, isolados ou em grupos, e amostras da poesia modernista.¹⁷⁶

Figura 7 - Governador Laudo Natel quando observava a tela de Tarsila do Amaral na inauguração da exposição do MASP. Acervo MIS SP.



Figura 8 - Agostinho Batista de Freitas - Circo Piolin no vão do Masp, 1972, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, Acervo Masp, Número de Inventário Masp.01644.



¹⁷⁶ D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Bela aula modernista em ar de bricabraque. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai 1972, p. 30.

O planejamento da exposição era reproduzido pelo catálogo que afirmava que, em meio a essa variedade de objetos e sem ambicionar uma reconstituição da exposição realizada no Theatro Municipal de São Paulo, a mostra abrangia desde o momento anterior à Semana, reconhecendo precursores que não foram contabilizados inicialmente pelos modernistas, como Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Décio Villares, Antônio Parreiras, Benedito Calixto, bem como artistas já de vocabulário moderno, como Lasar Segall e Anita Malfatti. De Anita, algumas das obras que fizeram furor em 1917, *O japonês*, *A estudante russa*, *O homem amarelo*, entre outras, faziam a transição para o núcleo da Semana, que apresentava apenas os artistas participantes e suas relações com os literatos. Em matéria de desdobramentos, a exposição percorria as afinidades mais conhecidas, como Tarsila do Amaral e Lasar Segall, apresentava os movimentos Pau-Brasil, Antropofagia, Verde-Amarelo e seus autores mais conhecidos, como Raul Bopp e Cassiano Ricardo, além de apresentar a arquitetura moderna de Gregori Warchavchik, Rino Levi e outros. Introduziu ainda uma sessão denominada “isolados e outros movimentos”, na qual seriam apresentados Ismael Nery, Antônio Gomide, Quirino da Silva, Oswaldo Goeldi, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Flávio de Carvalho, entre outros, sempre pontuando comentários e citações sobre os artistas.

O catálogo apresentava rapidamente alguns dos movimentos que marcaram a década seguinte, Spam, CAM, os Salões de Maio. Além disso, se detinha à Família Artística Paulista — Alfredo Volpi, Rossi Osir, Rebollo Gonçalves, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Clóvis Graciano — e continuava apresentando alguns artistas mais deslocados, como Bruno Giorgi, Tomás Santa Rosa, Ernesto de Fiori, Lívio Abramo, Antônio Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Gilberto Freyre e Cícero Dias, entre outros. Finalizava mencionando a fundação do Masp, do MAM-SP e da Bienal, e percorria assim a mesma linha concebida em *De Anita ao Museu*, cujo autor também assinava o texto do catálogo:

No bojo de tais movimentos surgiram expressões individuais de grande ressonância posterior, na crônica das artes visuais que se praticam no Brasil. Como que um facho de entusiasmo e de fé foi passado de mão a mão, nessas manifestações em grupo, todas contribuindo para que, em São Paulo, se criasse o ambiente receptivo ao advento de dois museus, de grande significado e atuação: o Museu de Arte de São Paulo, criado por Assis Chateaubriand em 1947, sem dúvida o mais importante museu da América do Sul; e o Museu de Arte Moderna, cujo animador principal foi Francisco

Matarazzo Sobrinho, e que tem a seu crédito o lançamento, em 1951, da 1ª Bienal de Arte Moderna, em chão americano.¹⁷⁷

Editados em duas versões: uma versão ampliada e colorida, em tiragem de 7 mil exemplares em português e 3 mil em inglês, com texto de Paulo Mendes de Almeida — comentada anteriormente —, e uma pequena brochura¹⁷⁸ em preto e branco com texto do diretor do museu, Pietro Maria Bardi, os catálogos se complementam na apresentação da exposição. O texto de Bardi reconhece a “moda” que virou falar da Semana, “multiplicam-se os livros, os discursos, as polêmicas”, porém enfatiza a necessidade de ainda se falar sobre a Semana, reconhecendo nela a faísca que animou a renovação dos valores culturais brasileiros. Bardi apontava o quanto as avaliações contraditórias sobre os eventos que, muitas vezes, procuravam descaracterizar sua importância ou criticar a precedência paulista, mas ainda assim não conseguiam dirimir sua celebração. O diretor voltava a reafirmar o valor original da Semana, “esperança das futuras façanhas”, por mais que tivesse “inúmeras facetas contraditórias”.

Hoje, no surgir das polêmicas sobre a Semana, percebe-se um evidente índice de interesse, apesar de haver algumas depreciações para reduzir a quase nada aquele acontecimento. Isto nos traz à memória uma aguda observação do único filósofo paulista Mathias Ayres no seu áureo *‘Vanitas vanitorum [sic] & omnia vanitas’*¹⁷⁹: ‘Que importa que uma coisa seja na realidade nada, se os efeitos que produz são alguma coisa?’. A Semana produziu alguma coisa, mais que alguma coisa. Produziu uma arrancada no espírito nacional, um crédito nas forças e na vontade da Nação.¹⁸⁰

O Centro das Artes do Banco Novo Mundo S.A. oferecia a versão menor do catálogo, dentro do padrão utilizado pelo Masp para suas exposições, e patrocinava ainda um concurso cultural destinado a alunos colegiais e universitários que produzissem pesquisa a respeito da Semana. Uma última nota no catálogo anunciava a publicação de mais alguns livros sobre a Semana, “a sair”, deixando claro que a extensão da iniciativa não se encerrava com a exposição.

¹⁷⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. Desafio da modernidade. In *SEMANA de 22: Antecedentes e consequências*. (Catálogo) São Paulo: MASP, 1972.

¹⁷⁸ “Catálogo oferecido pelo Centro das Artes do Banco Novo Mundo S.A.”, conforme indicado na folha de rosto.

¹⁷⁹ A expressão em latim *vanitas vanitatum et omnia vanitas* é traduzida como “ vaidade das vaidades, e tudo é vaidade”, seria a conclusão melancólica do Eclesiastes (XII, 8) sobre a pequenez das coisas deste mundo.

¹⁸⁰ BARDI, Pietro Maria. Breve história e significado da Semana. In *SEMANA de 22: Antecedentes e consequências*. (Brochura) São Paulo: MASP, 1972, s/p.

A Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, através do Conselho Estadual de Cultura, realizará, em coedição com a Livraria Martins, a publicação fac-similada da Revista 'Klaxon' e a 'Antologia dos Poetas Paulistas da Semana de 22' e publicará, também, 'Metamorfose de Oswald de Andrade' de Mário da Silva Brito, 'A Longa Viagem' de Menotti Del Picchia (2ª parte), 'Mário de Andrade – Ramais e Caminhos' de Telê Ancona Lopes e 'A Literatura em São Paulo em 1922' de Breno Ferraz do Amaral.¹⁸¹

1.5.2 Consagração, crítica e descompasso

Diante do relatado, podemos perceber que os eventos dedicados às comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna não mediram esforços para promover e consolidar a narrativa da arte moderna brasileira no imaginário social. É importante notar que, por mais que as comemorações se nortegassem pelo aniversário da Semana de Arte Moderna, ela é tomada como o marco de todo o processo modernista, que perpassa a primeira metade do século XX, de forma que o debate não se restringe apenas aos três festivais do Theatro Municipal de São Paulo, mas engloba toda a série de acontecimentos anteriores e posteriores ao movimento. Na esfera oficial, observamos que as comemorações patrocinadas pelo Estado foram pautadas numa memória historiográfica e biográfica, como fica evidente com a exposição preparada pelo Masp, "Semana de 22 - Antecedentes e Consequências", e nas gravações promovidas pelo Museu da Imagem e do Som, que coletou depoimentos de praticamente todos os remanescentes vivos.

O desaparecimento de parte considerável dos participantes legava o protagonismo às figuras de Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e, em menor escala, Cassiano Ricardo, Renato de Almeida e Oswald de Andrade Filho. Novos interlocutores também tomavam a dianteira, como o historiador de primeira hora Mário da Silva Brito e Aracy Amaral, que dariam contribuições significativas para a interpretação da Semana. O Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, se em fevereiro de 1962, publicava depoimentos coletados dos participantes ainda vivos, em 1972, as três edições¹⁸² dedicadas às comemorações do cinquentenário baseavam-se exclusivamente em artigos de historiadores do movimento, como o já citado Mário da Silva Brito¹⁸³, e de Gilberto Freyre¹⁸⁴, Wilson

¹⁸¹ SEMANA de 22: Antecedentes e consequências. (Catálogo) São Paulo: MASP, 1972.

¹⁸² Ver edições 760, 761, 762 do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

¹⁸³ BRITO, Mario da Silva. Muitas vaias do segundo sarau. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 20 fev 1972, Suplemento Literário ed. 760.

¹⁸⁴ FREYRE, Gilberto. Agitação beneficiou as letras e as artes. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 20 fev 1972, Suplemento Literário ed. 760.

Martins¹⁸⁵, José Geraldo Vieira¹⁸⁶, Aracy Amaral¹⁸⁷, Mario Chamie¹⁸⁸, entre outros. É possível perceber nesses artigos a reafirmação constante do valor da Semana como ponto de mutação do ideal moderno, espécie de balanço e manifesto ao mesmo tempo, e reafirmação do espírito novo que se instalava. Mas, sobretudo, dedicam-se a historiografar os acontecimentos, repassando em detalhes cada momento e reconstituindo falas e hábitos cotidianos da época para explicar o que levara à mudança de mentalidade. Raras são as oportunidades em que se insinua uma comparação com a atualidade, mantendo sempre um tom memorialista solene.

Observamos que a motivação das comemorações se conservava dentro do campo da consolidação da trajetória artística brasileira, identificando as personagens principais e exaltando seus feitos com pompa e cerimônia. Fica patente também que a eleição de interlocutores autorizados privilegiava certas memórias em detrimento de outras, o que nos obriga a chamar atenção ao caso bastante peculiar do casal John Graz e Regina Gomide Graz que, para além de somente serem citados entre os integrantes da exposição da Semana de Arte Moderna, localizamos apenas um artigo no caderno da Folha Feminina dedicado a entrevistá-los.¹⁸⁹ Por outro lado, Tarsila do Amaral seria uma das figuras mais festejadas nesse momento, mesmo que não tivesse participado da Semana. Já idosa e debilitada, era aclamada como a musa ausente da Semana.¹⁹⁰

A recuperação da trajetória de Tarsila do Amaral, sobre a qual Aracy Amaral já trabalhava sistematicamente pelo menos desde 1967, quando localizamos as primeiras notícias sobre pesquisa de levantamento¹⁹¹ da obra da artista, seguida pela grande retrospectiva organizada em 1968–69 no MAM-RJ e no MAC-USP, alçava Tarsila ao papel de destaque da pintura moderna brasileira. Evidentemente, não se

¹⁸⁵ MARTINS, Wilson. A Semana como notícia. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 20 fev 1972, Suplemento Literário ed. 760.

¹⁸⁶ VIEIRA, José Geraldo. O movimento Dada. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 fev 1972, Suplemento Literário ed. 761.

¹⁸⁷ AMARAL, Aracy. Década de 20 marcou o tempo dos modernistas. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 fev 1972, Suplemento Literário ed. 761.

¹⁸⁸ CHAIME, Mario. A Semana: verso e reverso. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 5 mar 1972, Suplemento Literário ed. 762.

¹⁸⁹ ZANINI, Ivo. 50 anos depois eles rememoram a “Semana”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr 1972, p. 58, Caderno Feminino.

¹⁹⁰ Ver, por exemplo, o artigo D’AVRIL, Julie. TARSILA: a grande dama das artes plásticas do Brasil. *O Dia*, São Paulo, 22 out 1972, no arquivo MAM-SP. O parágrafo de abertura já elucida sobre o tom da matéria: “Apresentar Tarsila do Amaral aos leitores desta revista seria o mesmo que dizer aos romanos quem é o Papa. Tarsila, a pintora; Tarsila, a Musa; Tarsila, a ‘petite brésilienne’ que entusiasmou Paris com sua juventude e sua arte é uma figura de extraordinário porte no cenário artístico do país”.

¹⁹¹ OBRA de Tarsila em levantamento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai 1967, p. 8.

pode negar que a chegada de Tarsila ao grupo modernista após a realização da Semana de Arte Moderna abriria novos caminhos na pintura brasileira. Ao lado de Oswald de Andrade, ela se aventurava na descoberta das cores e dos temas nacionais, desembocando na pintura “Pau-Brasil” e, de *Abaporu*, nasceria o Movimento Antropofágico, motor de transformação da vanguarda.

Conforme sugere Sérgio Miceli, “A grife do casal Tarsiwald se estendia a todos os domínios de *consumo* de bens culturais: vestuário, mobiliário e decoração, jantares e recepções, espetáculos de vanguarda, corridas de cavalo e de automóveis, livros e obras de arte. A ambição de brilho social se misturava às pretensões de supremacia intelectual, num amálgama de práticas de consumo de luxo e investimentos culturais”¹⁹², enquanto o casal Gomide-Graz, que não dispunha dos mesmos recursos financeiros, recorreria à sua produção de artes decorativas para manutenção de seu sustento, especialmente por meio de projetos realizados em parceria. A posição secundária que o casal Gomide-Graz tomava pode ser compreendida pela depreciação sucessiva das artes decorativas na mesma chave proposta por Simioni¹⁹³ para interpretação do apagamento ainda mais evidente de Regina Gomide Graz diante das dinâmicas de gênero, sob as quais as artes têxteis ainda são socialmente interpretadas como “artes femininas”. A pintura e a literatura, meios consagrados de distinção das grandes artes em relação às artes aplicadas, não seriam colocadas em disputa pelas comemorações do cinquentenário, mas sim teriam suas trajetórias já consolidadas reafirmadas. Não veremos um ímpeto de renovação ou avanço no debate que ambicionasse dar plena visibilidade a todos os envolvidos na construção do modernismo no Brasil.

Nostalgia, portanto, nostalgia de um moderno idílico, aristocrático e diletante, reforçado pelo depoimento da “Grande Dama” da sua época nas Páginas Amarelas da Revista *Veja*, em que Tarsila repassa suas impressões sobre momentos-chave da história do movimento, como: a crítica de Monteiro Lobato a Anita Malfatti e quanto isso havia afetado sua amiga; a infância feliz na fazenda; suas aulas de pintura com Pedro Alexandrino; a experiência nas academias parisienses; o encontro com Oswald

¹⁹² MICELI, Sérgio. Nacional Estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.129. Grifos nossos.

¹⁹³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero n.o Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, set 2007, p. 87-106.

de Andrade; e a criação da antropofagia através de *Abaporu*, comentados detalhadamente pela pintora durante a entrevista.

A pintora mantém um espírito vivaz, irônico e uma cordialidade fidalga que soa pouco moderna no mundo de hoje. 'Grande *Dame*' da sua época, ela é hoje uma excelente dialogadora, cheia de graça e de uma irreverência sutil para com os grandes da Semana ou da Paris eletrizante que conheceu.¹⁹⁴

Mas a artista revelava também certa dificuldade em acompanhar as transformações do mundo contemporâneo, afirmava ainda preferir Debussy, “tão poeta e colorista”, a Gilberto Gil, Caetano Veloso ou Chico Buarque; não assistiu às peças de Oswald em cartaz porque tinha ouvido dizer que “eram muito indecentes”; e até mesmo teria desistido de ler Guimarães Rosa, pois “era um escritor que usava uma linguagem tão esquisita!”. “Estão construindo um mundo tão diferente do meu!”, dizia ela, “Até a Europa, me dizem que hoje é tão diferente, Paris está tão mudada, para pior, que não vale a pena ir até lá. Paris foi a que eu conheci na mocidade”.¹⁹⁵

Para além do descompasso evidente que a fala de Tarsila traz, as comemorações também não passariam sem críticas pela mídia. A revista *Visão* publicava em fevereiro uma reportagem com depoimentos de intelectuais de diversas áreas. O debate proposto chegava à conclusão que ainda tínhamos muito o que aprender com as ideias da Semana, principalmente no que significasse a retomada das atitudes transformadoras, “retomar o legado mais vivo dos modernistas: a ruptura com o passadismo, a renovação da linguagem, a busca da experimentação, a liberdade criadora”, pois a reação à estagnação cultural seria a palavra de ordem do momento.

O balanço que se faz da Semana de Arte Moderna tem sempre uma constante: a presença do presente. E o presente parece que está pedindo uma ação cultural nova e renovada. As opiniões apontam para vários caminhos, mas convergem em termos de objetivo final: uma nova Semana? Sim, desde que signifique retomada das atitudes vivas e transformadoras de 1922. Não, desde que signifique reedição ou comemoração festiva.¹⁹⁶

Retomar as atitudes vivas, para o músico e poeta Carlos Capinam, um dos entrevistados, seria inclusive a necessidade da liberdade de expressão, necessária ao processo criativo. Clamava-se pela abertura para o novo, uma vez que existia um

¹⁹⁴ “O QUE seria aquela coisa?”. *Veja*, São Paulo, 23 fev 1972, p. 3-6.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ SERÁ preciso uma nova Semana? *Visão*. São Paulo, Debate, 28 fev 1972, p. 116.

“muro” separando a nova geração daqueles que desejavam se manter a qualquer custo no poder. Algumas das suas propostas seriam:

- Demonstrar que existe também um poder intelectual — um sistema cultural —, que como tal oferece resistência ao novo;
- Mostrar que existe um muro, e que o ingresso dos novos é dificultado pela preservação do poder a qualquer custo;
- Denunciar que as posições são mantidas não através da polêmica, da discussão, mas por uma espécie de direito de vitaliciedade;
- Buscar informação, reestruturar o vocabulário ligado ao pensamento, corrigir as posições em relação aos desvios, como os da mágico-mania e do misticismo que foram transformadores numa época recente porque criaram a possibilidade de se manifestar a necessidade da liberdade individual de expressão.¹⁹⁷

A revista *Veja* também apresentaria uma visão bastante crítica desse processo. Na mesma edição da entrevista com Tarsila, um ensaio não assinado fazia um comentário incisivo às comemorações da Semana. Em tom anedótico, comparando com o personagem Macunaíma, afirmava que a Semana se transformava de acordo com quem a via:

Como Macunaíma, às vezes a Semana é um príncipe da inteligência e da cultura brasileira. Prometeu que roubou o fogo dos deuses parisienses e o trouxe nos navios da Mala Real inglesa como redescoberta do Brasil 422 anos depois das caravelas de Cabral. Os críticos mais importantes do Brasil dedicaram-lhe teses herméticas (Mário Chamie: ‘Intertexto’, Cavalcanti Proença, ‘Roteiro de Macunaíma’). É um coro unísono de louvação da Semana: Antônio Candido a Haroldo de Campos, de Benedito Nunes a Alfredo Bosi, a elite intelectual brasileira confirma o veredito do crítico Fausto Cunha: ‘A Semana de Arte Moderna ajustou o Brasil à rotação da cultura moderna e entre suas conquistas mais importantes deu ao romance o tom oral, coloquial e espontâneo da fala do povo’.¹⁹⁸

Chamando os principais intelectuais da época para a discussão, o ensaio contestava a onda nostálgica que as comemorações implantavam, lembrando inclusive a simultaneidade com o sesquicentenário de independência e o tom ufanista que o governo militar adotava.

Coincidindo com o sesquicentenário da independência política do Brasil, a Semana, senhora vetusta que sopra cinquenta velinhas, tira de seu baú de recordações as imagens amareladas de seu álbum de moça sapeca e emancipada que se uniu a boêmios e a burgueses bem-nascidos para escandalizar a Paulicéia de 1922. É um álbum divertido do que hoje seria um ‘happening’ no palco do teatro municipal paulista (...) ¹⁹⁹

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ A Semana aos 50 anos. *Veja*, São Paulo, 23 fev 1972, p. 70-72.

¹⁹⁹ *Idem.*

Entre um tom de piada e pregação, comparava o modernismo ao catolicismo — mais um *-ismo* —, elegia Mário da Silva Brito como fiel evangelista, Menotti como Moisés em busca da Terra Prometida, assim a Semana teria vagado nesses últimos cinquenta anos pela cultura brasileira pregando seu evangelho modernista e novos dez mandamentos, que transcrevemos:

A Semana foi tudo ao mesmo tempo: a Constituição americana que incluía o direito à busca da felicidade pessoal; foi a Fiat Lux de um Verbo Novo pregada por seu evangelista mais fiel, Mário da Silva Brito; e foi um Decálogo severo de um Moisés chamado Menotti del Picchia. Mas se os judeus vagaram 40 anos no deserto em busca da Terra Prometida e adorando o bezerro de ouro, a Semana vagou cinquenta anos pela cultura brasileira difundindo o Evangelho do Modernismo e o Decálogo da Nova Estética. São seus mandamentos fulminantes, que riscam os céus de 'ismos' estonteantes (Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Cubismo): Adorarás ao Brasil sobre todas as coisas; Honrarás pai (o linguajar brasileiro) e mãe (a cultura informe brotada do negro, do índio e do branco); Não cobiçarás a Europa alheia; Não Cometerás versos parnasianos; Não roubarás de Coelho Neto nem de Rui Barbosa a linguagem e as ideias empoladas, de estilo castiço luso; Abominarás todas as imagens da pintura fotográfica, 'que só falta falar', igualzinha ao original; Não invocarás em vão o nome da Arte a não ser para refletir a sociedade industrial, a metrópole, a técnica; Exaltarás o instinto, a pesquisa estética individual. E acima de tudo glorificarás o Verbo: porás as palavras em liberdade.

É um roteiro impressionante, mas como no provérbio inglês, a Semana engoliu mais do que pôde mastigar. Sua ruminação, como a de Cobra-Norato, de Raul Bopp, é lentíssima: até hoje não foi deglutida inteiramente.²⁰⁰

Ironizando constantemente, pontuava alguns dos principais eventos da historiografia modernista e tecia críticas aos artistas:

O saldo da Semana vai minguando de testemunho em testemunho. Para Di Cavalcanti, que se escusa pela imodéstia, só a pintura que ele fez permaneceu da Semana, no setor das artes plásticas. A Tarsila foi 'fecundada modernamente pelo Fernand Léger'. Portinari 'meramente imitou, e mal, o Picasso'. E Cícero Dias, 'subliminarmente macaqueou sua obsessão: Chagall'.²⁰¹

Continuava a enumerar lacunas do projeto modernista, mas declarava que elas não poderiam ser todas culpa da Semana em si, que durou apenas três dias, "ela é o pico mais alto de ondulações crescentes na cordilheira do nacionalismo artístico". Em tom de *mea culpa*, perguntava-se acerca do legado concreto da Semana para além de "tanta montagem carnavalesca":

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Idem.*

Ela foi importante porque protestou, porque apresentou várias perspectivas da realidade sem se limitar a nenhuma. Acelerando as conquistas que só viriam mais tarde, a Semana floresceu mesmo nos que não reconheceram sua influência: foi sua semente a semente do Modernismo que permitiu à poesia pseudo-prosaica e anedótica de Drummond formular sua profunda indagação filosófica. Que deixou Jorge Lima cantar o negro em 'Nega fulô' e o drama social do Nordeste eclodir nos versos eletrizantes de João Cabral de Mello Neto. Que frutificou plenamente nas obras de Guimarães Rosa, aquela fusão de povo e invenção erudita que a Semana apresentava como ideal. Espírito de seu tempo, que colocava as ideias em debate e as palavras em liberdade, seria possível hoje uma nova Semana de Arte Moderna no Brasil? Provavelmente não.²⁰²

Exaltando a liberdade como ponto mais alto do legado da Semana, a conclusão apontava francamente para a questão política brasileira: “Espírito de seu tempo, que colocava as ideias em debate e as palavras em liberdade, seria possível hoje uma nova Semana de Arte Moderna no Brasil? Provavelmente não”. A negativa aqui não deixa dúvidas, a incompatibilidade fundamental desse princípio norteador com a prática cotidiana da ditadura alterava a própria essência do movimento que era tão homenageado naquele ano.

Se por um lado a contradição parece evidente, de acordo com o que foi exposto até agora, também fica claro uma opção por se evitar discutir os aspectos mais revolucionários do espírito que permeava os ideais da Semana em prol de uma exaltação nostálgica. O que não fica claro ainda é qual interesse o Estado poderia ter nesse processo de consagração. No próximo capítulo, procuraremos entender como o desenvolvimento de uma estrutura política para a cultura promoveria a estrutura necessária para esse processo.

É importante perceber a transformação do ideário modernista de um pensamento de vanguarda para um pensamento conservador. Passados cinquenta anos, os principais pensadores remanescentes do período encontram-se inseridos dentro da máquina estatal, e seu alinhamento político precisa ser observado para compreendermos a leitura dada às comemorações do cinquentenário no âmbito do desenvolvimento de políticas culturais no momento de maior arrocho da ditadura civil militar, durante o governo Médici.

²⁰² *Idem.*

2 O PAPEL DO ESTADO AUTORITÁRIO NA ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS E ECONÔMICAS

Na égide dos eventos que relatamos no capítulo anterior, faz-se notar a presença constante de órgãos como o Conselho Estadual de Cultura (CEC) e do Governo do Estado de São Paulo como promotoras institucionais, em diversos níveis, das atividades destinadas à celebração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Visto a amplitude que os eventos tomaram, não seria possível passar despercebido o papel estrutural desenvolvido por tais órgãos, o que, naturalmente, nos levou a questionar a função por eles desempenhada nesse processo. Assim, mostrou-se necessário observar o impulso que a organização macroestrutural de políticas destinadas à área cultural tomava durante as décadas de 1960 e 1970, projetadas pela esfera federal e transportadas para as esferas estaduais e municipais. Verificando esses fatos, gostaríamos de chamar a atenção para as atividades do Conselho Federal de Cultura (CFC) como órgão responsável pelo planejamento e pela execução das políticas culturais durante a ditadura civil-militar, quando observamos larga identificação com as questões exaltadas pelo cinquentenário.

Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional*, pontua uma questão crucial para este estudo. Relacionando a dimensão política do golpe de 1964 com a reorganização da economia em favor de uma internacionalização do capital, o governo militar dava um novo fôlego para o desenvolvimento capitalista, que seria sentido em todas as esferas da nação, inclusive a cultural. O conceito de integração nacional era determinante nesse sentido. Sendo a cultura entendida como o “cimento de solidariedade orgânica da nação”²⁰³, para garantir a legitimidade dos militares, seria essencial conquistar o apoio da sociedade, e o governo sistematicamente tomava ações em favor da estruturação de um sistema para a cultura, ainda que esse controle não fosse absoluto.

Existe evidentemente um hiato entre o pensamento autoritário e a realidade. O que gostaria de ressaltar é que esta ideologia não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades que serão desenvolvidas pelo Estado.²⁰⁴

No intuito de deixar claro que essa pesquisa não ousaria negar as inúmeras atrocidades cometidas pelos militares em prol da defesa de seus ideais e

²⁰³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, SP: Brasiliense 1985, p. 82.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 83.

intensamente denunciadas ao longo dos anos, o que se propõe aqui é, seguindo os passos delineados por Ortiz, observar como esse mesmo governo encontrou uma sistemática de atuação dentro da cultura, buscando não apenas se beneficiar dela, como também incentivá-la a partir da criação de macroestruturas capazes de suprir problemas estruturais da produção, circulação e divulgação. Conforme coloca Ortiz:

A censura tem duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. (...) O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isso se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada²⁰⁵

Nesse sentido, o autor depreende que, para ser completo, o desenvolvimento econômico precisava ser acompanhado do social e cultural. A atuação junto às esferas culturais se daria no sentido de construir um aparato burocrático para regulamentação e apoio, o que permitiria ao regime estruturar suas frentes de ação junto à população. A elaboração de políticas para a área cultural tinha alinhamento com a Ideologia da Segurança Nacional, fundamento de todo o pensamento militar em relação à sociedade. Nessa concepção, a defesa nacional significava, entre outras coisas, “a garantia da consecução dos objetivos nacionais”, execução de “medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna”, guerra psicológica adversa, como “o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos”, visando a eliminação dos inimigos internos ou externos.²⁰⁶

Se em grande medida essas resoluções significaram repressão, censura, perseguições, exílios ou tortura para “eliminar as disfunções”, ao mesmo tempo era necessário reassegurar o apoio social com base em princípios que pudessem orientar o progresso. Conforme Ortiz coloca, “o ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção”²⁰⁷, constituindo-se como uma censura

²⁰⁵ ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 114.

²⁰⁶ Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

²⁰⁷ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, 1985, p. 89.

seletiva, que buscava eliminar determinados tipos de pensamento e de obras que não se coadunavam com as aspirações militares. Assim, para Ortiz:

Procura-se garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos e pressupostos comuns e desejados por todos. (...) Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, a importância de se atuar junto às esferas culturais.²⁰⁸

Assim, vemos que não seria a primeira vez na história do Brasil que um governo de exceção vai se voltar para a cultura para buscar a integração com o social. Conforme a pesquisadora Lia Calabre relembra, a área da cultura teve uma maior preocupação do Estado primeiramente durante o Estado Novo, na gestão do ministro Gustavo Capanema, à frente do Ministério de Educação e Saúde (MES), depois durante parte da ditadura militar, nos governos Médici e Geisel, e, posteriormente, no Governo José Sarney, quando da implementação da primeira lei de incentivo fiscal à cultura, conhecida como “Lei Sarney”.²⁰⁹

No recorte temporal desta pesquisa, interessam principalmente as ações que correspondem ao período da ditadura civil-militar, mas para favorecer uma sequência cronológica, vale ressaltar algumas ações anteriores, a começar pelo governo Vargas. Durante a gestão do ministro Gustavo Capanema no MES foram criados, em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), além do grande incentivo dado à radiodifusão.

O anteprojeto para a criação do SPHAN, formulado por Mário de Andrade em 1936, já reconhecia a necessidade de preservação do patrimônio cultural brasileiro, ainda que o Estado não fosse capaz de abarcá-lo em toda sua grandeza. O primeiro diretor, Rodrigo Mello Franco de Andrade, nortearia as políticas da instituição pelas noções de “tradição e civilização”, voltando-se para a preservação do patrimônio de pedra e cal. O incentivo à arquitetura moderna se dava com a escolha de Le Corbusier para planejar a nova sede do MES. A equipe, encabeçada por Oscar Niemeyer e Lucio Costa, contou ainda com Portinari para a execução dos afrescos e do painel de azulejos, do paisagista Roberto Burle Marx, entre outros notáveis da época. Para

²⁰⁸ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, 1988, p. 115.

²⁰⁹ CALABRE, Lia. *Política Cultural no Brasil: Um breve histórico* (2005). In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010, p. 12.

Alexandre Barbalho, nesse momento, já se tornava clara a eleição de certos temas que redefiniriam a ideia de cultura nacional, extremamente valorizados dali em diante:

A valorização do trabalhador acabou por influenciar a ação do Estado na área cultural, inclusive a de origem popular, que ganha status de “cultura nacional”. Assim, o regime de Vargas se utilizou dos meios de expressão tradicional, como o samba e o carnaval, para, através deles, reproduzir determinada imagem do povo brasileiro propícia aos seus interesses de modernização do capitalismo no país. Manipulando os símbolos populares, o Estado os transformava em nacionais e, depois, em elementos típicos da nova “brasilidade”.²¹⁰

Em relação à produção de políticas culturais, uma das principais ações do ministro Capanema foi a criação do Conselho Nacional de Cultura (CNC), em 1938, “um órgão de cooperação do Ministério da Educação e Saúde com a função de coordenar as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural”²¹¹. Suas principais atribuições eram em relação ao desenvolvimento cultural que abrangia as seguintes áreas:

Produção filosófica, científica e literária; o cultivo das artes, a conservação do patrimônio cultural, o intercâmbio intelectual; a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.); a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias, a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas, a educação física (ginástica e esportes) e recreação individual e coletiva.²¹²

O projeto de construção de Brasília se tornaria o foco das preocupações governamentais no período seguinte, deixando, em larga medida, para a iniciativa privada uma atuação mais pujante na área cultural. Durante o Governo de Jânio Quadros, um novo estatuto do CNC seria promulgado (1961), tornando-se um órgão ligado diretamente à Presidência da República, com dotação orçamentária própria. O CNC passava a ser composto por comissões de Literatura, Teatro, Cinema, Música, Dança, Artes Plásticas, Filosofia e Ciências, restringindo assim suas áreas de atuação em relação ao modelo anterior. As comissões eram compostas por personalidades notáveis, dentre as quais destaque apenas alguns nomes, como Mario Pedrosa²¹³

²¹⁰ BARBALHO, Alexandre. Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre* – Brasil: Psicanálise, Ficção e Memória. Porto Alegre: APPOA, ano IX, n° 19, out. 2000, p. 73.

²¹¹ CALABRE, Lia. A ação federal na cultura: o caso dos conselhos (2007). *Ibidem*, p. 60.

²¹² *Ibidem*, p. 60-61.

²¹³ Conforme mencionamos no capítulo anterior, na curta estadia de Mário Pedrosa como secretário-geral do CNC (1961–62), surge a primeira sugestão de separação entre o MAM SP e a Bienal, transformando essa última em fundação pública. Autorizado inclusive pelo então presidente da

(primeiro secretário-geral), Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Candido, Francisco Matarazzo Sobrinho, Oscar Niemeyer, Cacilda Becker, Nelson Rodrigues, José Cândido de Andrade Muricy, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. As principais atribuições do CNC eram, entre outras:

elaborar um plano geral de política cultural, (...) sugerir à Presidência da República medidas de estímulo à atividade cultural; proceder ao balanço das atividades culturais em todo o País, de caráter público ou privado, (...) propor ao Governo a reestruturação, ampliação ou extinção de órgãos culturais da União, (...) estudar e desenvolver medidas no sentido da popularização da cultura, inclusive através da manutenção de estação emissora de rádio e televisão; estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura, (...).²¹⁴

Com a renúncia de Jânio Quadros, o CNC voltava a ser subordinado ao MEC em 1962 e mantinha a maioria de suas atribuições, porém com o golpe militar, em 1964, suas atividades foram suspensas.

2.1 O Conselho Federal de Cultura

Entrando no período que compreende a ditadura civil-militar, o Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, criava um novo conselho, agora denominado Conselho Federal de Cultura (CFC). Composto por 24 membros nomeados diretamente pelo presidente Castelo Branco, sua criação se espelhava no Conselho Federal de Educação, “numa tentativa de evitar os entraves burocráticos e as interferências políticas sofridas por um órgão de ação executiva. Além disso, buscava-se dar ao setor cultural a mesma visibilidade e organização do setor educacional no interior do MEC”²¹⁵, conforme esclarece a pesquisadora Tatyana de Amaral Maia.

O CFC atuou por um período de mais de 20 anos, sendo dissolvido apenas em 1990, durante o mandato do presidente Collor. Sua ação mais efervescente se compreende entre os anos de 1967 e 1975, período que gozava de maior autonomia e prestígio junto ao governo. De acordo com Maia, isso se dava pelo alinhamento da “orientação das políticas culturais por meio das concepções em torno do conceito de

república Jânio Quadros. Esse projeto, todavia, não se efetiva, sendo transformado por Matarazzo em uma fundação de caráter privado. Cf. PEDROSA, Mário. Depoimento sobre o MAM. In *Política das Artes*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 303.

²¹⁴ COSTA, Lilian Araipe Lustosa da. *Política cultural e atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961–1964)*. Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d, p. 5.

²¹⁵ MAIA, Tatyana de Amaral. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967–1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012, p. 90.

‘cultural nacional’ associadas ao civismo”²¹⁶. A ligação entre a ideia de uma cultura nacional e civismo será importante para nos aproximarmos dos desdobramentos em torno do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, discutido anteriormente. Para tanto, faremos inicialmente uma apresentação do funcionamento do CFC a fim de situar o debate.

A influência política de Josué Montello²¹⁷, primeiro presidente do órgão, foi determinante para a criação do Conselho. Durante uma conferência na Academia Brasileira de Letras, com a presença do presidente Castelo Branco, Montello aproveitou a oportunidade para sugerir a criação de um conselho para a cultura, cujo objetivo seria elaborar uma estratégia para tentar reverter a péssima imagem do governo na mídia. Amplamente acusado de “terrorismo cultural”²¹⁸, diante das inúmeras denúncias de perseguição a intelectuais, professores, jornalistas, prisões arbitrárias, aposentadorias compulsórias, demissões sumárias, a criação do CFC surgia como opção à essa imagem extremamente negativa do governo.

O objetivo do Conselho seria fortalecer a imagem do Estado por meio da preservação da memória nacional, privilegiando “a preservação, a defesa e a divulgação do patrimônio cultural”, o que, segundo Maia, significava direcionar os esforços para os “conjuntos arquitetônicos, obras da literatura, comemorações dos acontecimentos históricos singulares, manifestações folclóricas” ampliando e melhorando o modelo já utilizado pelo SPHAN.²¹⁹ Dividido em quatro câmaras, o CFC direcionava seus esforços para as áreas de Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com mais uma Comissão de Legislação e Normas. Seus membros fundadores foram:

Presidente: Josué Montello (1967-1968);

²¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

²¹⁷ Josué de Sousa Montello (São Luís, 1917 – Rio de Janeiro, 2006) foi jornalista, professor, escritor e teatrólogo. Eleito em 1954 para a Academia Brasileira de Letras, onde foi o quarto ocupante da cadeira 29 (sucedido por José Mindlin). Na juventude colaborou para as revistas *Dom Casmurro*, *O Malho* e *Ilustração Brasileira*, publicou seu primeiro romance em 1941, chamado *Janelas Fechadas*, e manteve uma coluna até 1990 no *Jornal do Brasil*. Ocupou cargos de destaque como diretor da Biblioteca Nacional (1947–1951) e do Serviço Nacional do Teatro (1947–1951), Diretor do Museu Histórico Nacional (1960–1967) e fundador do Museu da República (1960). Regeu a Cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Lisboa, em 1957, e da Universidade de Madri, em 1958. Entre 1969 e 1970, foi conselheiro cultural da Embaixada do Brasil em Paris, além de exercer cargo de conselheiro do CFC. Disponível em www.academia.org.br/academicos/josue-montello/biografia, acesso em 12/06/17, complementado com dados disponíveis em MAIA, Tatyana do Amaral. *Op. Cit.*, 2012.

²¹⁸ A pesquisadora menciona o artigo de Nelson Werneck Sodré na *Revista Civilização Brasileira*, inventariando “as principais denúncias de perseguição promovida pelo governo ao setor cultural e das sanções sofridas por professores, estudantes e intelectuais desde o golpe de 1964”. *Ibidem*, p. 36.

²¹⁹ MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 39.

Câmara de Artes: Clarival do Prado Valladares (presidente), Ariano Suassuna, Armando Sócrates Schnoor, José Cândido de Andrade Muricy, Octávio de Faria, Roberto Burle Marx;

Câmara de Ciências Humanas: Adonias Aguiar Filho (presidente), Cassiano Ricardo, João Guimarães Rosa, Moyses Vellinho, Rachel de Queiroz;

Câmara de Letras: Arthur Cezar Ferreira Reis (presidente), Augusto Meyer, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Manuel Diégues Júnior;

Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico: Afonso Arinos de Mello Franco (presidente), Hélio Vianna, Dom Marcos Barbosa, Pedro Calmon, Raymundo Castro Maya, Rodrigo Mello Franco de Andrade.²²⁰

Ao observar a composição do Conselho até 1975, Maia reforça o sentimento de irmandade que perpassava esses intelectuais, além da larga presença no cenário cultural e político, o que favorecia sua integração como grupo e direcionamentos em comum para a condução das políticas. Nesse período, passaram pelo Conselho aproximadamente 40 intelectuais, sendo que 16 permaneceram constantes.²²¹

2.1.1 O CFC e a política cultural

Um exame mais cuidadoso das atividades e da estrutura do CFC elucidará o posicionamento do governo militar em relação à área da cultura. Nosso interesse neste órgão reside em se tratar do principal instrumento de ação e direcionamento das políticas culturais no período compreendido por essa pesquisa. Para nortear as considerações a seguir, nos baseamos na importante pesquisa empreendida por Tatyana de Amaral Maia a respeito do CFC. Suas contribuições, ao lado da pesquisa de Lia Calabre, enfatizam como as ações do CFC tiveram um papel crucial na estruturação do aparelho cultural brasileiro.

Por política cultural, Lia Calabre defende que “estamos considerando o planejamento e a execução de um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura”.²²² Nessa mesma direção, Tatyana de Amaral Maya utiliza-se do conceito formulado por Nestor Garcia Canclini: “Um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o

²²⁰ *Ibidem*, p. 40.

²²¹ Para um quadro detalhado dos conselheiros do CFC, ver também QUINTELLA, Maria Madalena Diégues. *Cultura e poder ou espelho, espelho meu: existe alguém mais culto do que eu?* In MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 113- 134.

²²² CALABRE, Lia. *Política cultural no Brasil: um breve histórico* (2005). *Ibidem*, p. 1.

desenvolvimento simbólico e satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social”.²²³ Essas conceitualizações nos ajudarão a delimitar o âmbito das propostas e ações colocadas em pauta pelo Estado, uma vez que explicitam seu alcance.

O decreto de criação do CFC estabelecia 20 objetivos para o novo órgão, entre os quais destacamos:

- a) formular a política cultural nacional;
- b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais;
- d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional;
- e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística;
- f) promover campanhas nacionais que visem ao desenvolvimento cultural e artístico;
- h) proceder à publicação de um boletim informativo de natureza cultural;
- k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País;
- m) elaborar o Plano Nacional da Cultura, com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação, ou de outras fontes, orçamentárias ou não, colocadas ao seu alcance;
- p) emitir pareceres sobre assuntos e questões de natureza cultural que lhe sejam submetidos pelo Ministro da Educação e Cultura;
- r) promover intercâmbio com entidades estrangeiras, mediante convênios que possibilitem: exposições, festivais de cultura artística e congressos de caráter científico, artístico e literário;
- t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e toda e qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção ao meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras.²²⁴

²²³ CANCLINI, Néstor Garcia. *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo, 1987. Apud MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 95.

²²⁴ BRASIL, Decreto-Lei Nº 74, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10074.htm.

Os demais objetivos diziam respeito a:

- c) decidir sobre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos;
- g) manter atualizado o registro das instituições culturais e oficiais e particulares, e dos professores e artistas que militam no campo das ciências, das letras e das artes;
- i) informar sobre a situação das instituições particulares de caráter cultural com vistas ao recebimento de subvenções concedidas pelo Governo Federal;

A primeira questão a se tomar nota é a variedade e a amplitude das atividades que passavam a ser coordenadas pelo CFC, atendendo aos mais diversos setores da cultura. Com dotação orçamentária própria, o Conselho tinha autonomia para decidir sobre sua aplicação, muitas vezes destinando verbas para a manutenção e infraestrutura das instituições sob sua responsabilidade, além de aplicação nos programas, projetos e convênios firmados. Uma das prioridades do CFC seria então recuperar as instituições de cultura de caráter nacional, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Arquivo Nacional, entre outras, para que pudessem se tornar “coordenadoras do processo de crescimento de instituições congêneres, agindo como órgãos centralizadores e de normatização em suas respectivas áreas”²²⁵.

Outras atribuições dizem respeito à promoção da articulação entre órgãos estaduais e federais para coordenar e executar programas culturais; estímulo à criação de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura (CEC e CMC), assim como a criação de secretarias de cultura nos estados e municípios; e reconhecimento e catalogação das instituições culturais existentes no país. Essas ações visavam expandir a rede de ação das políticas públicas para a cultura e eram considerados fundamentais para a criação de um “sistema nacional de cultura”. Como órgãos autônomos, ainda que articulados com o CFC, muitos dos CEC e CMC foram criados visando atender à demanda federal, mas por vezes não possuíam recursos suficientes ou estrutura adequada para sua efetiva atuação.

O CFC publicou regularmente um boletim oficial informativo que continha dados detalhados de todas as suas ações, discursos, pareceres, atas das sessões plenárias, notícias publicadas na mídia e todas as atividades burocráticas do órgão. A revista

j) reconhecer, para efeito de assistência e amparo, através do Plano Nacional de Cultura, as instituições culturais do País, cujo reconhecimento se dará mediante solicitação da instituição interessada;

l) apreciar os planos parciais de trabalho elaborados pelos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura, com vistas a sua incorporação a um programa anual do Ministério da Educação e Cultura, a ser aprovado pelo Ministro de Estado;

n) promover sindicâncias, por meio de comissões especiais, nas instituições culturais oficiais ou particulares, essas últimas desde que incluídas no Plano Nacional da Cultura e sempre tendo em vista o bom emprego dos recursos recebidos;

o) elaborar o seu regimento a ser aprovado pelo Presidente da República;

q) submeter à homologação do Ministro da Educação e Cultura os atos e resoluções aprovados em plenário, sempre que fixem doutrina ou norma de ordem geral;

s) superintender, ouvido o Ministério das Relações Exteriores, cursos e exposições de cultura brasileira no exterior;

²²⁵ CALABRE, Lia. A ação federal na cultura: o caso dos conselhos (2007). *Ibidem*, p. 67.

Cultura foi editada mensalmente, entre 1967 e 1970, quando seu nome foi alterado para *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, publicado trimestralmente até 1989. A troca do nome de *Cultura* para *Boletim do Conselho Federal de Cultura* se dava pelo fato de o Conselho também passar a editar a *Revista Brasileira de Cultura*, que abria espaço para discussão e debates em torno das pesquisas realizadas pelos conselheiros. Editada de 1969 a 1974, trimestralmente, a revista contou com a publicação de 20 números, porém, conforme Maia explicita, a revista não ganhou destaque entre a intelectualidade brasileira, pois sendo uma publicação alinhada ao governo ditatorial, em grande medida “desconsiderava os debates políticos pujantes”²²⁶ daquele período.

Uma questão central do Conselho era a elaboração da Política Nacional de Cultura, cujo principal objetivo seria o fortalecimento da “unidade cultural brasileira”. Uma primeira versão do Plano Nacional de Cultura foi entregue em 1969 ao ministro Jarbas Passarinho, contudo o documento precisou ser reelaborado várias vezes, pois havia um entendimento que não era “da alçada dos conselhos elaborar planos que estivessem condicionados à existência de verbas”²²⁷. Em 1973, o CFC produziu então um documento intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*²²⁸, que serviria de subsídio à redação do Plano.

Entre outras questões, as novas diretrizes indicavam três objetivos fundamentais “A preservação do patrimônio cultural, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais”, e enumerava 10 medidas básicas, sendo elas:

- 1 – Criação do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura;
- 2 – Criação do Serviço Nacional de Música;
- 3 – Criação do Serviço Nacional de Artes Plásticas;
- 4 – Criação do Serviço Nacional de Folclore;
- 5 – Levantamento dos bens culturais, cuja defesa seja obrigação do poder público;
- 6 – Estímulo ao funcionamento e à criação dos conselhos de cultura;
- 7 – Criação das Casas de Cultura;

²²⁶ MAIA, Tatyana de Amaral. Op. Cit, 2012, p. 130.

²²⁷ CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o caso do Conselho Federal de Cultura (19--). *Ibidem*, p. 53.

²²⁸ Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura. In CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: MEC, n. 9, p. 57–64, jan–mar. 1973.

- 8 – Implantação de um sistema de colaboração entre as universidades federais, estaduais e privadas, em seus diversos institutos como estímulo aos estudantes para o estudo e conhecimento da vida cultural do país;
- 9 – Recuperação e restauração de bens privados tombados;
- 10 – Financiamento de projetos de natureza cultural.²²⁹

Como podemos observar, as metas são extremamente similares às ações que o conselho já desenvolvia e buscavam, com um planejamento a longo prazo, consolidar dentro da legislação a institucionalização da organização administrativa da área cultural, principalmente por partir do entendimento de que a cultura seria uma área estratégica e um dos elementos garantidores da segurança nacional, da defesa do “ser brasileiro”. As diretrizes chegavam inclusive a sugerir a criação do Ministério da Cultura, “afirmando que só assim poderia ser criada a estrutura administrativa necessária para implementação de uma Política Nacional de Cultura”.²³⁰

Contudo, enquanto os membros do CFC pleiteavam a constituição de uma Secretaria Executiva para o MEC, durante a reforma administrativa de 1970, foi instituído o Departamento de Assuntos Culturais (DAC).²³¹ Subsequentemente, o CFC começava a perder espaço, vendo parte de suas atribuições serem transferidas para o recém-criado DAC, que passava a se encarregar da Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Serviço de Radiodifusão Educativa, Fundação Casa de Rui Barbosa, além de se responsabilizar pelo desenvolvimento do Plano Nacional de Cultura.²³²

Não obstante, o DAC era fruto da influência direta do CFC junto ao Ministro e defendia a importância da criação de um órgão executivo dentro da estrutura do MEC, independente da pasta da Educação, para “promover uma ação coordenada por meio da elaboração de um programa específico”²³³. Para Josué Montello, primeiro presidente do CFC, já havia o entendimento de que “a estrutura administrativa da secretaria deveria contemplar as áreas do patrimônio histórico e artístico nacional, do patrimônio bibliográfico, da música, das ciências humanas, além dos serviços administrativos e sociais”²³⁴, reforçando essas atribuições como da alçada do DAC.

²²⁹ CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o caso do Conselho Federal de Cultura (19--). *Ibidem*, p. 56-57.

²³⁰ *Ibidem*, p. 57.

²³¹ Instituído pelo Decreto 66967 de 27 de julho de 1970.

²³² MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 101.

²³³ *Ibidem*, p. 99.

²³⁴ *Idem*.

Incrementando suas atribuições, o DAC também se tornava responsável pelo Plano de Ação Cultural (PAC). Lançado em agosto de 1973, com recursos do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação, “deveria cumprir três objetivos primordiais: a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos”.²³⁵ Nessa mesma direção, era finalmente aprovada, em 1975, a Política Nacional de Cultura, que culminaria na criação da Funarte naquele mesmo ano, retirando das mãos do CFC o poder de condução do setor cultural.

2.1.2 O CFC e a intelectualidade modernista

Observamos até aqui como essa intensa busca por planejamento e proposição de metas pretendia institucionalizar as formas de ação cultural, de maneira que o CFC centralizava as iniciativas do Estado no setor no período de 1966-1975. Pretendemos evidenciar, com o desenvolvimento da complexidade da estrutura dedicada à organização e manutenção da cultura ao ganhar reconhecimento dentro das instâncias governamentais, a reafirmação da visão da cultura como uma estratégia de segurança nacional, conforme Renato Ortiz já observava.

À parte da atuação legal e construção de um aparato burocrático implementado pelo CFC, Maia atenta para uma característica fundamental nas ações do Conselho. Ao analisar o quadro de integrantes ao longo dos anos, a pesquisadora aponta para a ampla filiação desses intelectuais com uma postura conservadora e tradicional, que remonta às suas longas trajetórias no terreno político e cultural. As redes de sociabilidade construídas dentro da tradição intelectual de instituições como a Academia Brasileira de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além da formação de nível superior, filiação às elites culturais e identificação como representantes legítimos de diversos estados e regiões do país, indicam que uma vez inseridos no aparelho burocrático, os conselheiros puderam assim “implementar seu projeto modernista conservador para a cultura nacional a partir da centralização do setor cultural”.²³⁶ Estando na base de sua tese, Maia inclusive defende que:

²³⁵ MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 56.

²³⁶ MAIA, Tatyana de Amaral. *A construção do “Senado da Cultura Nacional” em tempos autoritários (1967-1975)*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional/ MinC, 2011, p. 32.

A criação do CFC integra um projeto para a cultura nacional que inicia nos anos de 1920, com a explosão do movimento modernista. Dessa forma, o CFC está integrado ao projeto modernista de caráter conservador que prevaleceu hegemônico no Estado brasileiro até o final dos anos 70, quando essa elite intelectual perde espaço político no setor cultural.²³⁷

Essa argumentação vai na mesma direção da tese de Isaura Botelho, que evidencia na formação da Funarte, em 1975, dentro da estrutura do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, um movimento de renovação dos quadros de pessoal e novos métodos que permitiam “maior agilidade no desenvolvimento do trabalho, provavelmente em consequência de sua organização por grupos-tarefa, conduzidos por pessoal com conhecimento de suas áreas e sem os tradicionais vícios do serviço público”.²³⁸ Botelho enfatiza ainda quanto a Funarte era conhecida por sua disponibilidade aos projetos, “de onde quer que eles viessem”, pois “a Funarte estava ali para dizer sim”²³⁹. A animação que vigorava nos quadros da Funarte, descrita por Botelho, parece querer se opor diametralmente ao seu predecessor, o CFC.

Maia observa, entre o quadro de conselheiros que passaram pelo CFC nos anos de 1967 a 1975, quanto as concepções intelectuais desses integrantes estavam calcadas na defesa de um projeto tradicional de cultura e, por isso mesmo, mais aceitáveis para o governo militar. Fato é que o período delimitado foi também o de maior arrocho político, com a ampla utilização do A.I.5. O sentimento cívico associado à ideia de patriotismo era o fator norteador do pensamento conservador e nacionalista, mesmo que isso significasse a supressão de direitos em nome da preservação da nação. Para Renato Ortiz, não restaria dúvida de que para a validação do golpe, os militares precisavam reestabelecer relações com o campo intelectual, aproximando-se dos “únicos intelectuais disponíveis”, que manteriam um sentido de continuidade, não de ruptura.

A origem e a ideologia desses intelectuais não deixarão de criar problemas para o desenvolvimento dos objetivos a se proporem, pois suas ideias não têm mais a força da necessidade histórica. Porém, é importante compreender que, para o Estado, sua incorporação permite estabelecer uma ligação entre o presente e o passado. Ao chamar para o seu serviço representantes da ‘tradição’, o Estado ideologicamente coloca o movimento de 1964 como continuidade, e não como ruptura, concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre a cultura brasileira.²⁴⁰

²³⁷ *Ibidem*, p. 8.

²³⁸ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976–1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 65.

²³⁹ Depoimento de Maia Edméa Falcão, funcionária da Funarte. In BOTELHO, Isaura. *Op. Cit.*, p. 72.

²⁴⁰ ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 1985, p. 91.

O nacionalismo como base ideológica dentro do CFC ligava-se diretamente à ideia de construção de uma memória oficial, que validasse o regime como defensor da tradição, dos bons costumes, da tradição histórica, em suma, dos mais altos valores cívicos. Esse apoio era proporcionado por intelectuais que, de longa data, já frequentavam os escalões do poder e que, conforme sugere Maia, transportavam “para o aparelho estatal as concepções estéticas e políticas existentes no projeto modernista ao qual pertenciam”.²⁴¹

Essa associação dos conselheiros com o modernismo “nas suas diferentes fases, o regionalismo, a ‘reação católica’ e o integralismo”²⁴², dos quais foram participantes ativos, os autorizava a definir o direcionamento da cultura nacional e seu papel político para a sociedade. Tatyana de Amaral Maia demonstra a larga associação dos conselheiros com o grupo Verde-Amarelo e à literatura regionalista, nos quais já prevalecia a defesa da tradição popular, o folclore, a língua em nome da autenticidade cultural etc.²⁴³ A valorização do regionalismo como traço das raízes nacionais era necessária para a solidificação do ser nacional. A integração das diversas personalidades que compunham o território brasileiro era amplamente defendida na composição da nação, por cada elemento agregar uma qualidade individual e autêntica. Nesse sentido Maia defende que a composição dessa trajetória modernista perpassava três momentos ou ideias-força, conforme coloca:

Três ideias-força — ‘a questão da brasilidade’ (1920), ‘espírito nacional’ (1930) e ‘consciência cívica’ (1960) — pertencem a um mesmo processo, não linear, ocorrido entre as décadas de 1920 e 1960: o de construção das representações geradoras do sentimento de pertencimento a uma mesma nação, ou seja, estão imbricadas no ideário nacionalista que busca no passado os elementos autênticos da cultura nacional.²⁴⁴

Integração nacional seria então a palavra de ordem, o que significava buscar uma “unidade na diversidade” cultural do país. Não é à toa que o CFC vai se voltar tanto para a questão da preservação do patrimônio material, de “pedra e cal”, como também para a preservação da cultura popular. Buscando uma suposta neutralidade, cuja “função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida na história”, o Estado, por meio das ações implementadas pelo CFC, se tornava

²⁴¹ MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 133.

²⁴² *Ibidem*, p. 133.

²⁴³ *Idem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 149.

“guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional”.²⁴⁵ Aplicado à cultura, significava então “a comemoração de efemérides, a criação de suplementos literários, a valorização da cultura popular, a defesa dos conjuntos arquitetônicos como valor histórico, a edição de obras clássicas da literatura etc”²⁴⁶, revalidando o papel de comando desses intelectuais e de suas crenças. Permeando esse raciocínio, nos interessa especialmente compreender a construção desse ideário cívico expresso nas comemorações de efemérides nacionais. Em particular, o sesquicentenário da Independência, que teve como desdobramento direto o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, condensando marcos nacionais em prol da construção de uma memória oficial para esses eventos.

Em sua tese, Maia relaciona detalhadamente os conselheiros, suas ações e filiações, derivados da tradição moderna e a adoção de posturas mais conservadoras, alinhadas ao perfil do órgão. Em especial, a autora reflete a respeito do papel do civismo como expressão máxima da consciência nacional, necessária para gerar um sentimento patriótico, positivo e otimista, ancorado na necessidade de proteção do passado e da invenção de heróis, pois na visão dos conselheiros “só um passado verdadeiramente patriótico garantiria a inevitabilidade de nossa ascensão ao seleto grupo das grandes potências mundiais”.²⁴⁷ A consolidação de um ideário cívico perpassava diversos projetos encabeçados pelo Conselho tanto no setor educacional, como na orientação de políticas culturais, conforme explicita o trecho abaixo:

Os projetos apresentados pelo Conselho eram compreendidos como instrumentos de formação cívica e proteção das tradições nacionais. O CFC acreditava promover diversas ações cívicas ao valorizar os lugares da memória nacional, como, por exemplo: o apoio a comemorações de centenários, dentre os quais se destaca a comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972; o estímulo à publicação de obras completas na Coleção Centenário; a preservação dos conjuntos arquitetônicos coloniais; o projeto de reformulação da Biblioteca Nacional; as casas de cultura; a definição de diretrizes para as políticas culturais. Essas ações executadas pelo CFC (...) respondem à orientação cívica a ser promovida pela cultura.²⁴⁸

Entre os casos mais emblemáticos apresentados por Maia, enfatizamos a comemoração do sesquicentenário da Independência, diretamente correlacionada às comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, apresentado no

²⁴⁵ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, 1985, p. 100.

²⁴⁶ MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 136.

²⁴⁷ *Idem*, p. 177.

²⁴⁸ MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 187.

capítulo anterior. Vale a pena pontuar ainda a ação editorial do CFC com a publicação do *Atlas cultural do Brasil*²⁴⁹ (1972), *História da cultura brasileira*,²⁵⁰ em dois volumes (1973 e 1976), a coleção *Grandes Biografia Brasileiras*, os *Calendários Culturais*, a *Coleção Centenário*²⁵¹ e obras dos próprios conselheiros, como Afonso Arinos de Mello Franco (sobrinho), Andrade Muricy, Clarival do Prado Valadares, Djacir Menezes, Manuel Diégues Júnior, entre outros.²⁵² Os conselheiros tiveram ainda atuação direta organizando e ministrando palestras para o Curso de Atualização sobre Problemas Brasileiros, que visava à capacitação de professores para ministrar a disciplina Estudo dos Problemas Brasileiros e Educação Moral e Cívica.²⁵³ Essas disciplinas do ensino superior e básico foram criadas pelo Decreto-lei nº 869 visando o “aprimoramento do caráter, com apoio moral, na dedicação à comunidade e à família, buscando-se o fortalecimento desta como núcleo natural e fundamental da sociedade, a preparação para o casamento e a preservação do vínculo que a constitui”.²⁵⁴

O Calendário Cultural foi uma publicação anual na qual o CFC estabelecia as efemérides cívicas oficiais. Segundo Maia, o calendário “funcionava como um lugar de memória ao selecionar os acontecimentos históricos, eventos e personagens considerados representativos da nacionalidade”²⁵⁵ e eram obrigatoriamente homenageadas nas reuniões plenárias, tornando-se objeto de grande disputa entre os conselheiros pela determinação das datas a serem comemoradas. Nessa perspectiva, vemos na edição de número 5 do *Boletim do Conselho Federal de Cultura*²⁵⁶ o conselheiro Peregrino Júnior fazer longa homenagem ao modernismo brasileiro. Passando em revista os principais desdobramentos do movimento, as

²⁴⁹ Coordenado por Arthur Cezar Ferreira Reis, presidente do CFC à época, o *Atlas* continha 18 artigos, sendo 10 escritos pelos conselheiros. Segundo Maia, *Atlas e História da Cultura Brasileira* foram publicações complementares, sendo a primeira de caráter de divulgação para o grande público, enquanto a segunda tinha um caráter mais erudito, escrito para especialistas. Cf. *Ibidem*, p. 201–204.

²⁵⁰ Organizado por Manuel Diegues Jr. Cf. *Ibidem*, p. 195–201.

²⁵¹ A *Coleção Centenário* publicou as principais obras ou as obras completas de escritores como Graça Aranha, Oliveira Vianna, Afonso Arinos de Melo Franco. *Idem*.

²⁵² *Ibidem*, p. 193.

²⁵³ O curso era coordenado pelo conselheiro Raymundo Moniz de Aragão e contou com a contribuição dos conselheiros Afonso Arinos de Melo Franco, Arthur Reis, Clarival do Prado Valadares, Djacir Menezes, Gilberto Freyre, José Candido de Mello Carvalho, Manuel Diégues Jr. e Pedro Calmon, entre outros intelectuais. As palestras foram publicadas integralmente em *Cadernos de Estudos Brasileiros*, editado pelo UFRJ a partir de 1972. *Ibidem*, p. 184.

²⁵⁴ BRASIL. Decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969, Artigo 2. Apud MAIA. Op cit, p. 182.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 205.

²⁵⁶ JÚNIOR, Peregrino. Modernismo Brasileiro. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, nº 5, jan/mar 1972, p. 18-25, lido na sessão plenária de 8/3/1972.

diferentes correntes literárias que resultaram na descentralização regional e intelectual do movimento, o conselheiro ressaltava quanto o modernismo favoreceu o desenvolvimento da cultura brasileira. Porém, já logo na abertura de seu discurso, enfatizava que “o Modernismo, no sentido que lhe deram os seus fundadores, pertence hoje ao passado”, como nos dizeres da época “virou passadismo”, mas que “não seria justo nem honesto recusar-lhe importância histórica”, pois “negá-lo seria ingênuo. Como seria tolice repeti-lo”.²⁵⁷

A colocação de Peregrino Junior reflete de maneira precisa o pensamento conservador dos conselheiros do CFC, muitos dos quais citados pelo discurso, eram originários do movimento e seus desdobramentos — notadamente Gilberto Freyre, Cassiano Ricardo (Grupo Verde–Amarelo) e, ainda, Andrade Muricy (revista *Festa*). Tal conservadorismo era evidente na condução das comemorações do cinquentenário, como demonstramos anteriormente. A leitura em chave histórica, sem incentivar a “tolice” de sua repetição, reforça quanto a oficialidade da efeméride visava a uma função social, tornando o campo da cultura cenário ideal para a construção da noção de pertencimento à nação. Conforme Maia explicita sobre o sentido de civismo dentro do CFC:

As práticas cívicas, realizadas pelos cidadãos conscientes de seus deveres na manutenção da nação, estão apoiadas em estruturas culturais. O civismo, por ser um valor superior absoluto, constrói um aparato simbólico igualmente absoluto como os hinos, os heróis, as datas singulares, os mitos de origem.²⁵⁸

As comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, promovidas pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo em parceria com o Governo do Estado de São Paulo, também seriam lembradas pelo conselheiro Cassiano Ricardo que pedia aplausos na plenária de 9 de maio de 1972 para homenagear o “alto nível de cultura” sob as quais decorreram. O conselheiro reforçava o apoio irrestrito do governador Laudo Natel, apesar da Semana ser um “símbolo de inconformismo”, pois chamava-se “a atenção para o caráter nacionalista, mas ao mesmo tempo universalista, do movimento de 1922, o chefe do governo estadual observou que ele transcorreu no âmbito puramente artístico e cultural”.²⁵⁹

²⁵⁷ *Idem*.

²⁵⁸ MAIA, Tatyana de Amaral. *Op. Cit.*, 2012, p. 175.

²⁵⁹ RICARDO, Cassiano. Semana de Arte Moderna. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, nº 6, abr/jun 1972, p. 27.

Assim, percebemos que a leitura oficial do cinquentenário procurou efetivamente despojar a Semana de seus sentidos mais insurgentes. Entender a Semana como “passadismo”, sem projetar nela nenhum sentido de atualidade ou atualização, imobilizava-a dentro da perspectiva de efeméride cívica, que visava apenas à construção de um bastião de símbolos da memória nacional. Calcada na formação de um imaginário nacional, a criação da identidade brasileira dentro dos princípios do civismo de tradição, memória e identidade encontrava no modernismo representações icônicas para esse novo panteão de brasilidade, mestiçagem e pluralidade. Não por acaso, os artistas ainda vivos mais festejados seriam Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, ainda vivos, que recebiam honrarias máximas, ao lado de lembrança de Portinari, que durante o Estado Novo já havia elaborado a iconografia do homem nacional, trabalhador e ordeiro. Interpostas e ressignificadas, refletiam a pluralidade cultural da miscigenação brasileira dentro da leitura oficial da tradição histórica e da identidade nacional, tão caras ao projeto da Ideologia da Segurança Nacional para garantir a unidade do país, sem enfrentá-las criticamente.

Portanto, convém pontuar que a ênfase dada ao CFC como coordenador do processo de elaboração de políticas culturais nacionais teve como objetivo evidenciar que as tentativas de organização do setor cultural se deram desde o início do regime civil-militar, inclusive durante os anos de maior repressão e censura do governo do general Médici. É relevante esse fato, uma vez que são mais amplamente conhecidas e disseminadas as ações do governo do general Geisel que, a partir de 1974, começou um processo de abertura e distensão, tendo especialmente como agente no campo cultural a FUNARTE a partir de 1975.²⁶⁰ Contudo, durante o período de 1967–1975, conforme demonstra a pesquisa de Tatyana de Amaral Maia, o CFC foi a autoridade máxima no campo político-cultural, e seus conselheiros fizeram valer o alinhamento conservador de suas concepções estéticas e políticas. Interessa-nos, especialmente, enfatizar que a movimentação vista no capítulo anterior em relação à programação das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna não foi casual ou fortuita, mas esteve inserida num planejamento que adveio da esfera federal e que

²⁶⁰ Sobre a Funarte, ver BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976–1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. Ver ainda JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974–1989)*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2018.

tinham claramente alinhamento com o ideal cívico de construção de uma memória e da identidade nacional. Assim, a recuperação de efemérides, tais como o sesquicentenário da Independência e o cinquentenário da Semana de Arte Moderna, era uma prática calcada na construção de representações positivas da história da nação, e suas comemorações públicas favoreciam o sentimento de pertencimento e irmandade na população.

2.2 A influência do “milagre econômico” sobre o desenvolvimento cultural

Diante do quadro institucional formado pelo Conselho Federal de Cultura, consideramos importante verificar como a nova política econômica implementada pelo regime civil-militar também traria consequências diretas para o desenvolvimento do setor cultural. Alguns aspectos mais comentados desse período são o crescimento do setor de telecomunicações, promovendo um salto na indústria cultural, especialmente da televisão e do cinema, mas também da indústria musical, editorial e publicitária. Segundo relata Renato Ortiz, a internacionalização do capital pelo governo militar promoveria uma reorganização da economia brasileira, consolidando no Brasil o “capitalismo tardio”. “Em termos culturais essa reorientação econômica [trazia] consequências imediatas, pois paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.”²⁶¹

No que tange ao setor das artes plásticas, o maior impulso seria dado ao crescimento do mercado de arte, com o aumento considerável de galerias voltadas para a exposição e o comércio de obras. Será importante colocar em perspectiva esse quadro de desenvolvimento econômico para compreender como a promoção institucional do modernismo, conforme observamos até agora, encontraria uma nova dimensão diante da especulação financeira a que seria submetida durante o surto do “milagre econômico”. A grande quantidade de capital excedente proporcionaria o chamado *boom* do mercado de arte, que procuramos detalhar no próximo capítulo. Somente colocando em paralelo tais eventos, podemos observar como essa confluência histórica possibilitaria a alavancagem da arte moderna brasileira ao status de patrimônio nacional.

²⁶¹ ORTIZ, Renato. *Op cit*, 1988, p.114. Em *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz faz uma avaliação detalhada sobre o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil.

Assim, propomos observar como o governo civil-militar reorganizou a política econômica, que acabaria resultando no chamado “milagre econômico brasileiro” que, entre 1968–1973, permitiria ao país uma dinamização do parque industrial e da concessão de crédito e resultaria em taxas de crescimento anual nunca vistas antes. Para retomar o crescimento e controlar a inflação, a primeira proposta do presidente general Castelo Branco foi o Programa de Ação Econômica do Governo (Paeg), que realizou uma profunda reforma fiscal, tributária e financeira no Brasil entre 1964 e 1967. O objetivo do PAEG era restaurar a estabilidade econômica do país e retomar o crescimento por meio do refinanciamento das dívidas públicas, ainda que o aumento da carga tributária e a redução dos salários tenham contribuído expressivamente para o aumento da desigualdade social no país. Uma sistemática abertura ao mercado externo também começou a ser praticada pelo governo, o que levou a um aumento do investimento estrangeiro no país e das exportações, mas também da dívida externa.

Entre as reformas do programa, destacam-se a Reforma Bancária (Lei Nº 4595, de 31/12/1964), que criou o Banco Central do Brasil e o Conselho Monetário Nacional e visava o aprimoramento da condução da política monetária, além de implantar políticas de incentivo para a criação de bancos de investimento, sociedades de crédito, de financiamento e de investimento, e sociedades de crédito imobiliário; a Reforma Habitacional, que criou o Sistema Financeiro de Habitação (Lei Nº 4380, de 21/08/1964) e o Banco Nacional da Habitação (BNH), responsável pelo impulso à construção civil no período seguinte; a Reforma do Sistema Financeiro e do Mercado de Capitais (Lei Nº 4728, de 14/07/1965); e ainda a criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e do Programa de Integração Social (PIS). Assim, a reforma das políticas fiscal, creditícia e trabalhista foram consideradas necessárias para superar a questão inflacionária e garantir condições atrativas para o investimento privado.

A partir dessas medidas, no governo do general Médici, algumas mudanças começariam a ser sentidas. O Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND), implementado pelo então ministro da Fazenda, Delfim Netto, em 1971, pretendia “elevar a taxa de investimento bruto para 19% ao ano, dando prioridade a grandes programas de investimento: siderúrgico, petroquímico, corredores de transportes,

construção naval, energia elétrica (inclusive nuclear), comunicações e mineração”.²⁶² O período que vai de 1968 a 1973 ficou conhecido como “milagre econômico brasileiro”, durante o qual o Brasil demonstrou um crescimento excepcional da economia e o PIB cresceu a taxas de, pelo menos, 10% ao ano, chegando a 14% em 1973. Embora não haja consenso entre os especialistas, três fatores são comumente levantados para explicar crescimento. De acordo com o economista Paul Singer:

O prolongado *boom*, que começou em 1968, baseou-se, portanto nos seguintes elementos: 1. Uma demanda interna por bens duráveis de consumo em expansão, graças à concentração de renda e a mecanismos financeiros que permitiram a ampliação do crédito ao consumo; 2. Uma demanda externa em expansão graças à liberalização do comércio internacional e ao subsidiamento (*sic*) das exportações; 3. Forte injeção de recursos do exterior, que complementaram a poupança interna e permitem eliminar focos inflacionários, graças a uma capacidade de importar tornada superelástica.²⁶³

Para o economista Fernando Veloso, as reformas do Paeg seriam responsáveis por gerar condições iniciais necessárias para alavancar o desenvolvimento no período do “milagre”. O crescimento da economia mundial e o aumento da liquidez do mercado internacional possibilitaram o aumento da oferta de crédito externo com condições excepcionais que, somadas à reforma fiscal interna, favoreciam a entrada de investimentos internacionais, contudo aumentando também o endividamento do país. Esses elementos, aliados à política econômica do governo do general Médici, durante o qual houve um aumento das exportações, do uso da capacidade produtiva ociosa da indústria e do crédito interno, possibilitaram, então, o conhecido *boom* de crescimento da economia brasileira.²⁶⁴

Durante o “milagre brasileiro”, a expansão da economia se deu principalmente na construção civil, na indústria automobilística e de bens de consumo duráveis, e foi o período de surgimento de muitas das empresas estatais brasileiras e também das “obras faraônicas” — foi nesse período, por exemplo, que teve início a construção da Usina de Itaipu e da Rodovia Transamazônica. O aumento das exportações também foi uma característica marcante do período. Em sintonia com a expansão do mercado

²⁶² EARP, Fábio Sá. PRADO, Luiz Carlos. O “milagre” brasileiro crescimento ccelerado, integração internacional e distribuição de renda 1967–1973. In FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília A. N. (orgs), *O Brasil Republicano, volume 4, O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

²⁶³ SINGER, Paul. *A crise do “milagre”: interpretação crítica da economia brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 8º edição, p. 116.

²⁶⁴ VELOSO, Fernando A. VILLELA, André. GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do Milagre Econômico Brasileiro (1968–1973): uma análise empírica. *RBE*, Rio de Janeiro, v. 62, n. 2, abr/jun, 2008, p.221–246.

internacional, o governo passou a oferecer incentivos e subsídios à exportação de produtos industrializados. Assim, a política econômica passava a dar prioridade às necessidades do mercado externo, visando posicionar o Brasil não mais como fornecedor de matérias-primas, mas também de bens industriais. Modificava-se, portanto, a estratégia de desenvolvimento nacional que, no período anterior, fora de substituição de importações.

O aumento dos ganhos das classes média e alta possibilitariam o aumento do consumo no mercado interno tornando a concentração de renda uma das consequências desse modelo de crescimento. Tal aumento era possibilitado por meio de políticas como a correção monetária e do crédito ou financiamento direto ao consumidor, sendo notável também o crescimento na quantidade de bancos de investimento e sociedades de crédito no período e na quantidade de investidores e investimentos no mercado de ações.

Nessa perspectiva, a concentração de renda também desencadearia um processo de expansão da bolsa de valores, que nos é de especial interesse para compreender o crescimento do mercado de arte nesse mesmo período. De acordo com José Pedro Macarini, “A reforma do mercado de capitais (Lei nº4.728, de 1965) buscou atacar [um] conjunto de problemas — modernizando as Bolsas, extinguindo o monopólio dos corretores públicos etc. — e criar um sistema de distribuição de valores mobiliários, composto de corretoras e distribuidoras (com atuação no ‘varejo’) e dos bancos de investimento (dotados da atribuição de agentes ‘atacadistas’ do mercado)”.²⁶⁵ Dessa maneira, buscava-se estimular o investimento em ações para dinamizar o crescimento das empresas, bem como a formação da poupança pessoal.

Os vários benefícios concedidos ao investimento no mercado de capitais geraram, no início da década de 1970, uma bolha especulativa deflagrada, segundo Macarini “pelo efeito gerado a partir do anúncio de aumento de capital do Banco do Brasil (subscrição com direito à bonificação, na base de um para um) em meados de 1970, ganhando impulso com a divulgação no fim do ano do Plano Siderúrgico Nacional”, o que levaria a um aumento expressivo do volume de negócios da Bovespa e BVRJ. Ainda segundo Macarini, em 1971, “Os números são eloquentes. Em um único mês (março) o movimento, em valor real, registrado na Bovespa foi equivalente

²⁶⁵ MACARINI, José Pedro. Um aspecto da política econômica do “Milagre Brasileiro”: A política de mercado de capitais e a bolha especulativa 1969–1971. *Est. Econ.*, São Paulo, v. 38, n. 1, P. 151–172, Jan/Mar, 2008.

a quase 80% do movimento anual de 1969; em abril, o fenômeno se repetiu; em maio, o movimento foi 40% superior ao de 1969 — e equivalente a 80% do movimento anual de 1970; em junho, o fenômeno se repetiu”. Dessa maneira, vê-se que “O comportamento dos índices de preços reflete fielmente toda a “exuberância” do processo: o índice Bovespa evoluiu de um nível próximo a 850 (dezembro de 1970) para um máximo de 2.573 (em meados de junho de 1971); o IBV, tendo alcançado 1.727 no final de 1970, escalaria o pico de 5.236 (junho de 1971)”.²⁶⁶

Figura 9 - Anúncio da Bolsa de Valores de São Paulo na revista *Visão*, fev. 1972.

**AÇÕES.
É HORA DE COMPRAR.**

Ação é o melhor investimento para o seu dinheiro.
Segurança, rentabilidade e liquidez.
As empresas estão crescendo tão depressa quanto o Brasil.
Participe desse crescimento, comprando ações.
Procure uma das 134 Corretoras filiadas à Bolsa de Valores.
E entre em ação.

É hora de comprar ações.

BOLSA DE VALORES DE SÃO PAULO
Bolsa de Valores de São Paulo
A Bolsa e o mercado certo e a Corretora na melhor combinação.

Assim, a intensidade do *boom* se tornava inegável quando “a Bolsa (SP e RJ) atingira a quinta posição no ranking mundial, evoluindo para a terceira posição durante o auge de 1971 (na avaliação do *Times*, de Londres). E um surto de lançamentos novos de ações chegou a ocorrer”, o que não deixaria de seduzir o pequeno investidor, que aplicaria seus bens na esperança de um lucro rápido. Contudo, após um ápice

²⁶⁶ *Idem*.

em junho de 1971, a especulação arrefecia, “mas, ao invés de um *crash* súbito, o que se verificou foi uma lenta agonia, com as cotações diminuindo persistentemente em um processo contínuo, entrecortado por ligeiras (e ilusórias) ameaças de recuperação (por exemplo, em dezembro de 1971 e em agosto–setembro de 1972)”.²⁶⁷ É também nessa sequência de fatos que veremos sucessivamente comparações entre o mercado de ações e o mercado de arte se tornarem cada vez mais frequentes nesse mesmo período. Na esteira do crescimento e da queda da bolsa de valores, o investimento em artes plásticas capitalizaria parcela considerável dos investidores que buscavam fontes alternativas de investimentos e dinamizariam o crescimento do mercado de arte de maneira sem paralelos.

Para tentar controlar o estouro da bolha e com a intenção de regulamentar esse processo, o Estado interviria editando diversas regulamentações, decretos e leis; encerrando a “festa”, o “Decreto-Lei nº1.283, de 20.08.1973 — à época, qualificado de Nova Lei do Mercado de Capitais, dada a sua abrangência — resultaria numa diminuição de mais de 40% do volume de negócios da Bolsa.” Essa somente voltaria a subir em 1976, resultando, segundo Macarini, em uma “década perdida”.²⁶⁸ O fim do *boom* do mercado de ações coincide também com o fim do “milagre econômico brasileiro”. Fatores como o retraimento do capital internacional e da crise do petróleo, deflagrados em finais de 1973 quando a Organização dos Países Produtores de Petróleo (OPEP) quadruplicou da noite para o dia o preço do barril de petróleo, precisam ser colocados em perspectiva. Essa confluência histórica legaria ao Brasil uma dívida internacional expressiva, uma desaceleração do crescimento, volta da inflação e aumento das taxas de juros, fazendo o país entrar em uma forte recessão, cujos sinais de recuperação somente surgiriam na década de 1990.

Observar esses dados amplia a perspectiva do crescimento concomitante do mercado de arte entre as décadas de 1960–1970. As constantes comparações da arte com o mercado de ações ganhavam propulsão com o cenário de crescimento do mercado de capitais e crédito abundante. Como veremos a seguir, seria nesse momento que o incipiente sistema de galerias de arte se transformaria num verdadeiro mercado, cuja dinâmica e profissionalização dos meios de comercialização atingiriam patamares extraordinários, elevando a arte moderna brasileira a um status de bem de luxo raro e precioso.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Idem.*

3 ANTECEDENTES E CONSEQUÊNCIAS DO *BOOM* DO MERCADO DE ARTE

Considerando o panorama até agora apresentado, observamos como a consagração do modernismo foi agenciada tanto pelo ambiente acadêmico, por meio de novas pesquisas e publicações, quanto pelos museus e instituições, através de retrospectivas e exposições. O Estado teria uma presença importante ao se tornar o principal promotor de uma memória nacional calcada na promoção de efemérides cívicas, além de deflagrador do processo de expansão econômica do chamado “milagre econômico” que, conforme demonstramos anteriormente, seria responsável por criar estruturas básicas para dinamização do mercado de arte.

Pretendemos demonstrar neste capítulo quanto a construção de valor para a arte moderna também teve como agente o mercado e sua lógica de venda. Observaremos como o mercado de arte, pela promoção de leilões que apostavam na especulação e valorização desse material consolidado no imaginário sobre a arte brasileira e aparentemente pouco controverso, teria um papel decisivo para a consagração do modernismo. Esse período, afinal, era considerado parte “tradicional” no imaginário brasileiro, como as sucessivas comemorações decenais do aniversário da Semana de Arte Moderna demonstram. Di Cavalcanti, por exemplo, teria sido transformado em Patriarca da Pintura Brasileira pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1959.²⁶⁹ Dessa maneira, ao observar de perto as dinâmicas próprias do mercado de arte, evidenciaremos como a interação entre essas engrenagens do sistema da arte possibilitaram conjuntamente a consagração da produção moderna da primeira metade do século XX.

Nesse sentido, a socióloga Raymonde Moulin, que realizou estudos pioneiros sobre o mercado de arte francês²⁷⁰, já observava o entrelaçamento das esferas do campo artístico com o mercado. Em publicação mais recente a autora evidencia que, apesar de autônomas, são complementares para constituição de valor:

A constituição de valores artísticos efetua-se com a articulação do campo artístico e do mercado. No campo artístico são operadas e revisadas as avaliações estéticas. No mercado realizam-se as transações e se elaboram os preços. Ainda que eles possuam, cada um, seu próprio sistema de fixação de valor, essas duas redes mantêm relações de estreita interdependência.²⁷¹

²⁶⁹ Cf. MAURICIO, Jayme. DI, o patriarca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Itinerário das artes plásticas, 17 jun. 1959, 1º Caderno.

²⁷⁰ MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

²⁷¹ MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Tradução Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 9.

Assim, da mesma maneira que analisamos no primeiro capítulo o processo de valorização do modernismo brasileiro, pautado numa narrativa heroica e entusiasticamente resgatado por intermédio de uma série de publicações, exposições, peças de teatro, concertos e extensa cobertura da imprensa, a proposta deste capítulo será construir bases para uma discussão mais aprofundada a respeito do desenvolvimento do mercado de arte brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970, de forma a tecer essa rede de interdependência para constituição de valor da produção moderna.

Como ponto de partida, podemos apontar três pesquisas fundamentais a respeito do mercado de arte brasileira que partem da abordagem da sociologia da arte. No artigo *O mercado de arte no Brasil em meados do século XX*, publicado em 2012, Maria Lucia Bueno faz um apanhado sobre o desenvolvimento do mercado de arte até a década de 1960, estabelecendo uma correlação entre os principais acontecimentos no campo artístico com o surgimento das galerias e suas estratégias de mercado.²⁷² A tese de doutoramento de José Carlos Durand, *Arte, privilégio e distinção*, faz um estudo sistemático do desenvolvimento do campo da arte no Brasil, desde a Academia Imperial de Belas Artes até 1985, ano da defesa. Publicada em livro em 1989, é uma fonte singular para a compreensão das dinâmicas em jogo no sistema brasileiro.²⁷³ E a tese de Maria Amélia Bulhões, *Artes Plásticas: Participação e Distinção – Brasil anos 60/70*, nunca integralmente publicada, faz um importante panorama do sistema de arte brasileiro.²⁷⁴

Tanto Bueno quanto Durand elencam como deflagradoras do processo de profissionalização do mercado as galerias Petite Galerie, Bonino, Relevo, Selearte e Mirante das Artes durante os anos 1960, mesmo que detalhem de maneira superficial suas atividades. Durand ainda avança sobre o pico de crescimento dos anos 1970, chamado de *boom* do mercado de arte em decorrência do “milagre econômico” e a questão dos leilões e seus efeitos no mercado de arte. Essa pesquisa considera, em grande medida, as conclusões desses autores e propõe ampliar a discussão

²⁷² Publicado em *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lucia Bueno (org.). São Paulo: Senac, 2012, ver também a versão anterior BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950–1960. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, volume 20, nº 2, p. 351–376, maio/agosto, 2005.

²⁷³ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

²⁷⁴ GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes Plásticas: Participação e Distinção – Brasil anos 60/70*. Tese (Doutorado em História Social – FFLCH) USP, 1990.

combinando noções da sociologia da arte e história da arte para assim contribuir para a discussão historiográfica sobre o período.

A perspectiva sociológica possibilitou compreender a estrutura de organização do mercado, contudo esses estudos não esgotam questões sobre os meandros do funcionamento do sistema, por exemplo, a respeito de como a arte moderna toma protagonismo no mercado de arte, de como os leilões se impõem como modelo nos anos 1970, ou de como o propalado *boom* afetaria a construção do legado modernista e o desenvolvimento do mercado no período seguinte, entre outras questões que discutiremos adiante. Pretende-se, especialmente, aprofundar o estudo sobre como os leilões tiveram papel determinante no crescimento do mercado nos anos 1970, demonstrando como essa lógica praticamente suplantou as demais atividades do mercado e colocava o comércio de arte moderna em primeiro plano — baseada na transformação da arte moderna brasileira em artigo de luxo.

Dessa forma, consideramos necessário explorar de maneira mais minuciosa as atividades das galerias Petite Galerie, Bonino, Relevo, Selearte e Mirante das Artes, avançando ainda sobre a história da Casa dos Leilões, da galeria Collectio e da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Propomos, assim, construir uma visão mais abrangente do desenvolvimento do mercado no período anterior e durante o *boom*, verificando como a lógica do mercado foi um agente ativo da construção de significado para a arte moderna. Isto nos permitirá observar o fechamento do ciclo de consagração entendendo o papel das celebrações do cinquentenário como o anteparo ideal para legitimação da arte moderna.

Alguns instrumentos da sociologia da arte serão essenciais para a compreensão da rede de funcionamento do mercado de arte, dentre os quais destaco a teoria de mundos da arte, de Howard Becker, e de campo da arte, de Pierre Bourdieu. Complementando a visão desses autores, trazemos as pesquisas de Howard e Cynthia White sobre o sistema *dealer-critic* e, ainda, sobre o mercado de arte, Xavier Greffe, Olav Velthuis, Raymonde Moulin, Robert Hughes, Charles Simpson, entre outros, que permitem expandir a pesquisa para uma comparação entre o desenvolvimento do mercado nacional e internacional, observando efeitos e tendências em comum.

A opção por esboçar alguma comparação entre os mercados resulta da percepção de interdependência histórica, uma vez que, em diferentes momentos do século XX, Europa e Estados Unidos se colocam como polos centralizadores tanto da

produção artística como da comercialização de obras de arte. Tais comparações visam evidenciar que muitas das dinâmicas de operação das galerias brasileiras têm paralelos manifestos com o mercado internacional. Cabe ainda enfatizar que parcela considerável dos *marchands* atuantes no Brasil eram de origem estrangeira, majoritariamente italiana, e com reconhecida circulação pelo mercado internacional, o que não causa estranhamento à repetição dos mesmos mecanismos no Brasil.

Conforme caracterizado por Becker, qualquer mundo da arte precisa de um sistema de distribuição, o que implica em tornar acessível a um determinado público uma produção artística compreendida por seus pares como tal, integrando as obras à economia daquela sociedade. Os sistemas de distribuição adaptam-se de acordo com as necessidades de cada mundo da arte, e as artes visuais normalmente recorrem a intermediários especializados para comercialização de suas obras, em geral, *marchands* e galerias de arte. A tipologia das galerias e dos métodos de ação pode variar, contudo, essa rede de vendas e exibição formada por várias galerias gera um circuito que chamamos comumente de “mercado de arte”. Nesse sentido, é importante compreender o papel desses intermediários que, de acordo com Becker:

Marchands integram o artista na economia social ao transformar valor estético em valor econômico, tornando possível aos artistas viverem de sua obra. *Marchands* normalmente se especializam em arte consagrada ou arte contemporânea.²⁷⁵

Atualmente, a nomenclatura mais utilizada para distinguir essa especialização apontada por Becker, entre arte contemporânea ou consagrada, é a divisão das galerias entre o chamado mercado primário e secundário. O mercado primário lida basicamente com obras que são comercializadas pela primeira vez, em geral de artistas vivos que são, frequentemente, representados com exclusividade por determinada galeria. O mercado secundário ocupa-se das revendas, lidando normalmente com obras e artistas já consagrados e muitas vezes, mas não necessariamente, falecidos. Xavier Greffe oferece a seguinte definição:

Existem dois mercados de arte: o mercado primário, do qual aparecem obras que recebem um preço pela primeira vez, preço do qual se pode pensar que se adéqua a um valor econômico a um valor estético; e um mercado secundário, em que as obras são renegociadas e no qual o valor econômico dela pode evoluir sob efeito de outros fatores que não os estéticos. Em geral,

²⁷⁵ BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982, p. 109. Em tradução livre.

considera-se que o primeiro mercado corresponde às galerias e o segundo, as casas de leilão.²⁷⁶

Ou seja, a divisão entre mercado primário e secundário permite compreender como as galerias operam como um sistema de distribuição e aponta para uma possível escalada de valores, em vista do público que pretende atingir ao negociar determinados tipos de obras. Contudo, cabe enfatizar que essa divisão ganha relevância a partir do momento em que a figura do artista passa a ser o centro do sistema, ao invés da reputação ser construída apenas em torno das obras em si, como funcionava o modelo francês no século XIX. Harrison e Cynthia White identificaram tais mudanças no contexto político, econômico e social da França do século XIX que levariam a essa alteração no status do artista, modificando o foco para a construção de carreiras artísticas a partir do que eles chamam de *dealer-critic system*.

Os White apoiam esse modelo simultaneamente no papel do *marchand* e do crítico de arte para determinação do valor cultural. Uma vez trabalhando em conjunto, o foco passa a ser a construção da carreira do artista, muitas vezes comercializado com exclusividade pelo *marchand* e apoiado pelo comentário do crítico especializado para afirmação daquela produção. Reconhecendo o papel do crítico como um intelectual capaz de influenciar a pretensão de valorização comercial pelo *marchand*, os White consideram que a construção de uma opinião favorável sobre determinado artista ou movimento colaborava de maneira mais incisiva para a aceitação pública do que o preço em si. Assim, apostando na mudança do gosto, os *marchands* apresentavam seus artistas sempre em exposições individuais, o que possibilitava direcionar todas as atenções para a promoção daquela produção específica.

A especulação monopolista era, assim, favorecida pelo controle exclusivo que tal modelo induzia, construindo a carreira do artista a partir da ideologia do gênio desconhecido que a duras penas sobrevivia. A figura do *marchand* reformulava então as antigas relações de patronagem, pois proporcionava o apoio financeiro necessário para que o artista florescesse, ora por meio de pagamentos mensais, ora comprando toda a produção disponível nos ateliês. Um procedimento comum seria estocar as obras esperando o momento certo para vender, assim, os *marchands* aguardavam enquanto a crítica especializada preparava o terreno para a legitimação da nova

²⁷⁶ GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Organização Teixeira Coelho. Tradução Ana Goldberg. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013, p. 148.

produção. Dessa forma, a comercialização de obras armazenadas no acervo nunca deixaria de ser largamente praticada por *marchands*, que apostavam no longo prazo para maximização dos lucros e colocavam no mercado apenas o suficiente para manter a movimentação.²⁷⁷

Entendendo esse modelo como uma estrutura básica de organização do mercado de arte, constata-se que grande parte das relações entre artistas e galerias se estruturariam a partir do modelo *dealer-critic*, adaptado de acordo com a necessidade de cada momento. A estrutura da divisão entre mercado primário e secundário pode inclusive ser vista como variação desse modelo, contudo, no período que analisamos o mercado de arte brasileiro, são poucas as galerias que efetivamente distinguem suas áreas de atuação. Se a essência do sistema *dealer-critic* estava na descoberta e promoção de novos artistas, no caso brasileiro essa descoberta se daria sobre um acervo moderno ainda pouco explorado comercialmente, o que permitiu um deslocamento temporal desse debate para os anos 1960–1970. Conforme veremos, devido à dimensão reduzida do circuito, muitas galerias atuavam nas duas frentes durante as décadas de 1960–1970. Estabelecer esse critério contribui para compreensão do mercado de arte brasileiro como um mercado misto, no qual a promoção de arte contemporânea e arte moderna não se distinguem, mas sim, ocorriam concomitantemente.

Essa confluência de operações evidencia também a busca por afirmação do mercado nacional por meio da valorização da obra de arte como um bem capital, uma vez que o reconhecimento nas esferas da crítica e institucional já havia se firmado. Não obstante, a determinação da obra moderna como um bem de alto valor econômico encaminharia o foco do mercado para um sentido especulativo, que encontraria nos leilões o formato ideal para a maximização dos preços. Antes de avançarmos nessa direção, é necessário estabelecer as diferentes acepções de valor que a obra de arte pode tomar. Raymonde Moulin aponta que:

A obra de arte é um bem raro, durável, que oferece a seu detentor serviços estéticos (prazer estético), sociais (distinção, prestígio), e financeiros. Ela não fornece renda, mas devido ao fato de ser um bem móvel, suscetível de ser revendido com uma eventual mais-valia, constitui um objeto potencial de investimento alternativo a outros ativos.²⁷⁸

²⁷⁷ WHITE, Harrison C. WHITE, Cynthia A. *Canvases and careers: a institutional change in the french painting world*. New York: John Wiley & Sons Inc., 1965, p. 94–99.

²⁷⁸ MOULIN, Raymonde. *Op. Cit.*, 2007, p.37.

Dessa maneira, Moulin pretende nos alertar para o fato de que o valor financeiro em si de uma obra de arte pode flutuar, a depender dos critérios a partir dos quais é avaliada. Por ser um campo constantemente em disputa pela autonomia, o poder de ditar as regras do que é reconhecido é, segundo Bourdieu, o motor do campo artístico. Desta maneira, é preciso deixar claro que não é apenas um preço alto que determina o valor de uma obra. O preço poderia ser considerado o último degrau dessa disputa que perpassa todo o sistema de reconhecimento da crítica, das instituições e das exposições até chegar ao mercado. Se por um lado a valorização financeira também é importante para a constatação das qualidades artísticas, na mesma medida em que um bom salário sinaliza a valorização de qualquer profissional, por outro a mistificação gerada pelo valor de mercado invoca uma ideia de grandeza que aproxima as obras de uma sacralidade que torna difícil desconsiderar o poder que altas cifras têm de impressionar.

Considerando a determinação do valor financeiro, de acordo com a pesquisa realizada por Olav Velthuis a respeito dos significados simbólicos dos preços no mercado de arte, existem três mecanismos básicos para determinação do valor monetário de um bem, que influenciam nas diferentes formas de atuação das galerias. O primeiro é a negociação entre vendedor e comprador para estabelecer, de antemão, um preço não fixado. O poder de barganha entre as partes é que irá determinar o valor final concordado por ambas as partes. O segundo, o leilão, é o meio pelo qual oferta e procura encontram o equilíbrio necessário para que o produto troque de mãos. O terceiro — e mais comum — é o mecanismo do preço fixo, no qual o vendedor estabelece o valor e, para adquirir o produto, o comprador tem que concordar com o preço previamente determinado. Os três mecanismos podem ser encontrados no mercado de arte, e Velthuis reforça que, apesar dos leilões serem o meio em que o maior preço pode ser alcançado, visto a situação de monopólio, em geral, os *marchands* preferem utilizar preço fixos no mercado primário.

Contudo, o caráter público e a visibilidade dos preços tornaram os leilões um instrumento confiável para determinação de valores, pois neles, fica evidente até quanto os licitantes estão dispostos a pagar por determinado bem.²⁷⁹ Assim, é importante destacar que obras de arte, por serem, em geral, bens únicos e insubstituíveis, colocam seu vendedor em uma situação de monopólio.

²⁷⁹ VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005, p. 80-83.

Isso quer dizer que o grau de substituíbilidade dos produtos é baixo, ainda que seja possível encontrar obras com características similares que ofereçam o mesmo usufruto. Por ser um detentor único de obras únicas, o modelo de leilão é mais atrativo, já que estabelece uma disputa entre os interessados que eleva o preço ao seu valor máximo. Não obstante, observando o caso brasileiro, o modelo de leilões acabaria por ofuscar as demais instâncias de reconhecimento e classificação da produção, apoiando-se em um modelo no qual o valor econômico e financeiro parecia ditar o valor estético e cultural.

Assim, para caracterizar o mercado de arte brasileiro durante a década de 1960 e 1970, propomos uma breve recapitulação histórica das primeiras galerias, focando especialmente em São Paulo como principal local de nossa investigação. Ana Paula Nascimento²⁸⁰, em pesquisa a respeito da vida cultural paulistana anterior à abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, faz um arrolamento das galerias em atividade na cidade e aponta como pioneira a de propriedade de Belido Roberto Mendes, aberta em 1917. Entre 1923–1930, a Galeria Jorge, filial da carioca de mesmo nome, pertencente a Jorge de Souza Freitas, seria um importante polo na cidade. Localizada na rua São Bento, apresentava artistas acadêmicos nacionais e internacionais. A Galeria Blanchon, de J. Henri Blanchon, atuou entre 1927 e 1930, teve quatro endereços diferentes — rua Barão de Itapetininga, dois na rua Direita e na rua São Bento — e expunha principalmente artigos europeus e documentos. A Galeria Guatapará, localizada na Barão de Itapetininga, funcionou entre 1930 e 1937 e se notabilizou por ser sede da “I Exposição de Arte Moderna”, organizada pela Spam em 1933. Em 1938, surge a Casa e Jardim, de Theodor Heuberger, fechada em 1963, que foi a primeira a expor, com alguma regularidade, arte moderna no mezanino da loja, mas que comercializava, sobretudo, artigos de decoração e jardim. Ainda devemos apontar o Salão Almeida Junior na Galeria Prestes Maia, localizado na passagem subterrânea entre a Praça do Patriarca e o Viaduto do Chá. No mesmo ano, seria inaugurada a Galeria Itá, do *marchand* francês Bénéteau, vizinha à Guatapará, que expôs, entre outros, o Grupo Santa Helena.²⁸¹ Ana Paula Nascimento destaca ainda que, a partir de 1945, o surgimento de novas galerias se tornaria mais sistemático, apontando a abertura da Galeria Benedetti e da Galeria Itapetininga nesse mesmo ano, e, em 1948, a abertura do Studio d’Arte Palma, por Lina Bo Bardi

²⁸⁰ NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação (Mestrado) FAU USP, 2003.

²⁸¹ *Ibidem*, p.79–82.

e Giancarlo Palanti, localizado na praça Dom José Gaspar, nº 30, “a fim de comercializar obras de arte, objetos e mobiliário desenhado pelos arquitetos, igualmente funcionando como espaço expositivo”.²⁸²

Em 1947, surge a primeira galeria especializada em arte moderna, a Galeria Domus, localizada na rua Vieira de Carvalho, que pertencia ao casal de italianos Ana Maria e Pasquale Fiocca.²⁸³ Em paralelo à fundação dos museus de arte moderna, da Bienal de São Paulo e muito em decorrência dessa movimentação, novas galerias começaram a surgir no final dos anos 1950. Em 1958, abrem a Galeria São Luís, de Ernesto Wolff e Ana Maria Fiocca, a Galeria das Folhas²⁸⁴, organizada por Isaí Leirner como uma dissidência da Bienal, e a Galeria Sistina, de Arturo Profilli, ex-secretário-geral da Bienal, localizada no Conjunto Nacional. No Rio de Janeiro, cabe destacar a fundação da Petite Galerie em 1953, passando para Franco Terranova em 1954, e a Galeria Bonino, aberta em 1960, comandada por Alfredo e Giovanna Bonino.²⁸⁵

Em São Paulo, nos anos 1960, Celso Fiovarante aponta a abertura da Galeria Astréia em 1961, na praça Ramos de Azevedo, uma sociedade dos livreiros Carlos Rizini (Livraria Kosmos) e Stephan Geyehan, transferindo-se, em 1970, para a rua Padre João Manuel, onde funcionaria até 1980; a Galeria Seta, em 1962, fundada pelo casal Pedro Manuel e Maria Cecília Gismondi, comprada no ano seguinte pelo artista plástico Antônio Maluf e fecharia as portas em 1986; a Galeria Atrium abria também em 1962, em dois andares do edifício Zarvos, na avenida São Luís, concebida por Tito Zarvos, Clóvis Graciano e Paulo Bonfim, passando no ano seguinte para Emy Bonfim e mantendo-se em atividade até 1970; a Cosme Velho, em 1966, dirigida por Cesar Luís Pires de Mello, Arthur Octavio Camargo Pacheco e Flávio de Almeida Prado; e a Galeria Art Art, também em 1966, um projeto inicialmente de Giuseppe Baccaro, Pietro Maria Bardi e Fernando Millan, que passava para as mãos de Ralph Camargo naquele mesmo ano.²⁸⁶

²⁸² *Ibidem*, p. 82.

²⁸³ Ver SILVA, José Armando Pereira da. *Op. Cit.*, 2016.

²⁸⁴ A curadora e pesquisadora Regina Teixeira de Barros conduz atualmente pesquisa de doutorado a respeito da Galeria das Folhas, sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, prevista para defesa em 2020.

²⁸⁵ Para uma visão mais abrangente do cenário carioca, recomendamos a consulta de MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816–1994)*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

²⁸⁶ FIORAVANTE, Celso. *Arco das rosas, o marchand como curador*. São Paulo. Arco das Rosas. Março – Maio. 2011, p. 7–16.

Dado este breve panorama, destacamos, conforme aponta a socióloga Maria Lucia Bueno, dois perfis de galeristas, o primeiro, “levado por uma conduta operacional espontânea, estava mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade”, relacionado com a atividade desenvolvida pelas galerias até então mencionadas, que usavam diferentes estratégias de atuação no mercado, mas, em geral, controlavam com exclusividade a produção mais recente dos artistas.

E um segundo perfil, conforme Bueno prossegue, que “surge já orientado por uma estratégia comercial e seria responsável pela criação do padrão de organização que estruturou o primeiro mercado de arte contemporânea brasileira”²⁸⁷, no qual podemos incluir as galerias cariocas Petite Galerie, Galeria Bonino e a Galeria Relevo, aberta em 1961, de Jean Boghici, e as paulistas Selearte, de Giuseppe Baccaro, aberta em 1962, e Mirante das Artes, comandada por Pietro Maria Bardi, iniciando suas atividades em 1966, que orientariam a estrutura do mercado dali em diante — e serão de particular interesse para a pesquisa ora apresentada.

O modelo de profissionalização das galerias brasileiras seguiria, em certa medida, o sistema *dealer-critic* que comentamos anteriormente, no qual o *marchand* visa à promoção de uma produção inovadora, controlando seus artistas por meio de contratos de exclusividade e apresentando-os em exposições individuais, auxiliado pela avaliação da crítica especializada para a consolidação desses artistas. Contudo, conforme Bueno explicita, enquanto galerias como a Bonino e a Petite Galerie desempenhavam esse papel há mais tempo, *marchands* como Boghici e seus sócios buscaram alternativas ao controle exercido pelos contratos de exclusividade e criaram um sistema de “garimpar” obras por intermédio de anúncios e comprar dos vendedores que se apresentavam. Iniciaram assim a recuperação de um acervo de arte moderna que estava disperso pelo país, prática que rapidamente se popularizou entre os demais galeristas, como Bardi, Baccaro e Terranova. Desta maneira, reuniram a produção de muitos artistas esquecidos até então, como Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Anita Malfatti.²⁸⁸ Sobre essa estratégia, Bueno comenta:

[Os *marchands*] movidos por uma lógica de mercado, adotaram o procedimento dos antiquários: localizavam uma produção antiga e esquecida, a obra dos modernistas, que adquiriam a preços muito baixos e estocavam. Em torno do material que manipulavam, construíram então uma história da pintura brasileira. Com essa operação, transformaram um produto sem valor comercial em artigo de alto luxo. Nesse movimento, recorreram à

²⁸⁷ BUENO, Maria Lucia (Org.). *Op. Cit.*, 2012, p. 87.

²⁸⁸ *Idem.*

infraestrutura dos museus e ao sistema de leilões para viabilizá-la comercialmente.²⁸⁹

Figura 10 - Anúncio leilão beneficente para Hospital Albert Einstein, jornal O Estado de S. Paulo, jun. 1965.

3.º Leilão de Arte Contemporânea em benefício do Hospital Israelita Albert Einstein

O Hospital agradece a generosa colaboração dos artistas brasileiros e das Galerias São Luiz, Astrela, Baccaro, Chelsea, Solarium, Atrium, Barcinsky e outras, pela doação de obras. Agradece também ao Museu de Arte de São Paulo por ter possibilitado a realização do leilão em seus salões. As obras estarão em exposição a partir do dia 7, no Museu de Arte. Relação dos artistas que assinam as obras a serem leiloadas:

DIA 9

Adão Pinheiro — Adhemar Albuquerque — Alice Brill — Ana Marzolo — Anatol Wladislaus — Augusto Rodrigues — Babinsky — Camel Abras — Cariri — Carmelo Cruz — Chanina — Okinaka — Claudio Kuberman — David Libeskind — Di Preto — Dorothy Bastos — Ernest — Felícia Leirner — Fernando Lemos — Flexor — Francisco Silva — Fukushima — Gisela Eschbaum — Guilherme de Faria — Guita Charifker — Hector dos Prazeres — Isabel Pons — Ivan Freitas (doação Galeria Barcinsky) — Jandira Waters — Janik Fark — João Sebastião — José Antonio da Silva — José Inácio (doação galeria Barcinsky) — Leger (doação Francisco Matarazzo) — Manabu Mabe — Maria Cecilia Manoel Giacomoni — Mária Helena Chartiani — Maria Victoria — Matianne Ferretti — Mario Siesto — Mirã Schendel — Naum Alves de Sousa — Nelson Teperman — Nerici — Olga Abramson — Oswald de Andrade Parenti — Paulo Rossi Ozir — Picasso (doação Ernesto Wolf) — Portinari — Raimundo de Oliveira — Risone Paulo — Santiago Americano — Freire — Segali Lizar (doação Isaac Piastak) — Scliar Carlos — Sheila Branighan — Silvio Jaguaribe Ekman — Suzanne Cutiel — Tarcila — Tingo — Toyota — Tran Tho — Trindade Leal — Vera Lise Cruz — Wlavianos, Nicolas — Volpi — Wakabatachi — Yolanda Mohalyi — Zoravia Bottiol — Zulmira Lunardelli

DIA 10

Art Strauss — Amélia Toledo — Arnaldo Ferrari — Augusto Rodrigues — Baltazar da Camara — Berce Udler — Buffoni — Charoia Adiarowa — Cidinha Ferreira — Clelia Cotrim Alves — Cordio — Djanira (doação Baccaro) — Eduardo Iglesias — Eslito Puzolu — Emanuel Araujo — Flavio Kiro — Francisco Amendola da Silva — Geraldo Decourt — Gerda Brentani — Gilson Barbosa — Gomide, Antonio de — Guersoni, Odeto — Guilherme de Faria — Hector Savia — Janelli, Archangelo — Ismenia Coaracy — Jean Cocteau (doação Bernardo Goldfarb) — João Rossi — José de Dome — José Inácio — José

Ribeiro — Lisette Meinberg — Livio Abramo — Magnoli (doação Francisco Matarazzo) — Maria Antonieta Souza Barros — Maria Fole Mario Zanini — Nella Sala — Milton da Costa — Mitukata Koguro — Mucci — Nelson Leimer — Nicole Pauly — Hertha Beltras — Percifal — Paulo Chaves — Poehler Caroly — Pedro Trando — Portinari, Candide (doação Helena Rubinstein) — Rachel Vaz Arruda — Rebelo Gonçales — Regina Lucia — Regina Silveira — Renina — Sara Avila — Sconne Sheila Branighan — Susuki, João — Tereza Nazer — Tort, Pedro — Trindade Leal (doação Julio Paccolo) — Ubirajara — Volpi — Walter Levy — Wilton de Souza — Yola Cintra — Yolanda Mohalyi.

DIA 11

A. Colangelo — Agi Strauss — Aguilhar — Agustin Urban — Alice Brill — Aldemir Martins — Anclises — Aurora Karmán — Sassano Vacarini — Bruno Giorgi — Calabrone — Chagall (doação Galeria Astrela) — Chanina — Charoia Adiarowa — Chen Kong Fang — Clovis Graçiano — Darcy Pentendo (doação Galeria S. Luiz) — Darel Valença — Di Cavalcanti (doação Ernesto Wolf) — Emanuel Araujo — Ernestina Karmán — Flavio de Carvalho (doação Galeria São Luiz) — Gerli Saruá — Gilson Barbosa — Gonzalo, Ribeiro — Heinz Kuhn — Janelli, Thomas — Inês Carneiro — Icar de Amaral Berlinck — José Paulo Moreira da Fonseca — José Ribeiro — Leda Selmi Del Gontijo — Leonard Frank Duch — Manesinho Araujo — Marcelo Grassmann — Maria Bonomi — Maria Leontina — Marina Caran — Nichiko Komatsu — Montex Magno — Mucci — Niobe Xandó — Odriozola — Olimpio de Araujo — Paulo Prado Neto — Poqul de Saprã — Raimundo de Oliveira — Renato Augusto de Lima — Reynaldo Fonseca — Rissoni, Paulo — Roberto Amerim — Segalla Lazzar (doação Isaac Piastak) — Silvio F. Oppenheim — Suané — Tarcila — Tomie Otake — Tran Tho — Trindade Leal — Volpi — Walter Levy (doação Clara Teherkasky Levitas) — Wellington Virgoimio — Wilda — Zanotto — Zito, Eleonora.

Leiloeiro: gentileza de Florestano

Dias: 9, 10, 11 de Junho, no Museu de Arte Rua 7 de Abril, 230 — 2.º and. — 20 hs.

Ainda que as galerias em geral mantivessem a organização de exposições como padrão de apresentação de novos artistas, os leilões seriam um ponto nodal para o crescimento do mercado de arte no Brasil. Inicialmente beneficentes, eram realizados para arrecadação de fundos como, por exemplo, para a construção do Hospital Albert Einstein em São Paulo, e o leilão realizado pelo MAM-RJ para assistência às vítimas do desmoronamento da barragem de Orós, em 1960.

Os leilões destinados à construção do Hospital Albert Einstein são particularmente referenciados como um marco desse momento. Ao todo, quatro leilões se sucederam a cada dois anos entre 1961–1967, sediados pelo Masp, na sede da rua Sete de Abril, sendo Florestano Felice o leiloeiro oficial. Um comentário mais detalhado a esse respeito se faz necessário, uma vez que identificamos uma contribuição significativa de várias galerias particulares na organização desses leilões.

Sempre anunciados como “Leilão de Arte Contemporânea”, o primeiro foi realizado em 23 de novembro de 1961, organizado pelo Departamento Feminino do Hospital, com obras doadas, em sua maioria, pelos próprios

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 92.

artistas. O texto do catálogo era assinado por P. M. Bardi, que se dizia feliz em hospedar tal manifestação de civismo, elogiava a representatividade do conjunto de obras doadas “compreendendo todas as tendências atuais” e já colocava em foco a possibilidade que o leilão abria para determinação do valor da arte brasileira de maneira pública e justa, conforme destacamos no trecho abaixo:

Este leilão será num certo sentido, bastante compensador para os próprios artistas, pois colocará aos olhos do público por vez primeira, um problema estritamente ligado à vida artística, qual seja, o valor que se deve dar à arte na livre competição de ofertas, ou melhor, a justa cotação determinada pelos amantes da arte.²⁹⁰

Ainda que os valores alcançados nos leilões beneficentes refletissem mais a disposição em doar em prol daquela causa do que diretamente uma valorização das obras, sedimentava-se a atratividade que este tipo de evento poderia gerar no público e abria-se caminho para que leilões comerciais conquistassem o mercado em poucos anos. Dentre as obras listadas no catálogo do “I Leilão de Arte Contemporânea”, são mencionadas algumas doações de particulares e galerias, entre elas a doação pela Galeria Astréia de um desenho de Henry Elzas e outro de Fernando Odrizola; a Galeria Barcinsky doava um óleo de Ivan Freitas; a Galeria São Luiz, uma gravura de Friedlaender; a Galeria Sistina, uma litografia de Hurtuna; e o prof. Bardi doava um óleo de “pintor do Alto Peruano”. O leilão seria considerado um grande sucesso, arrecadando o total 13.085.000,00 de cruzeiros com a venda de 280 obras.²⁹¹

O “II Leilão de Arte Contemporânea”, realizado entre 4 e 6 de dezembro de 1963, contaria com uma participação ativa das galerias em sua organização, entre elas, a Astréia, São Luiz, Selearte, Seta e Casa do Artista Plástico.²⁹² Já em 1965, um anúncio de proporções consideráveis divulgava a lista de obras a serem leiloadas entre os dias 9 e 11 de junho, no qual o hospital agradecia “a generosa colaboração dos artistas brasileiros e das galerias São Luiz, Astréia, Baccaro, Chelsea, Solarium, Atrium, Barcinsky e outras pela doação de obras”.²⁹³ Uma das estrelas do “III Leilão”

²⁹⁰ Leilão de Arte Contemporânea em benefício do Hospital Albert Einstein. (Catálogo). Museu de Arte de São Paulo, novembro, 1961. Agradeço particularmente a Regina Teixeira de Barros que localizou este pequeno catálogo no arquivo do IAC.

²⁹¹ RESULTADO final do leilão de obras de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov 1961, p. 9.

²⁹² INTENSIFICAM-SE as doações para o leilão de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 nov 1963, p. 10.

²⁹³ 3º Leilão de Arte Contemporânea em Benefício ao Hospital Israelita Albert Einstein. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun 1965, p. 20.

era uma tela de Portinari, *Carregadores de Café*, 1935,²⁹⁴ que teria pertencido à recém-falecida Helena Rubinstein e “foi por essa doada para servir de marco inicial à coleta de trabalhos a serem leiloados.”²⁹⁵ Outros “atrativos especiais constituir[am] obras de Fernand Léger e Pablo Picasso, entre as de artistas estrangeiros, e de Portinari, Rossi Osir e Lasar Segall, entre as dos artistas brasileiros já falecidos, cujo mercado, por isso mesmo, desperta grande interesse dos colecionadores.”²⁹⁶ A matéria continua comentando sobre o interesse que os artistas modernos despertavam e o conseqüente processo de revalorização de suas obras, antes relegadas ao esquecimento, que atingia aquele momento.

A presença de diversas galerias na organização do leilão reforça como a popularização vista nos anos seguintes tomaria força. Ao se especializarem e sofisticarem ao longo das décadas de 1960 e 1970, atraíam parte considerável da sociedade, aos poucos se transformando em um evento noturno de grande popularidade. Tanto que, dada a voga dos leilões, em 1967, o “IV Leilão de Arte Contemporânea” para o Hospital Albert Einstein obteve pouco destaque na mídia em comparação ao ineditismo com que os anteriores foram cobertos.

O grande nome desse período em São Paulo seria Giuseppe Baccaro. O sociólogo José Carlos Durand relata que Baccaro havia começado sua carreira trabalhando no balcão de vendas da Bienal, onde o *marchand* teria adquirido experiência no comércio de obras de arte. A Galeria Selearte seria fundada em 1962, na rua Augusta, 2706, onde funcionaria em formato tradicional, focada na realização de exposições de jovens artistas. Posteriormente, Baccaro abriria a Casa dos Leilões, em 1967, na rua Marquês de Paranaguá, 348, dedicada exclusivamente à realização desses. O empreendimento alcançaria grande sucesso no final da década de 1960, praticamente monopolizando o segmento de leilões.

Ao lado da Casa dos Leilões e da Petite Galerie, que já realizava leilões no Rio de Janeiro desde 1964, surgiram em seguida a Galeria Collectio em São Paulo e a

²⁹⁴ Título e data são dados como informados pelo jornal, sem imagem. *Coffee Growers*, 1934, da coleção Helena Rubinstein aparece reproduzido em *Portinari of Brazil*, catálogo editado pelo The Detroit Institute of Arts e pelo MoMA por ocasião da exposição do pintor em 1940. Disponível em www.moma.org/calendar/exhibitions/2987 - Atualmente catalogada pelo Projeto Portinari como *Colonos Carregando Café*, 1935, Coleção Particular, FCO 3970, CR 544.

²⁹⁵ SERÁ realizado leilão de arte contemporânea. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr 1965, p. 14.

²⁹⁶ INICIA-SE o III Leilão de Arte Contemporânea. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 jun 1965, p. 10.

Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, que seriam importantes realizadoras de leilões. A Collectio abriria em 1969 como uma galeria tradicional, mas rapidamente transitaria para a área de leilões de arte, construindo, em poucos anos, um império que praticamente dominaria o mercado de arte brasileiro até seu fechamento em 1973. A Bolsa de Arte iniciava suas atividades em 1971, a partir da separação dos sócios da Petite Galerie. A larga experiência que José Carvalho havia acumulado ao lado de Terranova transformaria a Bolsa num centro de referência para cotação de valores de obras de arte.

O crescimento surpreendente que o mercado de arte viveria nesse período ficaria conhecido como o *boom* do mercado, e essas galerias teriam um papel decisivo na promoção da arte brasileira. Apoiadas na celebração em todas esferas de reconhecimento, transformariam a arte moderna num produto cujo valor e importância se tornavam inegáveis daí em diante. Não obstante e em meio a todo esse processo, Baccaro se retiraria para Olinda, no início da década de 1970, para se dedicar a associações de apoio a crianças carentes, como a Casa da Criança de Olinda.²⁹⁷ Fioravante relata um depoimento do *marchand* no qual justificava sua mudança de atitude: “Eu estava cansado de vender obras caras para colecionadores ricos. Não é possível que 90% dos acervos no Brasil estejam em mãos de colecionadores particulares enquanto os museus estão à mingua”.²⁹⁸

O *boom* experimentado pelo mercado de arte no Brasil, conforme apontado por Durand, historicamente se apoiaria em fatores como a expansão das classes dominantes, a incorporação da mulher ao mercado de trabalho, o aumento dos níveis de escolarização, os avanços do mercado editorial e o alargamento dos efetivos de artistas entre os anos 1950–1980. Esses fatores proporcionariam mudanças socioeconômicas estruturantes para o surto de crescimento e profissionalização do mercado de arte, refletindo diretamente no aumento da quantidade de galerias e casas de leilões, bem como de revistas dedicadas à arte, cobertura jornalística e colunistas especializados, possibilitando uma estrutura sem precedentes ao comércio de obras de arte.²⁹⁹

²⁹⁷ Sua saída do mercado paulista não foi casual, o *marchand* foi preso no final da década, por razões ainda não esclarecidas. Em tempos de ditadura, a experiência teria sido traumatizante o que o teria motivado a deixar São Paulo.

²⁹⁸ FIORAVANTE, Celso. *Op cit.*, 2011, p. 14.

²⁹⁹ DURANT, José Carlos. *Op Cit*, 1989, p. 165-206.

A oportunidade de grandes lucros promoveria uma rápida escalada de preços, tornando o mercado de arte extremamente atrativo também para o mercado financeiro. A associação de obras de arte como um investimento financeiro propiciaria novo sentido para o comércio de obras, e o sistema de galerias e leilões se tornaria a principal rede de distribuição da arte moderna brasileira, enfatizando o aspecto de raridade para influenciar a determinação do valor financeiro. Novas leis para regulamentação de crédito direto ao consumidor impulsionariam a economia, e bancos passariam a oferecer crédito para o financiamento de obras de arte da mesma maneira que financiavam carros ou geladeiras.

Enquanto a política econômica implementada pela ditadura militar estimulava o consumo, a Ideologia da Segurança Nacional atuava de outra maneira. Conforme esclarece Renato Ortiz, o governo militar compreendia que “a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário”.³⁰⁰ Sendo assim, uma delas resultava em censura, repressão, prisões e exílio daqueles com ideias divergentes. Já a outra procurava incentivar e organizar a produção cultural, criando políticas culturais capazes de regulamentar e criar bases para a ação cultural em torno de objetivos como integração nacional e da preservação do patrimônio e da memória nacional.

No meio das artes plásticas, alguns episódios emblemáticos evidenciam a ação repressiva, como a censura de obras de Tozzi e Aguilar do IV Salão de Arte Moderna de Brasília em 1967³⁰¹, o fechamento da II Bienal da Bahia em 1968 e a proibição da mostra dos artistas selecionados para a VI Bienal de Paris que acontecia no MAM-RJ em 1969, mas que seguiu com protesto da ABCA e boicote internacional dos artistas a X Bienal de São Paulo, também em 1969³⁰². O recrudescimento da censura também se transformaria em autocensura e esvaziamento da cena brasileira, conforme aponta Frederico Morais em *Artes plásticas crise da hora atual*, em que apresenta um importante balanço sobre o período. Segundo Morais, “com a atividade de vanguarda colocada à margem e com o afastamento (ou demissão) da crítica de suas funções específicas, a única renovação ocorrida neste início de década foi, de fato, a do mercado de arte”. Essa renovação significava, ainda de acordo com o autor, uma

³⁰⁰ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, 1988, p.116.

³⁰¹ Cf. OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 18, n. 25, p. 212–236, ago. 2011.

³⁰² Cf. SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação*. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicação e Artes/ USP, 2011.

passagem da fase mais “artesanal”, “para outra, francamente capitalista, cuja base é a lei da oferta e da procura”.³⁰³

Conforme o mercado crescia e se tornava mais agressivo na forma de divulgação e comercialização das obras de arte, com “grandes investimentos publicitários e promocionais, inclusive nos jornais e na TV, seguindo-se ao aliciamento da crônica social e o mesmo do colunismo de arte”³⁰⁴, observamos uma transformação do papel do *marchand* comparável, conforme Charles R. Simpson propõe, de *gatekeeper to the art world* — guardião do mundo da arte. Assim, o *marchand* assumia um papel central no mercado que, aos poucos, alteraria o paradigma de reconhecimento de novos talentos ao suplantando o papel dos museus, dos críticos e das universidades como árbitro do sucesso.³⁰⁵ Dessa maneira, veremos os *marchands* assumindo um papel de divulgadores da nova produção, realizando exposições e promovendo novos artistas, tanto quanto se responsabilizavam pela comercialização dessa produção, muitas vezes assumindo os encargos financeiros decorrentes.

Nesse sentido, é necessário compreender a dimensão social que a profissão de *marchand* envolve. Segundo Xavier Greffe, se eles “se apresentam como exercendo primeiro uma função artística, seguida de uma função econômica”, o valor monetário atribuído às obras “é resultado de uma etapa intermediária essencial”, pois, conforme explica Greffe, o *marchand* “assume em paralelo uma lógica dupla”. A primeira seria “artística, que o leva a desempenhar, ao mesmo tempo, o papel de iniciador e de guardião ante o mundo artístico” e a segunda “econômica, que deve permitir que os artistas encontrem meios para subsistir”. Por outro lado, para Greffe, a atuação no mercado secundário assumiria um papel especulativo, pois “só fariam uma única coisa: introduzir o dinheiro dentro do âmagô do templo”. Assim, “a determinação de um valor econômico torna-se central, partindo com frequência, da majoração do preço já alcançado, acrescido de uma comissão, para tornar-se o eventual preço de referência antes de entrar em vigor o processo do leilão”³⁰⁶ e esse caráter público dos valores, tomados como referência, modificariam profundamente a forma como encaramos as obras de arte.

³⁰³ MORAIS, Frederico. *Op Cit*, 1975, p. 114.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 114.

³⁰⁵ SIMPSON, Charles R. *SoHo: the artist in the city*. The University of Chicago Press, 1981, p. 31.

³⁰⁶ GREFFE, Xavier. *Op Cit*, p. 148-149.

Observar como os leilões se transformaram no fator de referência para determinação de preços no cenário internacional abrirá algumas perspectivas para a compreensão do cenário local. Ao mesmo tempo que eram pautados na publicidade, no luxo e na raridade, os leilões tomavam a dianteira para venda de obras importantes na década de 1950. A Sotheby's se afirmava como a casa mais importante do gênero, especialmente após a venda da coleção Weinberg³⁰⁷ em 1957 e da coleção Goldschmidt³⁰⁸ em 1958, que arrecadou 781 mil libras, culminando na compra da casa de leilões norte-americana Parke-Bernet em 1964. A popularidade dos leilões e as altas somas arrecadadas modificariam a percepção a respeito das possibilidades de investimento no mercado de arte. Philip Hook comenta que “o poder da publicidade, o glamour do evento, a beleza da arte: tudo combinado para criar algo definitivo a respeito dos valores alcançados, investiam de autoridade a figura do leiloeiro”.³⁰⁹ Assim, a Sotheby's praticamente dominaria o mercado internacional nesse período.

Figura 11 - Vista fila para entrada no Metropolitan Museum of Art de Nova York e da sala com a Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, em exposição no local em 1963.



A fetichização da arte decorrente desse processo foi identificada por Robert Hughes a partir da exibição da Mona Lisa nos Estados Unidos em 1963. Ao formar filas quilométricas em pleno inverno nova-iorquino, mais de um milhão de pessoas

³⁰⁷ Para o leilão de dez Van Goghs da Coleção Weinberg que apareceram no filme de Kirk Douglas, *Lust for Life*, a Sotheby's realizou uma intensa campanha publicitária, fato inédito na época.

³⁰⁸ A coleção Goldschmidt de sete obras impressionistas foi a leilão em um evento de gala com a presença de astros de cinema, como Kirk Douglas, Anthony Quinn e personalidades como Lady Churchill.

³⁰⁹ HOOK, Philip. *Rogues' Gallery: the rise (and occasional fall) of art dealers, the hidden players in the art history*. New York: The Experiment, 2017.

visitaram o Metropolitan Museum of Art durante a estadia de 26 dias da obra no local.³¹⁰ O confronto com uma obra de valor inestimável, no entender de Hughes, teria modificado profundamente a forma como nos relacionamos com as obras de arte, pois “as pessoas iam não para olhar a obra, mas para dizer que a tinham visto. A pintura fez um salto de obra de arte para ícone de consumo de massa”.³¹¹

Ainda que a obra, evidentemente, não estivesse à venda, essa transformação em ícone das massas indicava um *money shift*, pois a ideia de valor inestimável criaria uma falsa religiosidade em nome do alto valor monetário que circunda as grandes obras. O empréstimo se tornava um evento emblemático dessa mudança, visto “a fetichização da arte, a vasta inflação de preços e o efeito disso nos artistas e museus” dali em diante. Na visão de Hughes, “o emaranhamento de muito dinheiro com a arte tornou-se uma maldição sobre como a arte é feita, controlada e, acima de tudo, da maneira que é experimentada. E essa maldição afetou todo o mundo da arte”.³¹² Esse *money shift* afetaria profundamente, portanto, a maneira como definimos o valor artístico a partir do valor monetário de uma obra. Raridade, significado estético e autenticidade encontrariam na correspondência financeira um índice de valorização capaz de traduzir de maneira mais ampla esse mistério de que as obras de arte parecem estar cercadas. E, segundo Hughes, as consequências desse embaralhamento podem ser sentidas até hoje, alterando definitivamente a forma como vivenciamos a arte.

Destarte, enquanto o primeiro sistema do mercado de arte tinha como base o modelo *dealer-critic*, diante do exposto, precisamos evidenciar como a análise do campo artístico pelo espectro da dialética da distinção cultural, conforme proposto por Bourdieu, torna evidente as disputas entre os agentes do campo pela legitimação. Assim, Bourdieu nos oferece ferramentas para perceber como essa influência financeira também pode ser compreendida como um instrumento de legitimação. E compreender que o campo artístico é um campo profundamente em disputa abrirá caminhos para uma interpretação desses valores.

³¹⁰ Cf. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2013/today-in-met-history-february-4>

³¹¹ “People came not to look at it, but to say that they’d seen it. The painting made the leap from artwork to icon of mass consumption.” Transcrição disponível em <http://art-for-a-change.com/blog/2009/11/the-mona-lisa-curse.html>

³¹² “The fetishization of art, the vast inflation of prices, and the effect of this on artists and museums. The entanglement of big money with art has become a curse on how art is made, controlled, and above all — in the way that it’s experienced. And this curse has affected the entire art world.” Transcrição disponível em <http://art-for-a-change.com/blog/2009/11/the-mona-lisa-curse.html>

Para Bourdieu, o campo artístico é “uma rede de relações objetivas (de dominação ou subordinação, de complementariedade ou de antagonismo etc.) entre posições”³¹³, de tal maneira que o campo artístico se estrutura a partir de relações de disputa entre os agentes pelo poder de determinação dos critérios de julgamento e reconhecimento a fim de garantir autonomia. Bourdieu enfatiza especialmente o sistema de reconhecimento pelos pares dentro do próprio campo, mas reconhece que as obras de arte têm dupla significação: por um lado, possuem valor comercial e, por outro, valor simbólico.³¹⁴

Assim, percebemos que, quando o mercado de arte flerta com a lógica de consumo da indústria cultural e cruza essa fronteira aplicando as mesmas estratégias da publicidade ao campo da produção erudita, ele acaba por interferir na lógica autônoma de definição das normas internas do campo. Na luta pelo monopólio dos critérios de reconhecimento da legitimidade cultural, o mercado de arte muitas vezes força uma revisão, tentando abrir a arena antes fechada do poder de determinação da legitimidade. Dessa forma, vemos que o mercado de arte paradoxalmente propicia o aparecimento de teorias a favor de um purismo facilmente reconhecível pela rejeição de determinados artistas por seus pares ao conquistarem sucesso comercial ou, como coloca Bourdieu, a “irreduzibilidade da obra de arte ao estatuto de pura mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística”³¹⁵.

É olhando para esse paradoxo que podemos compreender melhor a situação do mercado de arte brasileiro nas décadas de 1960–70. Numa primeira instância, o reconhecimento da legitimidade cultural se estabeleceu dentro da crítica produzida pelo próprio campo que, posteriormente, encontrava aval no sistema institucional da academia e dos museus — conforme discutimos no primeiro capítulo —, chegando ao grande público no seu auge com as comemorações do cinquentenário e, simultaneamente, ao mercado de arte no surto dos leilões comerciais. A efeméride comemorativa se tornava um meio ideal para reavivar a discussão, elevada a outro patamar.

Se retomarmos a comparação entre o mercado nacional e o norte-americano poderemos compreender melhor a formação do sistema da arte e apontar algumas direções pertinentes para o debate. A respeito desse último, Maria Lucia Bueno

³¹³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia da Letras, 1992, p. 261.

³¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.102

³¹⁵ *Ibidem*, p.103.

assinala que, de forma muito similar ao quadro encontrado no Brasil no pós-guerra e início dos anos 1950, “as galerias eram um espaço de reunião onde artistas com preocupações afins se conheciam e se encontravam para trocar informações” e “operavam sem uma linha de conduta. Predominava certo informalismo, com parte dos *marchands* priorizando o aspecto cultural em detrimento do mercadológico, enquanto outros, para sobreviver, diversificavam, misturando contemporâneos e modernos”.³¹⁶ Por outro lado, o mercado para leilões de arte também se estabelecia com a venda de grandes coleções particulares de maneira a ampliar e consolidar “sua atuação no setor artístico, introduzindo uma forma de operação distinta da adotada pelas galerias privadas”.³¹⁷

O crescimento da quantidade e diversidade de galerias, além da profissionalização das atividades, chama atenção no caso norte-americano na década de 1960.³¹⁸ Enquanto encontramos na estrutura americana galerias com perfis definidos pelo tipo de arte que negocia, sejam *old masters*, impressionistas e pós-impressionistas ou arte moderna e contemporânea³¹⁹, no Brasil, essa estrutura parece ser mais fluida e movediça. Objetivamente falando, entre as décadas de 1960 e 1970, praticamente não há distinção entre mercado primário e secundário no Brasil. As galerias trabalhavam tanto com artistas consagrados quanto contemporâneos, ao mesmo tempo, partindo inclusive para o mercado de leilões, de forma a cobrir praticamente todos os aspectos do mercado.

Um exemplo ilustrativo para compreensão do caso brasileiro é o papel da Galeria Relevo, inaugurada em 1961. O *marchand* Jean Boghici entrou para a história por ser responsável por realizar a mostra “Opinião 65” no MAM-RJ, introduzindo o *nouveau réalisme* no Brasil. Não obstante, Maria Lucia Bueno também atribui a ele o papel pioneiro de recuperação dos grandes mestres modernistas desde o início dos anos 1960. Por meio de anúncios em jornais, o *marchand* localizava e comprava as obras dos proprietários que se apresentavam, iniciando “uma política de reter as peças mais importantes, vendendo apenas o suficiente para alimentar o mercado”³²⁰.

³¹⁶ BUENO, Maria Lúcia. Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização. Campinas: Unicamp, 1999, p. 169–170.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 166.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 165.

³¹⁹ Podemos citar como exemplo galerias, como Wildenstein, Jacques Seligmann, focadas em *old masters* e impressionistas; André Emmerich, arte moderna; Betty Parsons, expressionismo abstrato; Leo Castelli começou vendendo arte moderna e migrou para arte contemporânea, considerado pioneiro da *Pop Art*.

³²⁰ BUENO, M. L. *Op Cit*, 2012, p. 91.

Ou seja, Boghici atuava tanto junto às vanguardas, construindo sua reputação entre os jovens artistas, quanto se preocupava com a recuperação dos artistas modernos, ainda um tanto esquecidos. Bueno sintetiza esse momento de desenvolvimento da seguinte maneira:

O mercado consolidou-se usando a produção contemporânea como fachada, mas realizando-se comercialmente através da venda dos grandes nomes do modernismo brasileiro. (...) nas vitrinas e eventos promoviam a arte corrente, mas os lucros vinham das vendas de trabalho do modernismo histórico realizadas nos bastidores.³²¹

Haveria, então, uma necessidade das galerias de se apresentarem como defensoras da produção jovem, mesmo que se mantivessem a partir das vendas de artistas consagrados. Em concordância com a descrição de Bueno, além de demonstrar a permeabilidade entre as atividades de mercado primário e secundário, essa divisão do espaço da galeria entre uma sala de exposição ou vitrine promovendo arte contemporânea e vendas nos bastidores, ou seja, nas salas privadas da galeria, além de prática repetida com grande eficácia, reconstrói a identidade coletiva do espaço de uma galeria de arte. Olav Velthuis aponta nessa divisão da frente como um espaço similar ao museu que reproduz o modelo de cubo branco para promoção desinteressada da arte e, por sua vez, a sala privada, *the back room*, “por contraste, é construída como um espaço comercial, em outras palavras, arte e comércio estão fisicamente justapostos na arquitetura da galeria moderna”.³²² Desde salas administrativas, salas de reunião, depósito e acervo, como salas de visualização privadas para compradores seletos, esses espaços deixam clara a natureza comercial do negócio, contudo, sempre longe dos olhos do visitante “comum”.

Em conformidade com Velthuis sobre as vendas no mercado secundário serem profundamente estigmatizadas enquanto o mercado primário se pauta num processo de legitimação cultural da atividade, observamos como o processo apresentado pelo autor se repete integralmente no cenário brasileiro. Contudo, como no caso brasileiro as galerias atuavam indistintamente, fossem apresentados novos movimentos ou na revenda de obras, a reputação de nossos principais *marchands* da época também se construía nessa dualidade. Mesmo que apoiassem e divulgassem a produção jovem para realização comercial dessas pretensões artísticas, o mercado se estruturou

³²¹ *Ibidem*, p.92-93

³²² VELTHUIS, Olav. *Op cit*, 2005, p. 33. Tradução livre.

numa recuperação nostálgica da arte moderna que apelava para fatores como o nacionalismo e a tradição, fundamentando nos nomes mais célebres a ideia de investimento de alta lucratividade.

Essa ambiguidade na atividade das galerias certamente facilitaria o salto para a inclusão da realização de leilões comerciais. A autoridade e visibilidade que os leilões tomavam no exterior também era conhecida pelos *marchands* brasileiros, como pode ser demonstrado por uma reportagem publicada pela revista *Time*, em 1961, a respeito da venda da coleção Erickson³²³ pela Parke-Bernet, preservada no arquivo da Petite Galerie. Anotações cuidadosas colocavam em evidência que, dos 850 ingressos vendidos, o dobro de pessoas teria aparecido na grande noite e que a fila se formava do lado de fora mais de uma hora antes. Além dos presentes ilustres, como Billy Rose, Paul Mellon, Perle Mesta e o diretor do Metropolitan Museum of Art, James Rorimer, a revista declarava que “nenhum leilão de arte na história despertou maior curiosidade”.³²⁴

Como uma bula, a reportagem descrevia detalhadamente os procedimentos do leilão e do mercado de arte em geral. Anotações sublinhavam a compra da obra *Aristóteles*, de Rembrandt, pelo Metropolitan Museum por US\$ 2.300.000,00, e a arrecadação total de US\$ 4.679.250,00 — com uma pequena anotação ao lado sinalizando a correspondência em 1.880.000.000 de cruzeiros. Outros destaques ao longo do texto grifavam como a moda de comprar arte chegava às grandes corporações, enquanto a compra de reproduções perdia o interesse do público; como os leilões se tornavam referência para vendas públicas; quais os principais *marchands* em atividade e a maneira como conduziam seus negócios diante da expansão do mercado; a preocupação em descobrir novos artistas; além de várias anedotas sobre o mercado, como a de um magnata que comprava sem sequer ver as obras. Como conclusão, a matéria oferecia a máxima de Lorde Duveen:

³²³ O leilão da coleção Erickson de *old masters* tinha nomes como Rembrandt, Van Dyck, Fragonard, Frans Hals, Nattier, entre outros.

³²⁴ “No art auction in history had aroused more curiosity”. THE Solid-Gold Muse. *Time*, New York, November 24, 1961, p. 54–62. Em tradução livre.

Figura 12 - Página da revista *Time* com artigo "The Solid Gold Museu". Arquivo PG.



Mas além da oferta e da procura e dos ditames do gosto, o mercado de arte atual penetrou numa psicologia de enriquecimento rápido nunca antes conhecida. No que diz respeito aos antigos mestres, o credo de Duveen ainda é verdadeiro: "quando você paga caro pelo inestimável, está pagando barato".³²⁵

Não parece casual que essas páginas em especial tenham sido guardadas com tanto zelo. Conforme demonstramos adiante, um dos donos da Petite Galerie, José Carvalho, tinha grande vivência internacional e sua destreza comercial potencializaria a Petite Galerie como uma das galerias mais importantes daquele momento. Além disso, a Petite foi pioneira na realização de leilões de arte puramente comerciais no Brasil, iniciando suas operações nesse

ramo em 1964. Na apresentação do primeiro leilão, realizado no Copacabana Palace, o catálogo traz uma descrição das inovações projetadas pela Petite Galerie:

Este leilão que a P.G. projeta realizar anualmente, constitui um novo marco na história do mercado brasileiro de arte e uma inovação sem igual nos métodos de venda até hoje empregados em qualquer parte do mundo. Cada lance é a prestação mensal. Os pagamentos serão em número de dez, consecutivos, não havendo acréscimo de juros. O total do arremate é igual ao valor do lance multiplicado por dez. O pregão é feito por Ernani Leiloeiro, que ofereceu gentilmente sua participação profissional às instituições patrocinadoras. As obras a serem leiloadas estarão expostas a partir do dia 27 de julho até 4 de agosto, dia do leilão, sendo que durante a exposição serão aceitos lances antecipados por escrito.³²⁶

A introdução de vendas a prazo redefiniria o mercado nacional. A facilitação dos pagamentos atrairia toda uma nova camada de interessados, diversificando o público comprador e estimulando o surgimento de novos colecionadores. Pioneira nesse setor, a parceira da Petite Galerie com o Banco Nacional de Minas Gerais,

³²⁵ "But beyond supply and demand and the dictates of taste, there has crept into current art market a get-rich-quick psychology never known before. As far as the old masters are concerned, Duveen's credo still holds true: "when you pay high for the priceless, you're getting it cheap." THE Solid-Gold Museu. *Time*, New York, November 24, 1961, p. 54-62. Em tradução livre.

³²⁶ Primeiro leilão a prazo. (catálogo) Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1964.

pertencente a um dos sócios da galeria, José Luiz de Magalhães Lins, era responsável pelo financiamento das vendas.³²⁷

Nos anos seguintes diversos bancos adotariam o financiamento de obras de arte como uma prática comum, estando inclusive presentes durante os leilões, aprovando o crédito na hora. Em 1971, a revista *Exame* afirmava que “cerca de vinte bancos passaram a operar nesse mercado, estimado em Cr\$ 100 milhões”. As formas de pagamento podiam variar, mas, em geral, “vinte por cento da obra é pago no ato de compra; o resto é financiado em dois anos, com juros de 3,2 a 3,7% ao mês, pelo crédito direto ao consumidor. Como garantia, a financeira tem, além do cadastro do comprador, a alienação fiduciária do quadro, coberto com seguro ‘all-risk’”. Assim, o fato era visto positivamente, pois também contribuía para atrair novos clientes para os bancos.³²⁸

Um exemplo incisivo do estímulo ao crescimento do mercado era bem demonstrado por essa mesma reportagem da revista *Exame*, que trazia na capa a obra de Portinari, *O lavrador de café*, de 1934. A reportagem, que tinha como título

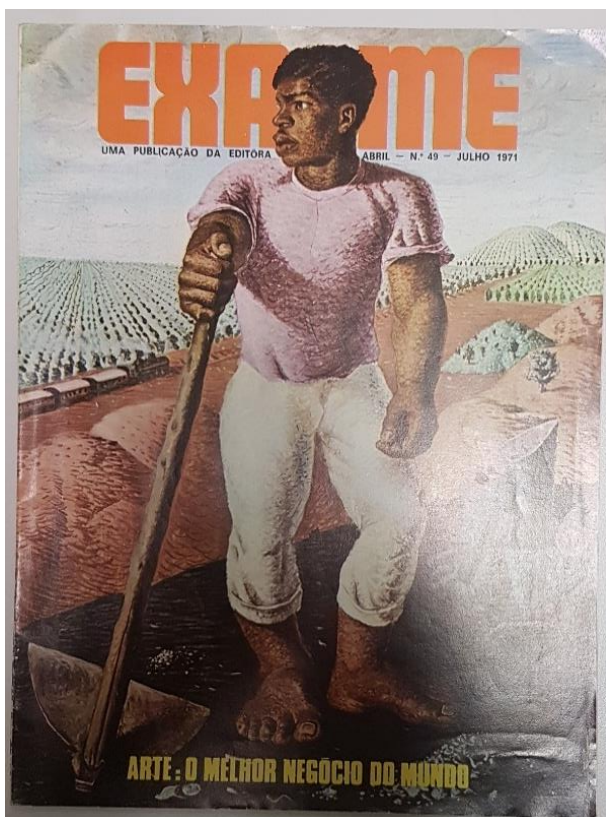


Figura 13 - Capa da revista *Exame*, n. 49, abr-jul, 1971

“Arte: o melhor negócio do mundo”, discorria, em 17 páginas, argumentos entusiasmados a respeito do potencial que o investimento em obras de arte poderia alcançar. Ao longo do texto, ainda utilizava chamadas como “O dinheiro que cresce nas paredes”, “O algo a mais que o dinheiro não tem”, “A nova paixão dos empresários” ou, ainda, “No Brasil, a pintura valoriza 100% ao ano”.

Fazendo um breve histórico do comércio de obras de arte, apresentava as principais casas de leilão internacionais, dava exemplos de obras vendidas e os valores alcançados, e trazia dados a respeito do crescimento do mercado nacional. As principais fontes

³²⁷ Ver o perfil da Petite Galerie adiante para um relato mais detalhado.

³²⁸ ARTE: o melhor negócio do mundo. *Exame*, São Paulo, n. 49, abr-jul, 1971, p. 16–33.

citadas são *Art as an Investment*, de Richard H. Rush, de 1962, *The Economics of Taste*, de Gerald Reitlinger, e o *The Times-Sotheby's Index*. Esse último, criado em 1967 pelo diretor da casa, Peter Wilson, tinha como objetivo atrair potenciais compradores que dispunham de meios financeiros, mas não possuíam grande repertório cultural. O índice popularizaria a ideia de arte como investimento e símbolo de status, aproximando-a do linguajar do mundo dos negócios como se fosse um índice da bolsa de valores.

Publicada mensalmente no *The Times* até 1970, Geraldine Keen, estatística, era responsável por organizar os dados em gráficos e tabelas comparativas dos valores alcançados em leilões entre 1951–1970 e, posteriormente, publicaria em livro suas principais conclusões. Separando as obras em categorias como “Old Masters paintings/drawings/prints”, “English paintings”, “Impressionist paintings” e “20th-century paintings”, Keen apresentava artistas e obras que apareciam com regularidade nos leilões, mas simplificações de problemas como variação de tamanho, qualidade e períodos, que certamente refletem no valor final, cercando a obra de críticas. Contudo, o índice conseguia pela primeira vez criar um fator de comparação de preços e de valorização ao longo dos anos, demonstrando as potencialidades que o investimento em obras de arte poderia alcançar.³²⁹

Trazendo esses dados para a realidade brasileira, a revista *Exame* delineava as regras para o interessado em se tornar um colecionador de arte. Tendo consciência de que a importação de obras estrangeiras era muito complicada para tornar possível a aquisição dos grandes mestres europeus que o índice apontava, a reportagem afirmava que o mercado nacional crescia em torno da arte brasileira, justificada também como uma preferência pela “cor local” e “de fácil digestão”. “E como no exterior, o que atrai o investidor é o nome: Portinari, Segall, Guignard, Di Cavalcanti, Pancetti, Raymundo de Oliveira, Dacosta, Ismael Nery, Djanira, Anita Malfatti, Tarsila”. A demonstração de valores é retirada diretamente de entrevistas com *marchands* locais:

Um óleo de Portinari, *O Espantalho*, que segundo a *Collectio* era negociado em 1964 por Cr\$ 6.500, em 1965 por Cr\$ 18.500, em 1968 por Cr\$ 45.000, em 1970 por Cr\$ 80.000, era estimado, no começo deste ano, em Cr\$ 120.000. Um grande quadro de Di Cavalcanti pulou de Cr\$ 100 em 1966 para Cr\$ 3.500 em 1970. O mesmo quadro de Raimundo de Oliveira que em 1963 custava de 150.000 a 250.000 velhos, vale hoje Cr\$ 40.000 (novos). E os

³²⁹ KEEN, Geraldine. *Money and art: a study based on the Times-Sotheby Index*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1971.

óleos de Vicente do Rego Monteiro estão valendo de Cr\$ 30.000 a 60.000 quando, segundo P. M. Bardi, ninguém os queria por Cr\$ 500 em 1967. Uma valorização demasiado rápida? Talvez, mas é provável, como disse o colecionador Gilberto Chateaubriand à nossa colaboradora Wanda Figueiredo, que ‘os que se queixam dos preços inflacionados de hoje, terão saudades, daqui a dois anos, talvez até um ano’. Quem quiser entrar no mercado ainda pode pegar o bonde andando.³³⁰

A regra de Lorde Duveen, apresentada logo na introdução do artigo, parecia suficiente para justificar o crescimento: “Se você paga caro pelo que não tem preço, estará fazendo um ótimo negócio”. A tendência permeava até mesmo as grandes instituições bancárias que, além de financiadoras, se transformavam em ávidas compradoras: “Os bancos são, hoje, grandes clientes. Lar Brasileiro³³¹, Itaú América, Cidade de São Paulo, Crefisul, Francês e Italiano, Industrial e Comercial do Brasil, Novo Mundo foram dos primeiros a perceber que a arte decora, dá status, é garantia contra a inflação e atrai clientes de status”. Como um incentivo aos novos interessados em investir no mercado em ascensão, a revista enfatizava os atrativos da obra de arte tanto como investimento financeiro quanto como forma de diversificar a aplicação de capitais, bem como os aspectos culturais envolvidos e o status que a arte conseqüentemente trazia. “Bom gosto”, “classe”, “distinção” eram argumentos usados com frequência para demonstrar os atributos que investimentos em ações da Vale ou da Petrobrás, por exemplo, não eram capazes de dar: “Uma ação é barata a 50 se alguém dá mais e é cara a 4 se não encontrar comprador. No lugar de Vale do Rio Doce, coloque Picasso. O princípio de ambos os mercados — ações e arte — deve ser o mesmo, desde que considerados como investimentos”.³³²

Como podemos observar, esses argumentos não poupavam adjetivos para estimular o investimento em obras de arte. O jornalista Joelmir Beting também argumentaria a favor dessa comparação. Em sua coluna sobre economia, Beting comentava a respeito de visitas que teria realizado a alguns bancos norte-americanos, como o City Bank de Nova York, J. P. Morgan, Chase Manhattan Bank, entre outros, “todos eles, lotados, em salas e corredores, de quadros, gravuras e desenhos de autores antigos e contemporâneos”. Segundo o jornalista, esses bancos declaravam

³³⁰ ARTE: o melhor negócio do mundo. *Exame*, São Paulo, n. 49, abr-jul, 1971, p. 16–33.

³³¹ Braço do Grupo Chase Manhattan Bank no Brasil, a coleção formada permaneceu após a fusão com o J. P. Morgan, mas foi parcialmente leiloadada em 2007 por Aloísio Cravo Leilões. Cf. OSÓRIO, Luis Camilo. *História de uma coleção – Arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco JPMoran Chace*. São Paulo: JPMorgan S.A., 2003. CRAVO, Aloísio. *Leilão de Arte – Maio 2007*. (catálogo). São Paulo: Aloísio Cravo Leilões, 2007.

³³² *Ibidem*, p. 16-33.

investir em arte como “reserva técnica ou tática” contra a inflação, uma vez que as obras de arte estavam entre as cinco mercadorias que mais valorizaram entre 1928 e 1970.³³³ Beting ainda acrescentava entusiasmadamente que, “no conjunto das artes plásticas, a pintura, tomada isoladamente, rompe a barreira do som e se coloca como um investimento imbatível”. A comparação com a bolsa alertava ainda para a falta de leis efetivamente capazes de regulamentar o mercado, o que de certo modo favoreceria os conhecedores que sabiam o que e quando comprar.

O mercado de arte, no fundo, funciona como o mercado de ações: sem lei e sem regra. Se todo investidor de ações admitir que a única lei válida é comprar na baixa e vender na alta, a regra se inverte automaticamente. (...) Na ‘bolsa’ da arte o fenômeno se repete: se todo mundo entender que Di Cavalcanti ‘está na moda’, todo mundo passa a comprar ‘na alta’, deixando de lado a ‘sopa’ de Volpi, Bonadei, Zanini, Graciano, Rebollo, Figueira, Dilene, João Henrique, Glauco Rodrigues, Tarsila, Cildo Meireles, Dionísio Del Santo, Rubem Valentim ou Krajcberg.³³⁴

A analogia pode ser rebatida por argumentos como os retirados por Walmir Ayala de dados do *Financial Times*, que lembravam a incapacidade das obras em produzir renda, como um bem imobiliário ou ações poderiam, ou de como os custos envolvidos na revenda de uma obra de arte costumam ser mais altos do que as taxas cobradas por corretores; e de como as obras precisariam triplicar de valor para se igualarem ao rendimento que alguns investimentos na bolsa de valores poderiam render. O crítico enfatizaria esses argumentos, mas também cedia diante de fatos como o exemplo citado de “um quadro de Vicente do Rego Monteiro, que, em 1969, valia dois mil cruzeiros, hoje [1974] vale 14 mil.” E prossegue, “este exemplo pode ser uma exceção, podem dizer. Mas ninguém ignora que a valorização anual de qualquer pintor, mesmo em começo de carreira, é bem maior que a estimativa teórica do redator do *Financial Times* para um prazo de 10 anos”.³³⁵ Enfim, o argumento mais forte ainda parecia ser “aquele algo a mais”, que apenas obras de arte poderiam dar, utilizado pela revista *Exame*:

A obra de arte tem aquele algo a mais que as ações, a conta do banco da Suíça ou o dólar não dão. Alguns quadros impressionistas na parede ou as estatuas de bronze ou terracota na sala não só indicam a prosperidade do

³³³ Beting cita o relatório do economista Max Peink (que não conseguimos localizar), no qual elenca, na seguinte ordem: platina, numismática, filatelia, artes plásticas, tapetes e tapeçarias, como as mercadorias de maior valorização no mundo.

³³⁴ BETING, Joelmir. A BOLSA da arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov 1971, p. 32, Notas Econômicas.

³³⁵ AYALA, Walmir. DADOS do mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mai 1974, p. 10, Caderno B.

proprietário como insinuam sutilmente alguma coisa do bom gosto, a cultura e a classe do anfitrião. Ser rico ou remediado é uma coisa; ter status é outra.

E para conseguir esse status não é necessário ser rico. É preciso bom gosto, conhecimento da arte, paciência e muita malícia para iniciar-se no estranho e surpreendente mercado de arte.³³⁶

Assim, ao atrelar a ideia de status a investimento, o mercado de arte se abria para um novo nicho de colecionadores. O serviço também se profissionalizava, tornando os leilões mais atrativos para essa nova classe média ascendente que inundaria as salas de leilão no início da década de 1970. O depoimento de um colecionador que frequentava os leilões complementa o cenário:

Uma coisa diferente que também ocorria é que os garçons eram senhoritas quase modelos. Todas elas bem bonitas, maquiadas, era uma característica importante do leilão. A isso se somava o lugar, o serviço, quem fazia o serviço, o que estava sendo servido e de que forma. Tudo isso criava um ambiente que não existia aqui no Brasil, e foi uma inovação que promoveu a disseminação do mercado de arte para muitas pessoas que nunca antes haviam pensado em comprar obras de arte. Assim o indivíduo ficava mais descontraído e com disposição de participar.³³⁷

A atratividade dos leilões pode ser atribuída também a fatores como o fluxo de capitais advindos do milagre econômico em busca de diversificação de investimentos. Essa visão sobre a obra de arte como investimento financeiro provocaria uma “corrida” do mercado de capitais para o mercado de arte, desencadeando um aumento de preços sem igual que, em 1972, atingia seu ápice. As interpretações a esse respeito apontam para a possibilidade de diluição dos riscos inerentes ao mercado de capitais, bem como da associação à ideia de que certos artistas poderiam ser comparados a ações *Blue Chip*³³⁸. Vários depoimentos afirmam que essa associação foi decisiva para a disparada de preços, como podemos ver nos trechos abaixo:

Você compra como estratégia de diluição de risco, assim você não fica todo aplicado em papéis financeiros, ou fundos, ou imóveis. Quer dizer estava sendo oferecida uma outra forma de aplicação, que é a aplicação em obras de arte. E nós não estávamos inventando nada de diferente, isso já existia no mercado internacional.³³⁹

³³⁶ ARTE: o melhor negócio do mundo. *Exame*, São Paulo, n. 49, abr-jul, 1971, p. 16–33.

³³⁷ Depoimento de Alfredo Rizkallah à autora em 29 de agosto de 2016, em São Paulo.

³³⁸ Blue Chip vem do jogo de poker no qual, tradicionalmente, as fichas azuis são as mais valiosas. É um termo usado também no mercado financeiro para indicar ações de empresas consideradas notórias, de boa reputação e com solidez no mercado.

³³⁹ Depoimento de Alfredo Rizkallah à autora em 29 ago 2016 em São Paulo.

Esse discurso de valorização da obra existe desde o surgimento do impressionismo. Mas no Brasil vem só nesse momento junto à explosão da Bolsa de Valores, mas é um jogo muito rápido, só para os experts. Ecos dessa puxada de valorização da Bolsa que aconteceu em 1971 [chegaram ao mercado de arte], e a Collectio entrou com esse discurso, aproveitando que havia penetrado nos espíritos uma ideia de valorização, mas que não tinha ainda Blue Chip. Eles chamavam de Blue Chip as ações mais cobiçadas. Falando menos de cultura e mais de valorização.³⁴⁰

Os *Blue Chips* do mercado de arte eram, então, construídos ao redor dos modernistas e as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna se transformavam na efeméride ideal para sustentar o surto de crescimento. O grande número de retrospectivas recolocava esses artistas em evidência e o cinquentenário reforçava seu valor histórico. Celebrada em todas as esferas, a arte moderna brasileira era reconhecida pelo mercado como a melhor alternativa de investimento, e o modernismo da primeira e segunda gerações era, assim, definitivamente glorificado. A crítica irônica de Frederico Moraes reforça essa percepção:

Até hoje [1975], depois de quase seis anos de crescimento, seus 'blue ships' (*sic*) continuam sendo sete: Tarsila, Segall, Rego Monteiro, Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti e Guignard, podendo chegar a dez ou doze. Como tal, quem ganhou com as comemorações oficiais de 22 foi o mercado de arte, que teve suas ações, perdão, seu acervo de modernistas amplamente valorizado.³⁴¹

Assim, a verve comemorativa em torno da Semana e seus desdobramentos levava o mercado de arte a atingir patamares surpreendentes, e a Collectio assumia a dianteira do mercado de arte. O aquecimento do mercado prosseguiria em rápida ascensão, trazendo um número cada vez maior de compradores para as casas de leilão. A competição se acirrava entre os *marchands*, o que levaria a propagandas cada vez maiores e mais persuasivas nos jornais. 1972 seria um ano-chave. A Bolsa de Arte publicaria seu primeiro anuário de vendas do Brasil, um catálogo detalhando dados e valores sobre vendas realizadas principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, editado com o objetivo de se tornar uma referência de valores.³⁴² No fim do ano, a Collectio publicaria um relatório afirmando um crescimento de 535% em relação ao ano anterior, totalizando Cr\$ 27.829.432,00 na venda de 3983 obras.³⁴³

³⁴⁰ Depoimento de Roberto Rugiero à autora em 24 de junho de 2016, em São Paulo.

³⁴¹ MORAIS, Frederico. *Op cit*, 1975, p. 112.

³⁴² ANUÁRIO de vendas de arte no Brasil – edição 1972. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte, 1972.

³⁴³ RELATÓRIO de Diretoria, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 jan. 1973, p. 31.

Figura 14 - Obra de Ismael Nery, *Autorretrato*, 1927, óleo sobre tela, Coleção Particular - SP



Quando a Collectio vendeu, em março de 1972, uma obra de Ismael Nery por Cr\$ 276.000,00, estabelecendo um recorde do valor mais alto até então atingido no mercado nacional, a especulação parecia atingir seu limite. As obras de Ismael Nery eram objeto de disputa ferrenha nos leilões. Dada a raridade e a escassez de sua produção, a aplicação da máxima da lei da oferta e da procura parecia tornar novos recordes cada vez mais frequentes.

A obra anunciada na época como *Autorretrato Evocações*, de 1927, foi arrematada por Domingos Giobbi em disputa com a esposa de Chaim Hamer, e afirmaria que pagaria qualquer valor pelo quadro.³⁴⁴ A respeito do recorde, Antônio Bento relatou que “como lhe perguntassem por que não adquirira um Picasso com aquela quantia, Giobbi respondeu: ‘Será que uma obra-prima de Nery não vale um mau óleo de Picasso?’”³⁴⁵. Na visão do crítico Luís Martins, era, enfim, a “justiça do tempo”, o reconhecimento que a venda representava para um artista que viveu na obscuridade por tanto tempo e que, finalmente, se igualava a outros “monstros sagrados” da pintura brasileira. Em suas palavras:

A recente aquisição, em leilão, de um quadro de Ismael Nery, por um preço recorde no mercado artístico nacional, é certamente um acontecimento auspicioso, por demonstrar que já existe no Brasil uma elite capaz de compreender e amar a obra de um pintor que foi um fenômeno surpreendente na nossa ‘paisagem artística’, mas por outro lado, confesso que me causou certa perplexidade, uma vez que Ismael Nery era até agora um nome relativamente pouco conhecido, quando comparado aos de Portinari, um Segall, uma Tarsila, um Guignard, um Di Cavalcanti, os ‘monstros sagrados’ da pintura brasileira.³⁴⁶

³⁴⁴ GIOBBI, Domingos. Depoimento a Maria Alice Milliet. In *Coleção Domingos Giobbi: arte uma relação afetiva*. / textos e curadoria Maria Alice Milliet; apresentação Marcelo Mattos Araújo, Jorge Wilhelm. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p.

³⁴⁵ BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973, p. 124.

³⁴⁶ MARTINS, Luís. *Justiça do Tempo*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 abr 1972, p. 8.

O próprio Antônio Bento reconhecia que “realmente não chega a surpreender a valorização atual de sua obra. Tinha que acontecer mais dia menos dia, como sucedeu na Europa com Van Gogh e Modigliani, pintores malditos em suas épocas e hoje considerados artistas geniais”. E maravilhava-se a recondução de Ismael Nery ao panteão da arte brasileira, pois, “agora felizmente, passou a longa fase de obscurecimento do artista. Hoje ele brilha como uma das grandes estrelas da pintura brasileira de todos os tempos”.³⁴⁷

A confirmação dos “monstros sagrados” da arte brasileira pelo mercado de arte parecia se tratar da última fronteira de reconhecimento, tendo como pano de fundo ideal as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Uma vez que a exposição oficial promovida pelo Masp já não se delimitava em torno dos artistas exatos da Semana, propondo apresentar seus “Antecedentes e Consequências”, o movimento especulativo provocado pelo mercado de arte também não se delimitaria. Dessa maneira, além dos artistas da Semana, como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Brecheret e Rego Monteiro, eram exaltados lado a lado Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Segall, Portinari, Guignard, Pancetti, Volpi, o grupo Santa Helena, entre outros. Assim veremos no mercado o uso constante de argumentos a favor desses artistas e suas obras, exaltando a qualidade, a raridade e a oportunidade que os leilões se constituíam. Selecionamos alguns desses anúncios da Casa dos Leilões, Collectio e Petite Galerie, que ilustram essas características:

³⁴⁷ BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973, p. 80.

Adeus.



Esse quadro vai sumir. Hoje à noite ele se despede do grande público. É a primeira e última oportunidade para vê-lo de perto.

A não ser que seja você o feliz colecionador que vai levar essa Madona do Volpi para casa.

É um quadro raro. Exatamente porque o Volpi pintou poucas telas desse gênero.

Por isso esta vai ser a noite mais barulhenta da rua Marques de Paranaguá.

O nº 348 vai encher de gente: industriais, colecionadores, entendidos, marchands, simples curiosos, todos namorando a Madona do Volpi.

Aquele que falar mais alto fica com ela.

Não perca esse espetáculo.

Não é sempre que se pode assistir a despedida de uma Madona.

E uma parte do dinheiro que o comprador deixar na Casa dos Leilões fica com a APAE.



Leiloeiro oficial
ARY ANDRÉ

BCN FINANCIADORA BCN S.A.

O BCN financia todas as obras.

ADEUS.

Esse quadro vai sumir. Hoje à noite ele se despede do grande público. É a primeira e a última oportunidade de vê-lo de perto. A não ser que seja você o feliz colecionador que vai levar essa Madona do Volpi para casa. É um quadro raro. Exatamente porque o Volpi pintou poucas telas desse gênero. Por isso esta vai ser a noite mais barulhenta da rua Marques de Paranaguá. O nº 348 vai encher de gente: industriais, colecionadores, entendidos, *marchands*, simples curiosos, todos namorando a Madona do Volpi. Aquele que falar mais alto fica com ela. Não perca esse espetáculo. Não é sempre que se pode assistir à despedida de uma Madona. E uma parte do dinheiro que o comprador deixar na casa dos leilões fica com a Apae. Leiloeiro Oficial Ary André. CASA DOS LEILÕES. O BCN financia todas as obras.³⁴⁸

o bom quadro à casa torna



Este "Espantalho" de Cândido Portinari, óleo datado de 1941, pertenceu à coleção de Nelson A. Rockefeller. Hoje, está de volta ao Brasil e será apregoado no próximo leilão de arte da Collectio, entre obras de Aldemir Martins, Malfatti, Piza, Bonadei, Babinski, Bandeira, Clóvis Graciano, Cicero Dias, Campello, Cuoco, Dacosta, Gomide, Goeldi, Grassmann, Guignard, Ismael Nery, Kathalian, Mabe, Odrizola, Pennacchi, Paulo Roberto Leal, Rego Monteiro, Pancetti, Rebollo, Scliar, Tuneu, Tarsila, Teruz, Volpi, Visconti, Zanini, Djanira, Di Cavalcanti, entre outros.

ra, clóvis graciano, cicero dias, campello, cuoco, dacosta, gomide goeldi, grassmann, guignard, ismael nery, kathalian, mabe, odrizola, pennacchi, paulo roberto leal, rego monteiro, pancetti, rebollo, scliar, tuneu, tarsila, teruz, volpi, visconti, zanini, djanira, di cavalcanti, entre outros.

IRINEU ANGULO
LEILOEIRO OFICIAL

Financiamento até 18 meses
BANSULVEST
EXCHANGES
FINASUL

22/23/24 de agosto, às 21:30 horas, mansão França, av. Angélica, 750

COLLECTIO

sempre um museu em leilão
são paulo - fone: 80-8661

O BOM QUADRO À CASA TORNA

Este "Espantalho" de Cândido Portinari, óleo datado de 1941, pertenceu à coleção de Nelson A. Rockefeller. Hoje, está de volta ao Brasil e será apregoado no próximo leilão de arte da Collectio, entre obras de Aldemir Martins, Malfatti, Piza, Bonadei, Babinski, Bandeira, Clóvis Graciano, Cicero Dias, Campello, Cuoco, Dacosta, Gomide, Goeldi, Grassmann, Guignard, Ismael Nery, Kathalian, Mabe, Odrizola, Pennacchi, Paulo Roberto Leal, Rego Monteiro, Pancetti, Rebollo, Scliar, Tuneu, Tarsila, Teruz, Volpi, Visconti, Zanini, Djanira, Di Cavalcanti, entre outros. Leiloeiro oficial Irineu Angulo. 22/23/24 de agosto, às 21h30 horas. Mansão França, Av. Angélica, 750. Financiamento Bansulvest Finasul. COLLECTIO – Sempre um museu em leilão.³⁴⁹

³⁴⁸ ADEUS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 abr 1972, p. 6.

³⁴⁹ O BOM quadro à casa torna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago 1972, p. 16.

facilitar as vendas e o tom do anúncio reforça a ideia de investimento em arte, pois “um bom museu tem que fazer mais que a sua própria coleção. Tem que ajudar a formar a coleção dos outros. A sua casa é um lugar tão bom para encher de arte quanto os salões de um museu”.³⁵¹

Figura 15 - Anúncio MAM SP, jornal O Estado de S. Paulo, out. 1972.

O Museu de Arte Moderna está fazendo o favor de empurrar os artistas para a rua

Uma coisa você nunca vai poder dizer do MAM de S. Paulo: que ele é um museu egoísta. Antes de convidar você para entrar lá dentro, o MAM convidou um banco. O Banco Nacional.

O MAM fez isso porque não quer ficar com a arte só para ele.

Um bom museu tem que fazer mais que a sua própria coleção. Tem que ajudar a formar a coleção dos outros.

A sua casa é um lugar tão bom para encher de arte quanto os salões de um museu.

Por isso o Banco Nacional chegou no MAM primeiro que você.

Para facilitar a sua entrada no mercado de investimento mais bonito que existe.

Vá ao MAM disposto a sair de lá com uma escultura ou um objeto que tem uma destas assinaturas em baixo:

A. Ceschiatti, Amílcar de Castro, Ana Maria Pacheco, Bruno Giorgi, Caciopre Torres, Calabrone, Cleber Machado, Clelia Cotrin Alves, Corbiniano Lins, Eféio Putzolu, Elke Hering Bell, Francisco Stockinger, Frans Weissman, Frederico Jayme Nasser, Geraldo Mayer Jurgensen, Gustavo Ritter, Jacson Ribeiro, Joyce Schleinger, Károly Pichler, Krajeberg, Liuba, Lourdes Cefran, Lucia Fleury, Maria Guilhermina, Mario Agostinelli, Mario Cravo Neto, Mario Francisco Ormezzano, Mari Yoshimoto, Masumi Tsuchimoto, Maurício Salgueiro, Mousia, M-2 (Bonomi e Iannaccone) Nicolas Viavianos, Pagnano, Quissak Jr., Roberto Cidade, Tenius, Vasco Prado, Zélia Salgado, Adolpho Hollanda, Aldir, Antonio Lizárraga, Carmen Bardy, C. Peretti, Cybele Varela, Dorée Camargo Corrêa, Gastão Manoel Henrique, Ilsa Monteiro, Ione Saldanha, João Carlos Galvão, João Osório Brzezinski, José de Moura Resende F., Luiz Paulo Baravelli, Marcelo Nitsche, Montez Magno, Nelson Leimer, Omar Dillon, Paulo Becker, Paulo Roberto Leal, Raymundo Colares, Reinaldo Eckenberger, Joaquim Tenreiro, Tereza Nazar, Teresinha Soares, Waldemar Cordeiro e Yutaka Toyota.

mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque Ibirapuera - sala a marquise em frente ao Pavilhão Armando Álvares Penteado.
Aberto diariamente das 15,30 às 22,00 horas - exceto às 2 e 3 feiras.
Atas domingos, das 11,00 às 18,00 horas.

Figura 16 - Anúncio Collectio para a exposição Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, jornal O Estado de S. Paulo, nov. 1972.

A criatividade visual no Brasil de hoje numa exposição de obras recentes de 175 artistas brasileiros de todas as regiões, gerações, tendências e técnicas.

Organização e coordenação de Roberto Pontual.

30 de novembro
30 de dezembro
Galeria de Collectio
Av. Brig. Luiz Antônio, 4.783
Ibirapuera.
Financiamento até 36 meses.

ARTE BRASIL HOJE
50 ANOS
DEPOIS

ARTE BRASIL HOJE
50 ANOS
DEPOIS

COLECTIO

são paulo - fones: 80-8661 e 282-6938

Na esteira das comemorações do cinquentenário, a galeria Collectio realizaria a exposição “Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois”, organizada pelo crítico Roberto Pontual. Apresentada como o marco definitivo das comemorações, a exposição apresentava obras de 175 artistas, selecionadas pelo crítico e compradas pela Collectio, conforme assinala o anúncio “Revivemos a Semana sem choro nem vela”, reunindo desde “os participantes da Semana que continuam criando até hoje, desde Di Cavalcanti a John Graz; os primitivos que fomos buscar nos sertões; os grandes talentos brasileiros, inclusive os

³⁵¹ O MUSEU de Arte Moderna está fazendo o favor de empurrar os artistas para rua. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 19 out. 1972.

radicados no exterior; e os artistas que têm se destacado nas manifestações mais recentes da vanguarda nacional”.³⁵²

Os anúncios da Bolsa de Arte seriam menos eloquentes e se restringiriam a listar nomes dos artistas em leilão, citando apenas os ligados ao modernismo nacional e internacional. Não obstante, a atuação da Bolsa não seria menos assertiva. A tal ponto que uma tela de Volpi, *A sereia*, 1960, foi retirada durante a exposição retrospectiva que Aracy Amaral havia organizado no MAM-RJ, à revelia da organização, para ir à venda em um leilão organizado pela Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. A reportagem-denúncia também registrava que, apesar das circunstâncias, no catálogo do leilão, a obra figurava sob os dizeres de ter participado recentemente de importante exposição retrospectiva de Volpi — um argumento que fortaleceria sua valorização. O proprietário da obra à época, Maurício Leite Barbosa, teria inclusive requisitado inúmeras vezes que a obra fosse devolvida antes do prazo, pedido negado, mais ainda assim executado, o que teria provocado declarações indignadas de Aracy Amaral diante da audácia com que o mercado se comportava.³⁵³ Em entrevista dada à época, Amaral comentou:

Faço questão de registrar meu completo desacordo com o grave precedente aberto pelo MAM, a cuja diretoria vou mandar uma carta de protesto. O colecionador particular tem o direito de fazer o que quiser com os seus quadros, inclusive aproveitar a valorização que eles ganham ao participar de uma exposição importante, mas desde que respeite determinadas normas, como a observância do prazo pelo qual o quadro foi cedido.³⁵⁴

O caso é um exemplo extremo, porém bastante ilustrativo, da correlação que procuramos demonstrar. A recuperação em inúmeras exposições retrospectivas realizadas desde o início da década de 1970, bem como as publicações que as acompanhavam, os destaques na mídia e o debate levantado pela crítica, paralelamente às efemérides cívicas que se apoiavam numa recuperação nostálgica dos símbolos nacionais davam o tom do mercado de arte, que prosseguiria em ritmo vertiginoso até o final de 1973. Tal ritmo fazia com que as grandes obras rareassem, enquanto outras retornavam sucessivamente aos leilões, o que, por outro lado,

³⁵² REVIVEMOS a Semana, Sem Choro Nem Vela. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 nov. 1972. A respeito da exposição ver capítulo 2 da dissertação “Da galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: Percursos de uma coleção de arte”, 2015, no qual detalho mais detidamente as condições da exposição, artistas e catálogo. Ver também PONTUAL, Roberto. *Arte/ Brasil/ Hoje: 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

³⁵³ TELA de Alfredo Volpi retirada de exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov 1972, p. 26.

³⁵⁴ *Idem*.

começava a levantar desconfianças. Um episódio caricato nos parece ser o anúncio da obra de Tarsila do Amaral, *A distância*, 1928, apresentada em leilão da Collectio, em São Paulo, em junho, e, novamente, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em agosto de 1973.³⁵⁵

Figura 17 - Anúncio Bolsa de Arte e notícia em O Estado de S. Paulo sobre retirada de obra de Volpi da exposição retrospectiva no MAM RJ para leilão, em nov. 1972.

**BOLSA DE ARTE
DO RIO DE JANEIRO
E FLORESTANO**
leiloeiro oficial

**I.º LEILÃO DA BOLSA
EM SÃO PAULO**

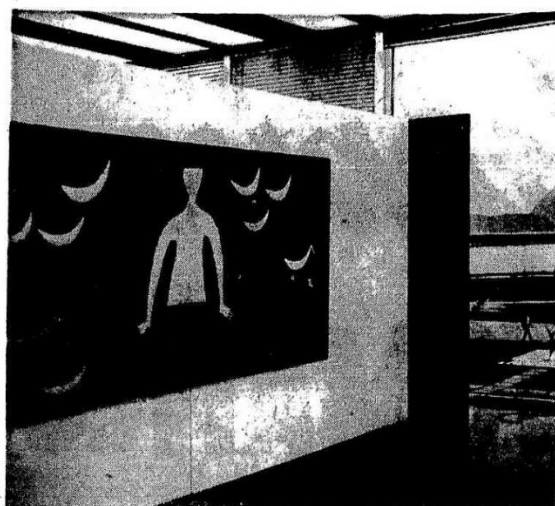
Entre 300 obras constarão um excepcional óleo de Utrillo (66x93), e mais:

9 Portinari 24 Di Cavalcanti 5 Pancetti 24 Ismael Neri 4 Guignard 9 Visconti 6 Djanira 6 Sigaud 3 Graciano 3 Picasso 10 Marcier 4 Goeldi 8 Cicero Dias 1 Braque 2 Tarsila	19 Volpi 13 DiCosta 1 Fajita 2 H. Bernardelli 2 Mabe 1 Jean Cocteau 2 Castagneto 1 Mare Laurencin 2 Rego Monteiro 2 Vieira da Silva 1 R. de Oliveira 3 Bruno Giorgi 1 Teruz 1 Vlaminck 1 Debret
---	---

LEILÃO
HOJE, AMANHÃ E 5.ª-FEIRA AS 21 HORAS

Local
Salão Nobre do Banco Nacional de Minas Gerais,
Av. Paulista, 2166, esquina da Rua Augusta.
Financiamento em até 24 meses pelo

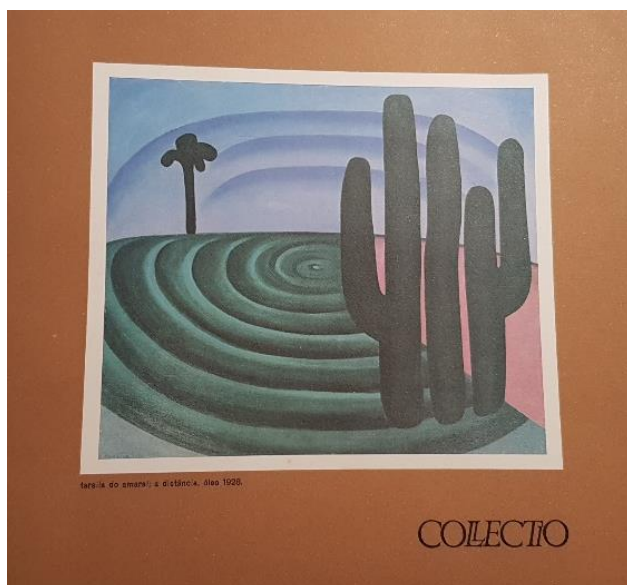
**BANCO NACIONAL
DE MINAS GERAIS S.A.**



"A Sereia" valorizou-se entrando na retrospectiva do Museu de Arte Moderna

Tela de Alfredo Volpi retirada de exposição

Figura 18 Capa/convite para leilão da Collectio e notícia no Jornal do Comércio anunciando leilão com a obra de Tarsila do Amaral em 1973.



Hoje, 19 de agosto, Ernani Thomazson, leiloeiro oficial, apresenta 300 obras de arte em um leilão que promete ser o mais importante da cidade. Embora o leilão seja realizado em um espaço privado, a importância da coleção é tamanha que a Prefeitura Municipal de São Paulo, por ordem de prefeito, determinou a retirada de uma obra de Volpi da exposição retrospectiva no MAM RJ para o leilão de 1972, no Rio.

Considerado um dos maiores apreciadores de arte do Brasil, Ernani Thomazson, leiloeiro oficial, tem uma coleção de obras de arte que inclui obras de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, Guignard, Visconti, Djanira, Sigaud, Graciano, Picasso, Marcier, Goeldi, Cicero Dias, Braque, Tarsila, Volpi, DiCosta, Bernardelli, Mabe, Jean Cocteau, Castagneto, Mare Laurencin, Rego Monteiro, Vieira da Silva, R. de Oliveira, Bruno Giorgi, Teruz, Vlaminck, Debret.

Leilão de Ernani na Petite Galerie: trezentas obras

Hoje, 19 de agosto, Ernani Thomazson, leiloeiro oficial, apresenta 300 obras de arte em um leilão que promete ser o mais importante da cidade. Embora o leilão seja realizado em um espaço privado, a importância da coleção é tamanha que a Prefeitura Municipal de São Paulo, por ordem de prefeito, determinou a retirada de uma obra de Volpi da exposição retrospectiva no MAM RJ para o leilão de 1972, no Rio.

Considerado um dos maiores apreciadores de arte do Brasil, Ernani Thomazson, leiloeiro oficial, tem uma coleção de obras de arte que inclui obras de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, Guignard, Visconti, Djanira, Sigaud, Graciano, Picasso, Marcier, Goeldi, Cicero Dias, Braque, Tarsila, Volpi, DiCosta, Bernardelli, Mabe, Jean Cocteau, Castagneto, Mare Laurencin, Rego Monteiro, Vieira da Silva, R. de Oliveira, Bruno Giorgi, Teruz, Vlaminck, Debret.

COLECTIO

355 LEILÃO de Ernani na Petite Galerie: trezentas obras. *Jornal do Comércio*, Leilões, Rio de Janeiro, 19 ago 1973.

Figura 19 - Stills da demolição do conjunto habitacional Pruitt Igoe, em Saint Louis, EUA, 1972.



Isto também determina uma distinção importante entre o tipo de colecionador que compra levado pelo prazer estético proporcionado pela obra daquele especulador, que compra com o objetivo de rápida valorização e revenda. Boa parte das críticas ao crescimento explosivo do mercado recairiam sobre esse segundo tipo, que colaborava tão somente para a inflação dos preços. Contudo, normalmente desconhecedores dos meandros da arte, tinham uma tendência maior a comprar apenas “nomes da moda”, o que nem sempre garantiria o investimento.

O aquecimento do mercado, proporcionado por esse tipo de comportamento, se tornaria insustentável em pouco tempo. Da mesma forma que o crítico Robert Hughes reafirma a impressão de Charles Jencks, de uma data e hora certas para a falência da arquitetura moderna — e por extensão do projeto moderno —, com a demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, na cidade de Saint Louis, Estados Unidos, em 15 de julho de 1972, às 15h32³⁵⁶; o fim do mercado de arte brasileiro também parecia ser decretado com o falecimento de

José Carvalho, da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, no início de 1973, e a morte súbita de José Paulo Domingues, da Collectio, em dezembro do mesmo ano. Tais discursos alarmistas se apoiavam estritamente em argumentos que encontravam ressonância

³⁵⁶ THE SHOCK of the New. Episódio 4 Trouble in Utopia. Escrito e apresentado por Robert Hughes. Produção Lorna Pegram. United Kingdom: BBC e Time-Life Films, 1980, (59 min), color. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C04JZsoqs1A&t=3016s>

na época dado o impacto midiático que tais eventos alcançaram. Contudo, suas causas estavam alicerçadas num contexto social e político mais complexo que precisa ser observado em paralelo.³⁵⁷

No caso do mercado de arte brasileiro, após alguns poucos anos de dinamização e prosperidade, a morte dos donos das principais galerias do Rio de Janeiro e São Paulo provocava um abalo inesperado. O momento de incertezas que se seguiu deixava entrever a potência que as galerias haviam se tornado, conforme as reportagens “Mercado em Compasso de Espera”³⁵⁸ e “Indecisão em São Paulo”³⁵⁹ comentavam. Arriscando palpites sobre o desempenho esperado para o ano de 1974, informavam que a Collectio se encontrava fechada para “balanço e inventário”, enquanto seus concorrentes “respiravam aliviados”. Evandro Carneiro, que assumia a Bolsa, tentava se mostrar otimista com o aumento de colecionadores nos anos anteriores e projetava avanços. Já ficava claro nesse momento que, apesar do ocorrido, as demais galerias tinham potência para reestruturar o mercado independentemente. A fase de estabelecimento do mercado já tinha passado, os leilões de arte já haviam demarcado seu território e o gosto pelo colecionismo de arte se consolidava no público brasileiro.

No entanto, seis meses após o falecimento de José Paulo Domingues, dono da Collectio, o *Jornal da Tarde*³⁶⁰ e o *Jornal do Brasil*³⁶¹ apresentariam denúncias

³⁵⁷ O conjunto de habitações populares conhecido como Pruitt-Igoe foi projetado pelo arquiteto Minoru Yamasaki em meados dos anos 1950 e seguia o conceito das unidades habitacionais, desenvolvido por Le Corbusier. O projeto consistia em 33 prédios de 11 andares, que poderiam abrigar até 10 mil residentes, contudo nunca foram plenamente ocupados. Sem apoio para manutenção adequada, o bairro se tornou cada vez mais perigoso até ser completamente abandonado e posteriormente demolido. A ruína do projeto tem muito mais a ver com o modelo político de assistência social norte-americano do que propriamente com a estrutura arquitetônica moderna construída. “No final, é tão injusto colocar toda a culpa pelo fracasso de Pruitt-Igoe em seu projeto arquitetônico, como também seria exonerá-lo completamente. Foi a combinação de escolhas projetuais infelizes, o racismo profundamente arraigado e a política habitacional mal estruturada que produziram o fiasco de vinte anos que foi o Conjunto Pruitt-Igoe.” FIEDERER, Luke. CLÁSSICOS da Arquitetura: Projeto Habitacional Pruitt-Igoe/ Minoru Yamasaki. *ArchDaily*, 19 mai. 2017, disponível em https://www.archdaily.com.br/br/871669/classicos-da-arquitetura-projeto-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki?ad_medium=gallery

³⁵⁸ MERCADO em Compasso de Espera, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev 1974, p. 5.

³⁵⁹ BEUTENMULLER, Alberto. INDECISÃO em São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B 4 maio 1974, p. 8.

³⁶⁰ A VERDADEIRA história do misterioso homem da Collectio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 jul, 1974.

³⁶¹ BEUTTENMULLER, Alberto. DONO da collectio tinha nome falso e devia Cr\$ 40 milhões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun 1974, p.26. ARRECADAÇÃO dos leilões da Collectio era irreal e aumentada por Domingues. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun 1974, 1º Caderno. BUSINCO arranhou dinheiro em banco dando igreja como imóvel de sua propriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jun 1974, 1º Caderno. EX-DONO da Collectio vendeu dois Portinari falsificados. *Jornal do*

sucessivas a respeito de falsidade ideológica do *marchand*, compras forjadas durante os leilões, falsificação de obras, crimes financeiros e uma dívida de 40 milhões de cruzeiros, que teriam um efeito muito negativo para a credibilidade do mercado. O tom alarmista das matérias colocava em xeque todo o sistema, declarava como irreal o crescimento e a valorização da arte, criando preços escandalosos como, por exemplo, a venda de Ismael Nery que comentamos anteriormente. Condenavam a artificialidade dos leilões e os métodos usados por Domingues/Businco para conquistá-los, como bem ilustra um comentário de Boghici sobre o caso:

- No meio das artes plásticas sabíamos dos negócios dele. Era um trapalhão, um vigarista, como outros que atuaram no Brasil. Lamentável é que um *marchand* honesto, no Brasil, encontre as maiores dificuldades de financiamento e ele, com seus métodos mafiosos, usando e comprando muita gente, conseguiu levantar fortunas. O personagem lembra-me muito um filme italiano dos anos 50, o *Generale Della Rovere*.³⁶²

Conquanto, logo levantou-se que o patrimônio deixado pelo morto cobria as dívidas e o maior golpe recaía sobre o sistema financeiro, não sobre os artistas, que, segundo entrevistas, Domingues sempre pagou à vista, sem questionar os preços. “De fato, o *marchand* revelava uma inesgotável capacidade de comprar quadros à vista, mesmo em lotes fechados que nem sempre fazia questão de ver e que, depois, lhe valeriam a acusação, comprovada, de vender alguns quadros falsos”³⁶³, segundo comentário da revista *Veja* sobre o caso, que também não desmerecia o fato de o *marchand* ter sido um importante incentivador do mercado de arte. Entrevistado em 1977, o leiloeiro Irineu Angulo comentaria a respeito do episódio da Collectio nesse mesmo sentido:

Quando se fala em valorização da arte no Brasil, quem tem uma certa intimidade com o mercado é obrigado a se lembrar do episódio Collectio. Talvez, o maior movimento isolado realizado em função da comercialização da arte no Brasil. Figura discutida, controvertida, José Paulo Domingues, ou Paulo Businco, vai ter sempre um capítulo na história da arte no Brasil.

- O José Paulo era um sujeito de uma inteligência fora do comum e vislumbrou o mercado de arte no Brasil. Era um economista, conseguiu crédito e dinheiro fácil e acabou transferindo isso para outros interesses seus. Os bancos abriram suas portas para ele. Se um banco dava tanto, outro vinha e dava mais tanto. Foi tudo muito fácil e ele aproveitou para outros setores. Mas não resta a menor dúvida de que Zé Paulo foi o maior incentivador dos artistas no Brasil. Nunca se pintou tanto e se vendeu tanto quanto na época dos famosos leilões da Collectio. E não existe no Brasil um artista sequer que não deva

Brasil, Rio de Janeiro, 18 jun 1974, 1º Caderno. Conferir também COLLECTIO usava boa-fé de artesão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun 1974.

³⁶² MERCADO esperava falência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun 1974.

³⁶³ O FALSO Domingues. *Veja*, São Paulo, 26 jun 1974, p. 38.

alguma coisa ao movimento do Zé Paulo. Não ficou devendo um níquel a qualquer artista. Deixou de pagar alguns bancos, mas eles receberam de outra forma, ou seja, através da promoção que tiveram. Hoje os bancos agem diferentemente nos financiamentos que efetuam no mercado de arte e tem toda segurança possível. Segurança que é do próprio mercado. Não se fazem mais financiamentos unicamente com o nome do pintor — os bancos exigem fotos e identificação do quadro e este fica caucionado e ainda tem um seguro.³⁶⁴

A confluência histórica, que até 1973 parecia ter favorecido o modelo do mercado de arte visto até aqui, teria seus principais determinantes subitamente alterados. Em paralelo ao escândalo da Collectio, o “milagre econômico brasileiro” dava sinais de esgotamento, a crise do petróleo modificava profundamente a disponibilidade de crédito internacional e a mudança de governo com a subida do general Geisel à presidência modificava a política econômica interna. No plano das políticas culturais, o CFC, que conduzia a orientação ufanista, também perdia fôlego com mudanças na estrutura do MEC. A Secretaria de Cultura do MEC tomava a dianteira da condução técnica da gestão cultural, relegando à intelectualidade conservadora do CFC um papel alegórico. Assim, os principais fatores de promoção do modernismo, sob o cunho nacionalista que a interpretação oficial pretendia, saíam de cena.

No mercado de arte, o crédito já não mais tão abundante exigia dos colecionadores um reposicionamento estratégico em relação a novos investimentos, que provocaria a debandada dos menos cautos. A confiança abalada em relação às práticas do mercado, em especial dos leilões, demandaria uma reordenação interna, maior especialização e menor ousadia nos anos seguintes. Os leilões perderiam paulatinamente a força da novidade e status. Assim, o modelo misto de mercado que, até 1973, não se distinguia entre primário e secundário, operando indistintamente nos dois setores, começava a se modificar. A especialização já era uma necessidade premente, que passaria a ser mais evidente nas galerias abertas dali em diante. A crítica que surgiria a esse momento, em textos célebres como *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, de Carlos Zílio³⁶⁵, e *Análise do Circuito*, de Ronaldo Brito³⁶⁶, são

³⁶⁴ IRINEU Angulo: quem dá mais? *Status Estilo*, São Paulo, nº 35, jun 1977, p 41–43.

³⁶⁵ ZÍLIO, Carlos. RESENDE, Jose. BRITO, Ronaldo. CALDAS, Waltércio. *O boom, o pós-boom, e o dis-boom*. (Opinião 1976). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios; ContraCapa, 2001.

³⁶⁶ BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. Malasartes, 1975. In BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. Textos selecionados. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

sintomáticos dessa necessidade de mudança, bem como do novo perfil que as galerias adotariam adiante.³⁶⁷

A crise que se instalava no cenário brasileiro também era sentida no mercado internacional. Uma matéria da revista francesa *L'Express*, reproduzida pelo *O Estado de S. Paulo* em março de 1975 dava um panorama da situação da queda vigorosa de preços nos leilões internacionais, alertando: “A fragilidade dos castelos de carta aumenta com o seu tamanho”. Alguns exemplos da retração na Sotheby’s eram um Monet vendido em 1972 por 604.800 dólares que alcançaria somente 466.200 em julho de 1974; uma natureza morta de Braque avaliada entre 400 e 500 mil seria recomprada por apenas 270 mil; valores que se justificavam, pois “já não se compra mais apenas uma assinatura, como na época da euforia. Um bom Braque é vendido; um medíocre, não. O escasso êxito dos recentes leilões é explicado também pela raridade de obras realmente importantes. Na atual fase da crise, as pessoas não são mais ricas o bastante para comprar qualquer coisa, porém também pouco suficiente pobres para vender o que tem de mais precioso”.³⁶⁸

Nessa mesma direção, o jornalista Frederico Mengozzi alertava para “As sutis ameaças que pairam sobre a arte nacional”³⁶⁹ e se perguntava se a “magia da assinatura” ainda era suficiente, inclusive no que dizia respeito a artistas internacionais que, eventualmente, apareciam no mercado nacional, para justificar o investimento em arte. A queda dos preços no mercado internacional reavivava o debate sobre a liquidez da arte brasileira — ou a falta dessa no mercado internacional — e reacendia dúvidas a respeito da cotação dos artistas nacionais. Já em “Desníveis e incertezas do mercado de arte em 79”, Mengozzi fazia uma avaliação geral do mercado paulista, entrevistando *marchands* como Renato Magalhães Gouvêa, Ralph Camargo, Paulo Prado, Monica Filgueira, Malvina Gelleni, entre outros. Na impressão do jornalista, em 1979, o mercado já dava sinais de recuperação, com um aumento expressivo do número de galerias em atividade e a proliferação de intermediários particulares e agentes autônomos, mas os compradores se restringiam ainda às

³⁶⁷ Uma discussão mais detida sobre esses textos foi apresentada no capítulo 2 da dissertação de mestrado Cf. VALLEGO, Rachel. *Op Cit*, 2015.

³⁶⁸ SCHNEIDER, Pierre. EUFORIA termina, a crise agora ronda mercado de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 mar. 1975, p. 22.

³⁶⁹ MENGOZZI, Frederico. AS SUTIS ameaças que pairam sobre a arte nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 fev. 1979, p. 30.

classes média-alta e alta. E declarava, a respeito das vendas, que o mercado ainda se concentrava na arte moderna brasileira, já considerada “clássica” em sua acepção.

De qualquer forma, o mercado paulistano é dominado quase totalmente pela arte do modernismo brasileiro, não havendo um mercado para grandes obras da arte internacional. Portinari, Segall, Tarsila, Di Cavalcanti (apenas das dúvidas quanto à autenticidade), Guignard, Pancetti, Malfatti, Visconti, Bandeira e Vicente do Rego Monteiro são algumas das assinaturas mais cotadas da arte brasileira. Valores tipicamente locais, apenas Portinari e Segall encontram alguma possibilidade de comercialização no exterior, ainda assim por cifras bem mais modestas que as conseguidas no mercado interno. O alto preço da pintura clássica brasileira é justificado por uma procura insaciável, que já atinge contemporâneos como Volpi, Mabe, Dacosta e Djanira, podendo entretanto ser alcançado através de manobras — por parte dos possuidores de obras — envolvendo leilões, edições de arte e pareceres críticos, como no caso dos preços fictícios da obra de Ismael Nery, manipulados pela extinta Collectio.³⁷⁰

Entre os *marchands* entrevistados, é interessante notar visões radicalmente opostas sobre o ofício, como nas citações de Ralph Camargo: “O *marchand* é uma espécie de preceptor do colecionador, do adepto de arte. É um educador e a consciência do investidor”, enquanto, na opinião de Paulo Prado, “a função é puramente comercial, é comprar e vender quadros. O *marchand* não se interessa pelo ponto de vista cultural, quer é vender quadros”. O alinhamento com uma visão cultural ou comercial sempre foi uma questão complexa quando se trata da venda de obras de arte. A defesa do perfil cultural ressoa na tradição e na valorização artística, enquanto uma visão puramente comercial evoca os anos de especulação e uma visão da obra de arte como investimento financeiro. Esse dilema no qual a obra de arte parece sempre estar interposta reforça como as disputas pela legitimidade atravessam o sistema da arte. O poder de determinação de um valor financeiro que equivalha ao valor cultural da obra de arte transformou os *marchands* nos principais intermediários desse processo. A dialética da distinção cultural perpassa necessariamente por esse sistema se observarmos como as galerias e os *marchands* interferem profundamente nas escolhas de quais artistas e obras serão legitimados, enquanto outros sequer terão uma chance.

Por isso propomos entender o papel dos *marchands* como guardiões do mundo da arte — *gatekeepers* —, pois possibilita refletir a respeito de como essa função influencia ou mesmo impõe valores artísticos. Com a expansão do mundo da arte e

³⁷⁰ MENGOZZI, Frederico. DESNÍVEIS e incertezas do mercado de arte em 79. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1979, p. 28.

uma quantidade cada vez maior de artistas, as galerias se tornaram uma passagem obrigatória no percurso do reconhecimento. Muitas vezes, são os *marchands* os primeiros a conhecer e promover novos artistas ou movimentos que, a partir de exposições coletivas ou individuais, chamam a atenção de críticos, curadores, colecionadores e museus. Seu poder de julgamento e seleção muitas vezes determina aquilo que será ratificado pelo sistema institucional — fato que não deixaria de causar revolta entre os artistas. Charles Simpson resume o papel de *gatekeeping* da seguinte maneira:

É o *marchand* que lança um manto de comentário legitimador sobre o circuito de palestras e em publicações da galeria. É o *marchand* que atua como o empresário de mercado, que conhece os investidores, solicita comentários críticos externos e cobertura da imprensa, e orquestra o fato e a aparência de um movimento mundial de arte, distinto do movimento de um artista. Onde a função crítica não é usurpada pelo *marchand* ou o artista-celebridade, deve competir com um novo tipo de comentário que é essencialmente jornalismo descritivo, em que a revisão de uma exposição se aproxima da revisão do filme, sendo um guia para o consumo agradável ao invés de uma experiência crítica. A atenção da mídia, então, torna-se algo distinguível da atenção crítica; o primeiro pode ser suficiente para permitir que a arte sobreviva ao segundo. (...) Para o artista que deseja gerenciamento de carreira, o *marchand* é o agente mais amplamente utilizado e eficaz. Na criação da cultura artística, os *marchands* são coparticipantes e não meros administradores do mercado. Como Richard Peterson apontou, a infraestrutura entre produtores culturais e consumidores não é um mecanismo neutro em uma sociedade de mercado. Os *marchands* fazem suas seleções antes da apresentação para colecionadores de arte, públicos e privados, e são suas exposições na galeria que se tornam a interface entre o artista e o crítico. Outras instituições do mundo da arte, organizadas para consolidar em vez de desafiar novas direções artísticas, são usadas para ampliar as consequências da seleção do *marchand* por artistas e movimentos artísticos, para reafirmar o julgamento do próprio *marchand* como a declaração mais definitiva sobre o que é importante na arte contemporânea.³⁷¹

³⁷¹ It is the dealer who spins out a mantle of legitimating commentary on the lecture circuit and in gallery publications. It is the dealer acting as market entrepreneur who collects investors, solicits external critical commentary and press coverage, and orchestrates the fact and the appearance of a concerted art-world movement, as distinguished from an artist' movement. Where the critical function is not usurped by the dealer or the celebrity artist, it must compete with a new kind of commentary that is essentially descriptive journalism, in which the review of a gallery show approximates the movie review in being a guide to the enjoyable consumption of an experience rather than a theoretical critique. Press attention, then, becomes something distinguishable from critical attention; the first can be sufficient to enable the art work to survive the second. (...) For the artist wishing career management, the dealer is the most widely used and effective agent. In the creation of artistic culture, dealers are coparticipants rather than mere administrators of the market. As Richard Peterson has pointed out, the infrastructure between cultural producers and consumers is not a neutral mechanism in a market society. Dealers make their selections prior to the review of art collectors, public and private, and it is their gallery exhibitions that become the interface between the artist and the critic. Other institutions of the art world, organized to consolidate rather than to challenge new artistic directions, are used to amplify the consequences of the dealer's selection of art and art movements, to reaffirm the dealer's own judgment as the most definitive statement about what is important in contemporary art. SIMPSON, Charles R. *SoHo: the artist in the city*. The University of Chicago Press, 1981, p. 50–51. Em tradução livre.

Como vimos, a essência do sistema *dealer-critic* está na descoberta e promoção de novos artistas, contudo, no caso brasileiro, parte dessa descoberta se deu sobre um acervo ainda pouco explorado comercialmente, o que permitiu um deslocamento temporal da relevância do debate artístico para os anos 1960–1970, visto principalmente sob a ótica da redescoberta de um tesouro nacional inexplorado. Conseqüentemente, algumas galerias tomam um papel de liderança no mercado, direcionando a atenção do sistema para um determinado estilo ou movimento. Vimos claramente que essa primeira estrutura do mercado esteve direcionada para a arte moderna brasileira, construindo um panteão de artistas simbólicos para o movimento e seus desdobramentos, apoiando-se em questões de nacionalismo e na celebração ufanista de datas cívicas como o cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Era necessário cultivar essas figuras heroicas da arte moderna para estabelecer um lastro de brasilidade com a produção artística mais recente, que pudesse representar uma imagem de nação e integração.

A valorização desses nomes era naturalizada com a aproximação ao ciclo de envelhecimento e morte dos artistas modernistas. Algumas datas emblemáticas são o falecimento de Brecheret em 1955, Segall em 1957, Pancetti em 1959, Portinari e Guignard em 1962, Anita Malfatti em 1964, Antônio Gomide em 1967, Vicente do Rego Monteiro em 1970, Tarsila do Amaral, Regina Gomide Graz e Flávio de Carvalho em 1973, Di Cavalcanti em 1976, mortes frequentemente seguidas por exposições retrospectivas e homenagens. Com uma produção limitada e cada vez mais rara, as galerias líderes do mercado brasileiro valeram-se desse material para projetar sua ascensão social.

Isso não significa a ausência de outras galerias, organizadas por interesses diversos e focadas na produção jovem. Muito pelo contrário, a promoção da arte contemporânea se manteve referenciada à arte moderna, apresentada inclusive nos leilões como uma oportunidade para eleição de novos valores. Essa pesquisa privilegiou observar o impacto da valorização da arte moderna sob o espectro dos leilões, visto a dinâmica quase esmagadora dessas galerias, contudo uma pesquisa que abrangesse uma maior diversidade de galerias também contribuiria para a interpretação do período. Diante da quase ausência de pesquisas sobre o histórico do mercado de arte, nos pareceu mais produtivo investigar mais a fundo a dinâmica de

trabalho de oito galerias que tiveram um papel central na formação do mercado de arte, apresentadas a seguir.

3.1 Perfis das galerias

A elaboração dos perfis abaixo se deu pela necessidade de estabelecer uma investigação mais detalhada a respeito da atividade das galerias Petite Galerie (RJ), Bonino (RJ), Relevô (RJ), Selearte e Casa dos Leilões (SP), Mirante das Artes (SP), Collectio (SP) e Bolsa de Arte (RJ). Recorrentemente citadas por seu trabalho exemplar, essas galerias assumiam o papel de líderes de mercado entre os anos 1960–1970. Procuramos assim, suprir algumas lacunas a respeito de suas histórias, com o propósito de dar uma perspectiva mais completa e abrangente de sua atuação no mercado de arte brasileiro.

3.1.1 *Petite Galerie (1954–1988 no RJ e, em SP, 1961–1963 e 1971–1974)*

A Petite Galerie pode ser considerada uma das mais importantes galerias de seu tempo e sua trajetória se estende por mais de 30 anos. Foi pioneira na realização de leilões, vendas a prazo e contratos de exclusividade com artistas, patrocinou prêmios da Bienal de São Paulo, realizou salões e concursos oferecendo prêmios em dinheiro. Além disso, é impossível falar da Petite Galerie sem falar sobre Franco Terranova. O principal nome à frente do empreendimento, Franco sempre foi lembrado por sua enorme generosidade e por seu amor pela arte. Nascido em Nápoles, Itália, em 1923, imigrou para o Brasil em 1947, e faleceu em 2013, deixando a esposa, Rossella, e quatro filhos, Eleonora, Marco, Francesca e Paola Terranova.³⁷² Para além da ternura e do saudosismo, próprios do ambiente familiar, os depoimentos de artistas, críticos e colecionadores também atestam o quanto sua postura ultrapassava a dimensão de mero *marchand*, sendo considerado um amigo e profissional digno da mais alta admiração:

(...) no convívio fraterno e amigável de seu espaço na galeria, [vi] que se tratava de alguém dotado de grande sensibilidade e de integridade ética exemplar no trato com os artistas plásticos os quais sentiam-se

³⁷² Paola Terranova concedeu entrevista a autora em 18 de abril de 2018, no Rio de Janeiro, e acesso aos arquivos da PG.

espontaneamente atraídos por sua afetuosa amizade. (...) (Depoimento de Dionísio del Santo).³⁷³

(...) sobre Franco Terranova o que dizer senão o quanto era gentil e considerado com os artistas. Um *marchand* culto, sensível, e generoso, que respeitava o trabalho do artista e, independente da importância desse trabalho, respeitava no artista o homem, o ser humano; a relação com o artista era mais importante do que ganhar o indispensável dinheiro. Franco Terranova sempre fez isso com estilo, dignidade e respeito. Raras qualidades, difíceis de encontrar nos velozes dias de hoje quando o marketing cultural cru, objetivo e pragmático nem sempre facilita o encontro do trabalho do artista com seu público. (Depoimento de Antônio Henrique Amaral).³⁷⁴

(...) Franco, o poeta inteligente, conseguiu com seu trabalho fazer com que o melhor da produção contemporânea, em seus vários momentos, fosse visto, compreendido e adquirido. Função pioneira, pois já tínhamos ótimos artistas e críticos, mas não tínhamos *marchand* de arte moderna, e creio também, a primeira localização da galeria ajudou muito a levar arte e inteligência a áreas da cidade conhecidas como residências e de lazer. (...) (Depoimento de Luiz Áquila).³⁷⁵

Revejo Franco Terranova na época do Cine Rian, naquela que realmente era uma 'Petite Galerie'. Já era então um apaixonado, lutando para manter seu sonho num período de construção, no qual a Arte era o que mais importava. Durante toda sua existência a Petite Galerie foi um marco, um local onde o consagrado e o novo foram tratados com igual importância. Franco descobriu e incentivou toda uma geração de artistas, e através dele, chegaram a minhas mãos obras de Roberto Magalhães, Antônio Manuel e Carlos Vergara, entre tantos outros. (...) (Depoimento de Gilberto Chateaubriand).³⁷⁶

É de suma importância entender como o estabelecimento de suas relações com artistas e colecionadores se pautava além do aspecto comercial. Essa faceta se torna determinante da caracterização de sua atuação profissional e do espaço que a Petite Galerie conquistaria no mercado de arte do Rio de Janeiro. Pelo fato de ser uma das mais antigas galerias que analisamos aqui, poderíamos entender essa característica como uma necessidade premente do cenário nada estabilizado de meados da década de 1950, todavia não se modifica frente ao crescimento do mercado nas décadas seguintes.

A história de Franco Terranova no mundo da arte começa um pouco antes da Petite Galerie. Imigrando para o Brasil em 1947, tenta inicialmente se estabelecer no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisadora Gabriela Caspary, em seguida “vai para São Paulo onde trabalha como almoxarife nas indústrias Matarazzo por indicação de seu

³⁷³ CAVALCANTI, Lauro (org.). *Petite Galerie 1954–1988: uma visão da arte brasileira*, Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial, RJ. Rio de Janeiro: [s.n.], 1996, p. 118.

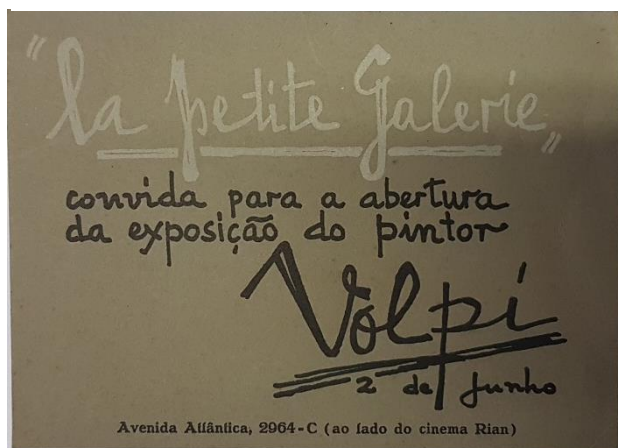
³⁷⁴ *Ibidem*, p. 121.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 123.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 116.

pai”.³⁷⁷ Franco não se adapta ao trabalho e “foge para o Paraná” levando na bagagem obras de “Pancetti, Castagnetto e acadêmicos para vendê-los por lá”. Organiza exposições, mas, sem sucesso comercial, retorna para São Paulo onde acompanha as primeiras Bienais e “com isso seu círculo de amizades no meio artístico aumenta, tendo a oportunidade de conviver com Max Bill, Maria Leontina, Franz 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”.³⁷⁸

Figura 20 - Convite para a exposição de Volpi na Petite Galerie. Arquivo PG.



Inicialmente chamada “La Petite Galerie, a galeria foi fundada em 1953 por Mário Agostinelli, um escultor ítalo-peruano. Franco Terranova assume a direção da galeria em 1954, quando Agostinelli decide retornar para Europa — por esse motivo encontramos datas divergentes para a abertura.

O primeiro endereço, na avenida Atlântica, 2964-C, Copacabana, ao lado do conhecido Cine Rian, era uma pequena sala de 4 x 5 m com um teto de 1,80 m de altura, que fazia jus ao nome escolhido. Uma das primeiras mudanças de Terranova foi retirar o pronome francês *la*, mantendo apenas Petite Galerie. Terranova teria diversos sócios ao longo dos anos, herdando de Agostinelli a sociedade com o dentista e dono de agência de detetives Octacílio Arruda. Em 1955, o casal Pedro Manuel e Maria Cecília Gismondi entram na sociedade e, em 1956, Franco tem como sócios André Spitzman Jordan e Fernando Pessoa de Queiroz, conforme informado por Frederico Moraes em texto dedicado à história da galeria.³⁷⁹ As dificuldades seriam muitas nesses primeiros anos, a galeria vendia pouco e, para aumentar a renda, Terranova chegou inclusive a vender gravatas nos subúrbios do Rio de Janeiro. O *marchand* Jean Boghici conta que a situação se tornou tão grave que seu patrão na

³⁷⁷ 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, 2018, p. 41.

³⁷⁸ *Idem*.

³⁷⁹ CAVALCANTI, Lauro (org.). *Op Cit.*, 1996.

época, José Carvalho, dono das lojas Ducal, criou o departamento de roupas Relax para Terranova ter um emprego fixo.³⁸⁰

A pesquisadora Gabriela Caspary Corrêa, em dissertação a respeito da história da Petite Galerie, divide a atividade da galeria em quatro fases, contabilizando, em 34 anos de funcionamento, cerca de 600 eventos de aproximadamente 160 artistas e colaboração de mais de 90 críticos.³⁸¹ A chamada Fase Heroica, compreendida no período de 1954 a 1959, enfatizou que “a divulgação da arte moderna, mostrando todas as suas linguagens, foi a característica central”³⁸². Nesse momento, Terranova se aproximou da classe artística, criando laços que seriam determinantes para a formação de seu perfil como *marchand*. Nesse período realizou exposições de Pancetti (que inaugura a galeria sob sua direção em outubro de 1954), Emeric Marcier, Volpi, Maria Leontina, Milton Dacosta, Frans Krajcberg, Inimá de Paula, Djanira, Di Cavalcanti, Lívio Abramo, Ivan Serpa, Hansen Bahia, Edith Bering, Darel, Marcelo Grassman, Agnaldo do Santos, entre outros.

Interessa-nos discutir principalmente a atuação da Petite Galerie durante a década de 1960, período em que vemos o pleno desenvolvimento de sua capacidade inventiva diante das oportunidades que o mercado de arte, praticamente inexplorado, apresentava. A segunda fase, denominada pelo próprio Terranova como “Década de Ouro”³⁸³, se inicia com a entrada na sociedade de José de Carvalho e José Luiz de Magalhães Lins em 1960. A parceria agregava a ambos os lados, Franco Terranova entrava com o capital cultural adquirido na primeira fase, enquanto José de Carvalho e José Luiz de Magalhães Lins eram homens de negócios, acostumados com a administração e gestão financeira, que acrescentavam *expertises* sem as quais a galeria provavelmente não teria prosperado.

José de Carvalho (19---1973) era dono da rede de roupas masculinas Ducal, além de outros empreendimentos³⁸⁴, e explicava em entrevista a Jayme Maurício em 1962, que, quando decidiu aceitar a proposta de Terranova, quis “encontrar uma fórmula diferente” para “contribuir de algum modo, através de uma galeria comercial

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 59. José Carvalho era um empresário do setor de roupas masculinas, e a loja conquistou popularidade pela promoção de vender sempre um paletó com duas calças, daí o termo Ducal.

³⁸¹ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 27.

³⁸² *Idem*.

³⁸³ *Ibidem*, p. 79.

³⁸⁴ “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.” *Ibidem*, p. 80.

e por isso mesmo eficaz e eficientemente, para dar maior impulso no então incipiente mercado de arte, em benefício da cultura artística brasileira”³⁸⁵. Sua solução foi trazer “para o mundo até então aristocrático das artes, o popular sistema do crediário a prestação”.³⁸⁶ O sistema de financiamento se provaria extremamente eficiente para estimular a compra de obras de arte. Os valores que antes poderiam ser impeditivos à vista se tornavam mais atrativos quando financiados, dinamizando o mercado de arte de maneira sem precedentes.

José Luiz de Magalhães Lins³⁸⁷ (1929) descende de uma importante família mineira, sendo que, à época, seu tio José de Magalhães Pinto era governador de Minas Gerais, também entraria como sócio na galeria. Até 1972, Magalhães Lins esteve à frente do Banco Nacional de Minas Gerais³⁸⁸, instituição diretamente ligada à concessão de crédito para financiamento de obras de arte da Petite Galerie. O apoio do Banco Nacional também se estenderia a outras iniciativas, e sua sede na Avenida Paulista com a rua Augusta (atual Banco Safra) se tornaria um local tradicional para a realização de leilões durante os anos 1960–70 na cidade de São Paulo.

A respeito desse sistema, em entrevista a Jayme Maurício, José Carvalho afirmava que, naqueles dois primeiros anos, a galeria não tinha tido prejuízo com as vendas financiadas e que, devido à parceria com o Banco Nacional de Minas Gerais, podia-se cobrar juros abaixo da taxa de inflação, uma vez que “os juros que pagamos

³⁸⁵ MAURICIO, Jayme. Investigando o mercado de arte Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago 1962, 2º Caderno, p. 2.

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ O verbete a respeito de José Magalhães Lins ainda comenta o apoio financeiro dado a personalidades como Garrincha, Grande Otelo, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Roberto Marinho, Teatro Santa Rosa no RJ e patrocínio do Prêmio Walmap, dedicado à literatura, entre outros. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luiz_de_Magalh%C3%A3es_Lins

³⁸⁸ O Banco Nacional de Minas Gerais, posteriormente chamado apenas Banco Nacional, foi um Banco com larga presença no setor cultural e de comunicações, especialmente na Rede Globo, patrocinando o Jornal Nacional, a Fórmula 1, e times de futebol como o Vasco e Fluminense. O trecho abaixo descreve ricamente a extensão e importância do Banco até sua falência decretada em 1995: “A família Magalhães Pinto foi, até o início dos anos 1990, uma das mais ricas e poderosas do Brasil. Seu banco, o Nacional, era um dos maiores do país, com 1,2 milhão de clientes, quase 400 agências (incluindo pontos em Nova York e Miami) e mais de 40 mil funcionários, o dobro do que tem o Santander hoje. Também era um dos maiores anunciantes do país: patrocinava o piloto Ayrton Senna e clubes de futebol como Vasco e Fluminense. O fundador do banco, José de Magalhães Pinto, foi governador de Minas Gerais nos anos 1960. Seu filho Marcos, que assumiu o banco, frequentava as mais tradicionais rodas da sociedade carioca. Mas, em 1995, o Nacional sofreu uma intervenção do Banco Central, talvez a mais barulhenta de nossa história recente. A parte saudável do banco foi repassada ao Unibanco. Com a família, ficaram um banco falido e processos judiciais por fraudes administrativas descobertas depois da intervenção. (...)” FILGUEIRAS, Maria Luíza. QUEM quer o Banco Nacional? Exame, 11 set 2014. Disponível em <https://exame.abril.com.br/revista-exame/quem-quer-o-nacional/>

ao Banco de José Luiz Magalhães Lins também o são”, tornando o financiamento um verdadeiro sucesso.³⁸⁹ Conforme Caspary explica:

O sistema de vendas a prazo foi pensado da seguinte forma: as obras pertencentes à 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.³⁹⁰

A sociedade seria o ponto de inflexão da galeria e, ousamos dizer, do próprio mercado de arte nacional, sendo o principal avanço a profissionalização dos métodos comerciais. A Petite Galerie pôde implantar a partir daí uma série de inovações que acreditamos que não seriam possíveis sem o aporte financeiro e técnico que os novos sócios traziam. Conforme Caspary indica, é nesse momento que se inicia a realização de “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”.³⁹¹

Figura 21 - Vista da fachada da Petite Galerie, Praça General Osório, 1960. Arquivo PG.



³⁸⁹ MAURICIO, Jayme. Investigando o mercado de arte Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago 1962, 2º Caderno, p. 2.

³⁹⁰ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 83.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 79.

Em 1960, a Petite Galerie muda-se para uma sede maior, na praça General Osório, 53, em Ipanema, e, em 1961, abre filial em São Paulo, à avenida Paulista, 1731, tendo como diretor Pedro Manuel Gismondi, o antigo sócio.³⁹² O arquiteto Sérgio Bernardes seria responsável pela reforma das duas lojas, mobiliadas com móveis de Sérgio Rodrigues, cuja loja OCA era vizinha na Praça.

Ao longo da década de 1960, a Petite Galerie realizou no Rio de Janeiro 212 exposições individuais e 28 coletivas, numa média de duas exposições por mês.³⁹³ A Petite Galerie seria também a primeira a realizar contratos de exclusividade com artistas — tendo sob contrato artistas como Di Cavalcanti, Alfredo da Veiga Guignard, Emeric Marcier, Milton Dacosta, Maria Leontina, Ruben Valentim, Marcelo Grassmann, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Gastão Manoel Henrique, Ivan Marquetti — permitindo a muitos que se dedicassem integralmente à sua produção.

No curto período que esteve em São Paulo, a Petite Galerie realizou algumas exposições de relevância. A inauguração da galeria ficou a cargo de Genaro de Carvalho³⁹⁴, que apresentou tapeçarias seguida de exposição de esculturas de Mario Cravo, cercada por pinturas do acervo da galeria como as de Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Di Prete, Maria Leontina, Rubem Valentim e Glauco Rodrigues.³⁹⁵ Abrindo o ano de 1962, a Petite Galerie realizava mostra comemorativa de 40 anos da Semana de Arte Moderna em fevereiro, seguida por exposição individual de Di Cavalcanti em abril, bastante elogiada pela crítica.³⁹⁶ A Petite Galerie expôs ainda Maria Leontina, Glauco Rodrigues, Milton Dacosta, Ana Letycia³⁹⁷, esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos, desenhos de Carlos Arthur Thiré, óleos e desenhos de Arcangelo Ianelli, seguido por mostra do acervo em outubro; em novembro, exposição de Willys de Castro e Hércules Barsotti³⁹⁸, fechando o ano com Genaro de Carvalho. Comemorando o aniversário de um ano na capital paulista, a Petite solta nota no jornal *O Estado de S. Paulo* afirmando que teria vendido naquele ano 392 obras de 39 artistas diferentes, totalizando 42 milhões de cruzeiros, sendo que “os artistas mais

³⁹² INAUGURAÇÃO da Petite Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 nov 1961, p. 11. e INAUGURAÇÃO de nova galeria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov 1961, p. 14.

³⁹³ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 87.

³⁹⁴ INAUGURAÇÃO de nova galeria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov 1961, p. 14.

³⁹⁵ PETITE Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez 1961, p. 10.

³⁹⁶ A permanência de Di Cavalcanti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr 1962, p. 12.

³⁹⁷ UMA artista em pleno florescimento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul 1962, p. 18.

³⁹⁸ DOIS abstratos geométricos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov 1962, p. 8.

procurados foram Di Cavalcanti, Genaro de Carvalho, Agnaldo dos Santos, Maria Leontina, Glauco Rodrigues e Milton Dacosta.”³⁹⁹

O diretor e professor Pedro Manuel-Gismondi ofereceu dois cursos ao longo do ano de história da pintura moderna e introdução à pintura moderna.⁴⁰⁰ Em 1963, a atividade da Petite Galerie em São Paulo diminui drasticamente. Localizamos apenas notas referentes à exposição de obras do acervo, que incluía trabalhos de Portinari, Milton Dacosta, Maria Leontina, Glauco Rodrigues, Rubem Valentim, Cássio M’Boy, Maria Cecília e Renina Katz.⁴⁰¹ Em abril, exposição de Helena Segy e nova oferta de curso de história da pintura moderna. Não foi possível precisar os motivos para o fechamento da Petite Galerie em São Paulo, mas tudo indica ter encerrado as atividades em meados de 1963.

Concomitantemente, as atividades no Rio de Janeiro prosperavam e outra importante inovação da galeria foi o início da realização de leilões de arte a prazo. A partir do sistema de financiamento, os leilões alcançariam maior popularidade, atingindo seu ápice na década de 1970. A proposta do primeiro leilão a prazo, realizado em 1964, era que o interessado desse lances no valor da parcela que se dispunha a pagar em 10 prestações.

O catálogo do leilão teve texto de Otto Lara Resende, que exaltava as qualidades do evento. Inaugurava-se assim alguns dos principais argumentos que perdurariam durante todo o surto de crescimento do mercado entre as décadas de 1960 e 1970, dentre os quais destacamos: parte do lucro das vendas seria revertido a instituições de caridade, apesar de ser um leilão de caráter comercial, apaziguando os mais comedidos; a afirmação de que as obras apresentadas eram fruto de uma seleção do melhor que se poderia encontrar no mercado dos mais prestigiados artistas; ênfase sobre a emoção da competição pelo arremate, mas que a loucura poderia ser paga a prazo, portanto, não pesava no bolso; e a ideia de que “um quadro é uma alegria para sempre”. A adaptação de Keats seria um dos argumentos mais repetidos sobre a valorização das obras de arte, sempre enfatizando que a obra de arte agrega tanto prestígio social quanto cultural. A citação é um pouco longa, mas vale pela animação que o texto pretende incutir no possível comprador:

(...) É assim, como jogo e como festa, que encaro o leilão pioneiro da Petite Galerie, concebido por esse amigo das artes que é José Carvalho, e tão

³⁹⁹ 1º Aniversário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez 1962, p. 9.

⁴⁰⁰ PROGRAMA de curso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out 1962, p. 10.

⁴⁰¹ MOSTRA coletiva de oito artistas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez 1962, p. 15.

simpaticamente animado e estimulado por Nininha e José Luís de Magalhães Lins. A cobiça aqui é do mais legítimo e puro teor — pois quem, insensível, trancar a alma e a bolsa diante de um Guignard ou de um Djanira? Como nos leilões de antigamente, você pode cometer loucuras com a 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 *connaisseur*, 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 a joy forever*, ou como querem os puristas e exige a minha oportuna adaptação, um quadro é uma alegria para sempre.⁴⁰²

Realizado no *Golden Room* do hotel Copacabana Palace em 4 de agosto de 1964, o leilão teve o comparecimento de mais de 2 mil pessoas, entre intelectuais, artistas e personalidades da sociedade carioca. Considerado um grande sucesso pela mídia em geral, totalizou 75 milhões de cruzeiros em vendas. A soma, que para a mídia soava estrondosa, poderia parecer pequena para o empresário que, conforme o *Diário da Noite* apontava na coluna social, logo acima de uma nota que chamava o leilão de “o mais sensacional acontecimento artístico desse ano”, informava sobre a boa-venturança da Ducal:

O Sr. José Carvalho, do ‘estranho grupo Ducal’, estava eufórico ontem, com justa razão, almoçando na Pérgola. As vendas das 36 lojas dessa empresa, em quatro estados, atingirão este ano, até dezembro, 22 bilhões, o que representa um aumento de cento e cinquenta por cento sobre as do ano passado.⁴⁰³

Tal prosperidade permitia inclusive a indulgência de sortear uma obra de Guignard entre os participantes. A obra *São Sebastião* foi, para o Sr. Samuel Weissmann, o maior arrematante da noite.⁴⁰⁴ Entre as principais vendas, encontramos notícias que indicam que uma natureza morta de 1928, de Segall, foi leiloada por 8 milhões — apesar de ter sido previamente avaliada em 12 milhões, uma *Mulata com flores*, de Di Cavalcanti, saiu por 5 milhões, *Calvário*, de Guignard arrematado por 1,5 milhão de cruzeiros, apenas para citar alguns exemplos. Apesar do sucesso, a Petite Galerie organizaria apenas 7 leilões até o final da década, mantendo o foco na realização de exposições e salões. Os leilões se tornariam prioridade na década de

⁴⁰² RESENDE, Otto Lara. Primeiro Leilão a Prazo. (catálogo) Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1964.

⁴⁰³ SUED, Ibrahim. Informa. *Diário da Noite*, São Paulo, 1º Caderno, 18 jul 1964, p. 4.

⁴⁰⁴ LEILÃO de arte a crédito produziu ontem 75 milhões. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 ago 1964, p. 11.

1970, seguindo a tendência geral do mercado, totalizando 39 leilões, com a realização de 76 exposições individuais e 21 coletivas entre 1971–1980.⁴⁰⁵

Figura 22 - Público do primeiro leilão da Petite Galerie no Copacabana Palace, 1964. Arquivo PG.



Não obstante as inovações comerciais que proporcionaram profissionalização, vemos que, na década de 1960, a Petite Galerie buscou acima de tudo marcar seu nome como fomentadora da arte e da cultura, especialmente por meio da realização de exposições e pela projeção de artistas. Cabe assim mencionar algumas atividades de destaque da segunda fase, como a exposição de Guignard para inauguração da sede na praça General Osório, a exposição comemorativa dos 40 anos da Semana de Arte Moderna, realizada na filial de São Paulo em 1962 (comentada no primeiro capítulo); a exposição de Ismael Nery realizada em 1966, considerada um marco da recuperação do artista; leilão do espólio de Guignard em 1966⁴⁰⁶; a realização do 1º Salão de Artes Plásticas da Petite Galerie (1961); do 1º Salão de Abril⁴⁰⁷ (1966) e do Salão das Caixas⁴⁰⁸ (1967) — que ofereciam atrativos prêmios em dinheiro —, além

⁴⁰⁵ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 123.

⁴⁰⁶ “Os últimos quadros pintados por Alberto Guignard serão leiloados, sendo dividida entre dois herdeiros e a Petite Galerie a importância que se apurar. Quando faleceu, em 1962, o pintor trabalhava com exclusividade para a Petite Galerie, recebendo um salário de 300 mil cruzeiros. A partilha foi determinada pela justiça.” ARTES na Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez 1966, p. 17. Ver também notícia referente à exposição de 34 obras do espólio do artista apresentadas em São Paulo na sede do Banco Nacional de Minas Gerais, com vendas financiadas pelo mesmo banco. GUIGNARD: exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov 1967, p. 8.

⁴⁰⁷ A respeito do Salão de Abril ver EM março, no MAM do Rio, “Arte Jovem das Américas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan 1966, p. 13; ver também JORDÃO, Vera Pacheco, Artes Plásticas, PG – Mecenas ou Mercenária? *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mar 1966.

⁴⁰⁸ A respeito do Salão das Caixas recomendamos a leitura de FERRAZ, Geraldo. AS “Caixas” que foram concurso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jun 1967, p. 20; MORAIS, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez 1966; A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez 1966; PG compra Caixas da Cr\$

de uma diversidade de pequenos eventos, como lançamento de livros, discos, filmes e cursos. Essa variedade de frentes evidencia, conforme coloca Caspary, a “rotina da galeria em sua dupla óptica, mirando alternadamente a consagração do modernismo e o apoio a uma jovem produção contemporânea”.⁴⁰⁹

O incentivo aos jovens artistas e aos novos formatos foi uma questão decisiva para a longevidade da galeria, mesmo que, por vezes, a tentativa de manter uma programação *pari passu* com a produção contemporânea tenha resultado em críticas severas a uma tentativa de mercantilização excessiva ou domesticação da arte em função do mercado. Entre exposições e salões, passaram pela Petite Galerie nomes hoje considerados referências, como “Glaucio 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”.⁴¹⁰ Muitos desses artistas tiveram na Petite a primeira oportunidade de mostrar seus trabalhos, e Franco Terranova acompanhou de perto o crescimento de suas carreiras, sempre tentando criar possibilidades para a divulgação da arte contemporânea.

Em 1971, a galeria carioca mudaria novamente de endereço, dessa vez para a rua Barão da Torre, 220, em Ipanema. Entra um novo sócio, João da Rocha Lima, uma vez que José Carvalho decide partir para um novo empreendimento, a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, dedicando-se exclusivamente aos leilões. José Luiz Magalhães Lins também sai da sociedade, mas o Banco Nacional manteria os financiamentos. Nos anos 1970, a Petite Galerie retoma a atividade em São Paulo, realizando diversos leilões e, em 1971, abre escritório na rua Colômbia, 258⁴¹¹, posteriormente mudando-se para a rua Haddock Lobo, 1397, onde manteve-se,

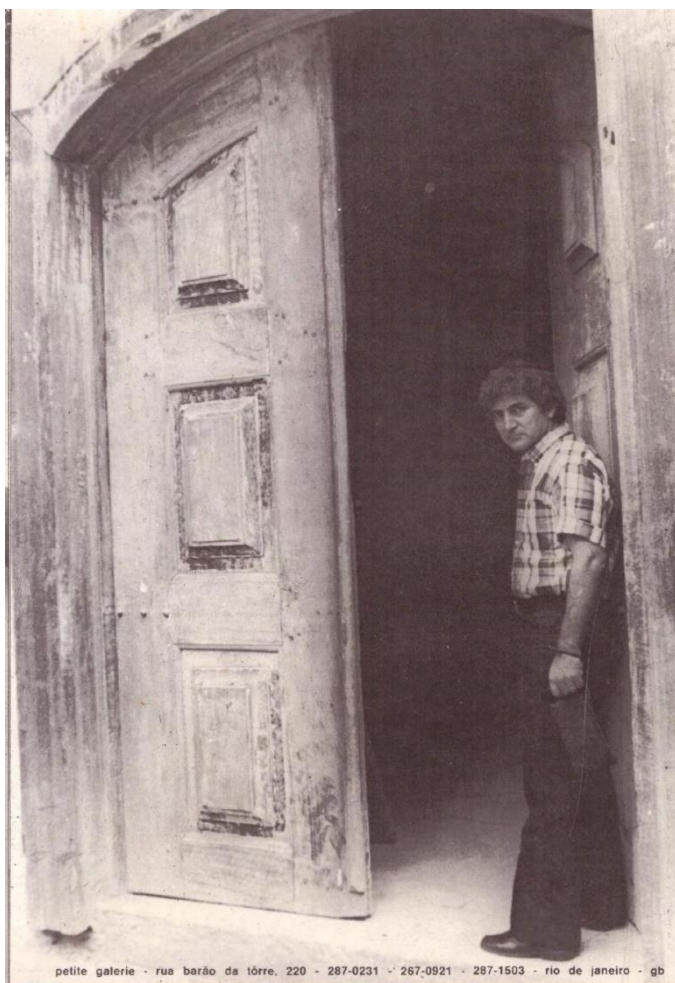
500 mil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 dez 1966; em resposta/protesto os artistas organizariam a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no MAM-RJ aberta poucos dias antes, que contou com a participação de 35 artistas, entre eles Antônio Dias, Antônio Manuel, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, entre outros. Na ocasião, Hélio Oiticica publicaria no catálogo da exposição o conhecido “Esquema geral da Nova Objetividade”, no qual postulava “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 e tomada de posição em relação aos problemas políticos sociais e éticos; 5 - tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendências essas que podem ser englobadas no conceito de “arte pós-moderna” de Mario Pedrosa); 6 - ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”. O texto completo foi republicado em *Escrito dos Artistas: Anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154–168.

⁴⁰⁹ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 92.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁴¹¹ DA Petite Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr 1971, p. 21.

Figura 23 - Franco Terranova na porta de entrada da Petite Galerie na rua Barão da Torre, 1971. Arquivo PG.



provavelmente, até 1974. Em 1972, abre a Múltipla Galeria, no número ao lado, na Haddock Lobo, 1399. Nesse momento, Terranova assumiria ainda a direção artística da galeria Arte Global, localizada na alameda Santos, 1973, um empreendimento da Rede Globo de Televisão em São Paulo e dirigida localmente por Raquel Arnaud.

Com a diluição da sociedade, Caspary afirma que Terranova “empreende viagens de pesquisa aos EUA e à Europa, entre 1970 e 1971, para fazer contato com galerias internacionais, se familiarizar com as novas tendências da arte e com a prática de leilões”, preparando-se, assim, para uma “nova empreitada”.⁴¹²

Num folheto cuja capa trazia a fotografia icônica de Terranova em frente à grande porta de madeira da galeria, informava seus novos rumos para os clientes e amigos. Comentava, também, a respeito da proposta de funcionamento alternando entre exposições de “novos valores” com as de “mestres” e os leilões, que ocupariam a casa especialmente construída para este fim:

A Petite Galerie decidiu mais uma vez lutar e mais uma vez mudar. As condições são novas, porém melhores e a mudança será para melhor: uma casa especialmente construída com o objetivo exclusivo de ser o verdadeiro centro do mercado de arte no Rio. Não acreditamos no esvaziamento da Guanabara, uma balela que remonta à volta de D. João VI a Portugal. E construímos uma nova Galeria, uma Sala de Leilões. Mais uma inovação que resulta de um velho plano que esperava o momento certo: a “Bolsa de Valores do Mercado de Arte”⁴¹³ algo a ser testado como referência segura. Quanto às atividades junto aos artistas brasileiros, continuaremos incentivando, instigando e provocando. Entre outras iniciativas, três mostras de valores novos alternadas com outras três de mestres consagrados e três leilões.

⁴¹² CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 132.

⁴¹³ Não confundir com a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, empreendimento do ex-sócio José Carvalho, aberta naquele mesmo ano.

Entre os mestres, Dacosta; entre os jovens, Edval Ramosa, que hoje brilha em Milão.⁴¹⁴

Como resultado verificamos o direcionamento de suas forças em duas direções: a primeira, com a construção de uma casa preparada especialmente para realizações de leilões e exposições, com um amplo salão para mais de 300 pessoas e mezanino⁴¹⁵; e a segunda, um investimento pesado na produção e inserção dos múltiplos no Brasil, que resultaria na realização de uma exposição na Petite Galerie, em julho de 1971, de múltiplos internacionais de artistas como “Rauschenberg, Alan Davie, David Pelham, Arman, Baj, Antoní Miralda, Lucio Del Pezzo, Nicolas Schöffer, Livio Marzot, Ronald Mallory, Eugenio Carmi, Capogrossi, Sonia Delaunay, Attilio Stefanoni, Derek Boshier, Roy Grayson, William Pay, Peter Schmidt e Arnaldo Pomodoro”⁴¹⁶; a realização do Concurso Nacional de Múltiplos em 1972 e 1973 no Rio de Janeiro; culminando na abertura da Múltipla Galeria em São Paulo em 1972.⁴¹⁷

A discussão a respeito dos múltiplos, na esteira da polêmica criada quando da realização do Salão das Caixas, se prolongaria ao longo dos anos 1970 questionando a aura da obra de arte única, a delimitação do que seria efetivamente um múltiplo — incluindo ou extinguindo meios por excelência multiplicáveis como a fotografia, a gravura, o vídeo — e as possibilidades técnicas de efetiva produção seriada no Brasil, para além dos protótipos produzidos pelos artistas. O Concurso Nacional de Múltiplos, organizado por Jayme Mauricio, reafirmava as possibilidades de desmistificação da obra de arte, pondo “a termo a balela segundo a qual o belo significa necessariamente caro, e qualidade só é possível no objeto único”.⁴¹⁸ Contudo, os problemas não tardariam a surgir e, na primeira edição do concurso, o júri optou por não conceder a premiação. Uma nova edição foi organizada em 1973 com artistas convidados por indicação e contaria com a participação de Amélia Toledo, Ascânio MMM, Edo Rocha, Franz Weissmann, Haroldo Barroso, Yutaka Toyota, Márcia Barroso do Amaral, Mira Schendel, Nelson Leirner, Osmar Dillon, Paulo Roberto Leal, Roberto Moriconi, Rubens Gerchman, Ubi Bava e Victor Gerhard.⁴¹⁹

⁴¹⁴ PETITE Galerie. (folheto) Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1971.

⁴¹⁵ FRANCO Terranova: um *marchand* à procura dos novos caminhos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 mar 1971, p. 7.

⁴¹⁶ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 132–133.

⁴¹⁷ Não confundir com a Galeria Múltipla de Arte, de Tereza Nazar e Edla Van Steen, aberta no mesmo ano.

⁴¹⁸ MAURICIO, Jayme. *Múltiplos*. (catálogo) Rio de Janeiro: Edições Petite Galerie, 1971/1972.

⁴¹⁹ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 135.

A Múltipla Galeria, empreendimento de Terranova em São Paulo, inaugurada em 1972 com exposição de Frans Krajcberg, era assim anunciada: “Com a exposição de trabalhos do artista Krajcberg, estamos inaugurando a galeria de arte mais democrática do Brasil. Múltipla Galeria”. O anúncio prossegue:

Como toda galeria que se preza, a Múltipla vai se dedicar ao incentivo de artistas e à democratização da venda de obras de arte, aproveitando a experiências de 20 anos da Petite Galerie do Rio de Janeiro. Particularmente a Múltipla vai se dedicar também à promoção da arte multiplicada — um movimento que visa diminuir a distância entre a arte e o grande público. A Múltipla Galeria será inaugurada dia 11 de setembro às 9 horas da noite com uma exposição de relevos e esculturas de Frans Krajcberg. Você está convidado a conhecer a galeria mais democrática do Brasil.⁴²⁰

A ideia de desmistificação da aura de objeto único em busca da democratização da arte seria a tônica da galeria. Pregando a acessibilidade ao objeto artístico, mesmo que produzido em quantidade, visava alcançar novos públicos, sobretudo num momento em que o mercado de arte crescia a pleno vapor. Em novembro, inaugurava uma mostra com 60 múltiplos internacionais e nacionais, com obras de Le Parc, Max Bill, Vassarely, Capogrossi, Cruz Diez, Rauschenberg, D’Arcangelo e George Segal, Paulo Roberto Leal, Osmar Dillon, Claudio Tozzi, Edo Rocha, Moriconi, Rubens Gerchman, Ascanio MMM, Toyota, Ione Saldanha, Márcia Barrozo do Amaral e Mari Yoshimoto.⁴²¹ A exposição receberia críticas positivas de Ernestina Karman⁴²² e Aracy Amaral, mas que já alertava “que nem por isso deixa[va] de ser polêmica pela relação arte-comunicação”⁴²³ e questionava por que multiplicar quando nossa indústria ainda se mostrava incapaz de produzir com a qualidade que tais projetos exigiriam.

Para Olívio Tavares de Araújo, as pretensões da Petite Galerie não poderiam ser rotuladas senão como ambiciosas. A exposição, que apresentava múltiplos de 34 artistas internacionais, destacava o conjunto de 20 múltiplos e 10 serigrafias reunidos de Le Parc, editados pela Galeria Denise René, em Paris, entre 1969–70. Segundo Olívio Tavares de Araújo, seriam nessas “superfícies límpidas e brilhantes de suas caixas com placas metálicas e acrílico que se pode sentir com maior vigor as possibilidades desse gênero, nascido na segunda metade do século XX industrializado e tecnocrata”.⁴²⁴ Ainda que a qualidade de alguns artistas

⁴²⁰ MÚLTIPLA Galeria. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 set 1972, p. 14.

⁴²¹ A ARTE multiplicada de 60 artistas. *Folha da Tarde*, São Paulo, 23 nov 1972, p. 42.

⁴²² KARMAN, Ernestina. MÚLTIPILOS. *Folha da Tarde*, São Paulo, 1 dez 1972, p. 22.

⁴²³ AMARAL, Aracy. A propósito de múltiplos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez 1972, p. 9.

⁴²⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares de. QUESTÃO de uso. *Veja*, São Paulo, 18 jul 1973, p. 120–123.

surpreendesse positivamente, Araújo reforçava os “perigos” da superficialidade em que tal produção podia facilmente escorregar. Nessas críticas, sempre perpassava a noção de que o múltiplo, se bem executado, poderia ser um meio promissor, contudo, dificilmente seria capaz de substituir a obra única e original. Dessa maneira, o múltiplo era constantemente criticado pelas limitações de efetiva produção seriada, especialmente no Brasil, onde os “protótipos já nasciam natimortos”, e as poucas edições pareciam ser frutos de “uma raça nova de múltiplos: os parecidos”.⁴²⁵

Além das iniciativas em torno dos múltiplos, que demonstram um sério investimento em torno da produção de vanguarda, a realização de leilões nos é de especial interesse. A tabela abaixo, elaborada pela pesquisadora Gabriela Caspary, resume as atividades da Petite Galerie no Rio de Janeiro durante a década de 1970.

Figura 24 - Relação de Atividade da PG entre 1971–1980. Tabela produzida por Gabriela Caspary Corrêa.

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					

Na década de 1970, a Petite Galerie desempenharia um papel crucial na realização de leilões tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. A tabela produzida por Caspary resume em número as atividades da Petite Galerie no Rio de Janeiro. Enfatizaremos aqui o biênio 1972–73 que, como os anos mais dinâmicos do crescimento vertiginoso que o mercado de arte vivia, refletiam também nos leilões da

⁴²⁵ Ayala, 1972, *Jornal do Brasil*, Ed. B0229. Apud CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 132.

Baravelli, Gerchman, Antônio Dias, Roberto Magalhães, Vergara, Mira Schendel, Babinski, entre outros.⁴³¹

Figura 26 - Anúncio da Petite Galerie no Jornal do Brasil em agosto de 1971. Arquivo PG.

COMPRE SEU QUADRO E GUARDE ÊSTE ANÚNCIO POR 10 ANOS

petite galerie

1961

CRIAMOS 100 NOVOS MILIONARIOS NO PAIS:
Vendemos a 100 compradores diferentes inúmeras obras de artistas brasileiros cujo valor variava entre 30 e 200 cruzeiros. Hoje elas valem algumas dezenas de milhares de cruzeiros. Um investimento fascinante, para não falarmos no prazer de conviver com uma obra de arte.

1971

SEJA VOCE O PROXIMO MILIONARIO.
Leilaremos hoje e amanhã, às 21 horas, em nossa nova sede (Rua Barão da Torre, 220, em Ipanema), mais de duzentas obras de artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Volpi, Guignard, Pancetti, Dacosta, Rego Monteiro, Visconti, Tarsila, Sigaud, Geza Heller, Grassmann e outros.
Você terá também a oportunidade de escolher entre os artistas jovens os que amanhã serão os grandes mestres.
★ TELEFONES: 267-0921 e 287-0231.

petite galerie Ernani Leiloeiro

COPEG

PARTICIPE DOS SORTEIOS DAS OBRAS QUE A PG OFERECERÁ DIARIAMENTE AOS ARREMATANTES

DI CAVALCANTI (Mulata na paisagem — óleo)

DACOSTA (Nu sobre fundo azul — óleo)

No Rio de Janeiro, os leilões eram apregoados por Ernani. Costumeiramente de grande porte, apresentavam de 300 a 400 obras e eram anunciados com mais frequência. Em 1971, um desses anúncios trazia os dizeres “Compre seu quadro e guarde este anúncio por 10 anos”⁴³², afirmando que, em 1961, teria criado pelo menos cem novos milionários no país, visto a valorização que as obras alcançavam naquele momento — “um investimento fascinante, para não falarmos no prazer de conviver com uma obra de arte”. O pioneirismo de Terranova no campo dos leilões era sempre lembrado como fator de credibilidade, e a escalada de preços era justificada principalmente pela ideia de arte como alternativa de investimento seguro. A larga associação entre os leilões de arte e a bolsa de valores, sobretudo embasados pela “lei da oferta e da procura” eram as tônicas do momento.

Em artigo dedicado aos 20 anos da galeria, Jayme Mauricio comentava que “o leilão é ainda o que proporciona lucro às galerias do tipo da Petite, claras nas suas origens e na sua atuação”. Mas também criticava o modismo, pois, “afinal de contas,

⁴³¹ PETITE Galerie fará leilão em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 mai 1971, p. 26.

⁴³² Compre seu quadro e guarde este anúncio por 10 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago 1971, p. 3.

se o leilão de arte de todo tipo vingou tanto no Brasil, grande parte da responsabilidade é do próprio público que prefere manhosamente o lance à aquisição certa em galerias, exposições e no próprio ateliê do artista”.⁴³³ Ainda assim, os leilões se manteriam como uma das principais atividades da galeria até o final da década, mesmo que a divisão entre diversos empreendimentos, conforme afirma Caspary, tenha diluído as atividades no Rio de Janeiro, especialmente a partir de 1974 com a inauguração da galeria Arte Global.

Em 1983, Franco Terranova decide leiloar todo seu acervo motivado por uma crise financeira. A galeria funcionaria de maneira intermitente até 1988, quando fecha as portas definitivamente. Antes de entregar as chaves ao novo proprietário, convida os artistas a fazerem uma intervenção nas paredes da galeria, que seriam, em breve, pintadas de branco novamente. O evento, chamado de “O eterno é efêmero”, foi vídeo-documentado por Maria Teresa Cristina.⁴³⁴ Durante três dias, os artistas e amigos cobriram as paredes da galeria numa catarse de despedida daquele espaço, por muitos, declarado como a mais importante galeria do Rio de Janeiro.

3.1.2 Galeria Bonino (1960–1993)

Quando Alfredo Bonino chegou ao Brasil, em 1946, e fundou a Galeria Domus, em sociedade com Anna Maria e Pasquale Fiocca, a cidade de São Paulo ainda não estava pronta para receber uma galeria de arte moderna. Mas em viagem a Buenos Aires, Alfredo Bonino encontrou uma atmosfera completamente diferente. “Buenos Aires tinha galerias, museus, em uma palavra, possuía o clima necessário para o negócio de arte”⁴³⁵, conforme descreve a revista argentina *Visión*, o que teria motivado o napolitano e sua esposa, Giovanna Bonino, a apostarem na mudança de país. Abriram primeiro a Galeria Samos, em uma velha casa de três andares, e pouco tempo depois, em 1951, mudaram para a rua Maipú, 962, próximo à praça San Martín, reformando o espaço para ser sede da galeria, agora sob seu nome: “Se eu fosse ter sucesso, seria melhor fazê-lo com meu próprio nome do que uma máscara pseudo-grega”⁴³⁶, relembra Alfredo na entrevista, fazendo referência ao nome anterior.⁴³⁷

⁴³³ MAURICIO, Jayme. PETITE Galerie: 20 anos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar 1973.

⁴³⁴ Disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=_H2NUvkPa6Y

⁴³⁵ DE DOMUS a Bonino. *Visión*, Buenos Aires, 6 mar 1964. (em tradução livre)

⁴³⁶ *Idem*.

⁴³⁷ A galeria dividia o espaço com uma fábrica de molduras, Taller de Marcos Napoli, que funcionava nos fundos. Oswaldo Chateaubriand Filho relata que “Era muito bacana ver esses velhos artesãos

A Galeria Bonino rapidamente conquistou destaque em Buenos Aires, mantendo contato próximo com críticos como Cayetano Córdova Iturburu, Manuel Mujica Láinez, Eduardo González Lanuza e, mais tarde, Jorge Romero Brest, Julio Rinaldini, Payró, Whitelow. Bonino apostou primeiro nos artistas que faziam parte da renovação plástica dos anos 1930 e já tinham algum destaque no cenário local, como Aquiles Badi, Soldi, Battle Planas, Del Prete, Jorge Larco, Raquel Forner, Butler, Spilimbergo e Basaldúa. Mas sem se limitar, investiu também nos jovens Fernández-Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Clorindo Testa, Kazuya Sakai, conhecidos como “Os Cinco”, além do informalista Mario Pucciarelli, e artistas ligados à neofiguração como Deira, Noé, Macció e De la Veja e, ainda, Mac Entyire e Polesello. Esses são alguns dos nomes apontados pela curadora Ana María Battistozzi em exposição que homenageou o *marchand* em 2013 na Fundación Klemm, em Buenos Aires. Ainda segundo Battistozzi:

A ação que ele [Alfredo Bonino] implantou entre o início dos anos cinquenta até o final dos anos setenta foi marcada de maneira mítica pelo incentivo dado aos artistas e sua contribuição para a formação de um novo colecionismo em nosso país que se tornou um exemplo para as gerações subsequentes.⁴³⁸

Em entrevista com o filho de Giovanna de seu primeiro casamento, Oswaldo Chateaubriand Filho relatou que o casal manteve contato frequente com a Itália, realizando inúmeras viagens nas quais tanto levavam obras como traziam artistas italianos para expor em Buenos Aires.⁴³⁹ Ana Maria Battistozzi indica os nomes de Lucio Fontana, Pietro Consagra, Mimmo Rotella e Mario Sironi como parte desse circuito de trocas. Oswaldo Chateaubriand Filho⁴⁴⁰, que cresceu em Buenos Aires, lembra que vários artistas brasileiros também foram convidados para expor lá, como Antônio Bandeira, Djanira, Aldemir Martins e Candido Portinari.

Como o circuito artístico em Buenos Aires já era bem estruturado — galerias de grande prestígio como Van Riel e Witcomb tinham mais de meio século de atuação, a galeria internacional Wildenstein tinha sede desde os anos 1940, e a editora e livraria

trabalhar... Na entrada da galeria tinha uma vitrine onde ficavam expostos livros, álbum, e outras coisas”, e forneceram molduras para as exposições e clientes durante toda a existência da galeria.

⁴³⁸ BATTISTOZZI, Ana María. *Reminiscencias de um espacio – Artistas de la Galeria Bonino*. Buenos Aires: Fundación Klemm, 2013. (em tradução livre)

⁴³⁹ Entrevista à autora em 19 de abril de 2018 e 15 de outubro de 2018.

⁴⁴⁰ Oswaldo Chateaubriand Filho é Doutor em Filosofia pela Universidade da Califórnia, Berkeley, EUA, é professor emérito do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pesquisador em Lógica, Filosofia da Matemática e Filosofia da Linguagem.

Peuser tinha um renomado salão de exposições —, a Galeria Bonino cultivou desde o início um alto nível de profissionalização. Nesse sentido, Battistozzi indica que a Bonino manteve contratos de exclusividade com seus artistas, utilizou estratégias inovadoras de divulgação e “a julgar pela expansão meteórica de suas empresas e os laços sociais que construiu com as personalidades mais influentes de seu campo de atuação, a capacidade de Bonino como empreendedor era indubitável”.⁴⁴¹

Figura 27 - Convite da exposição sobre Alfredo Bonino, realizada pela Fundação Klemm em 2013.



A ênfase dada a esses primeiros anos da Galeria Bonino em Buenos Aires evidencia que o casal Bonino já tinha experiência considerável na área quando decidiu abrir a galeria no Rio de Janeiro em 1960. A Bonino foi instalada em um casarão reformado pelo arquiteto Sérgio Bernardes na rua Barata Ribeiro, 578 e manteve o mesmo endereço até seu fechamento, em 1993. Alfredo Bonino atuou na galeria do Rio até seu divórcio de Giovanna, em 1962. Em 1963, com sua nova esposa, Fernanda Bonino⁴⁴², abre a Galeria Bonino de Nova York, na 7 West com a rua 57, tendo como sócio o cubano Emilio del Junco, da galeria Andrew Morris.⁴⁴³ A galeria de Buenos Aires mudou-se, em 1971, para a rua Marcelo T. de Alvear, 628⁴⁴⁴,

⁴⁴¹ BATTISTOZZI, Ana María. *Op Cit*, 2013. (em tradução livre)

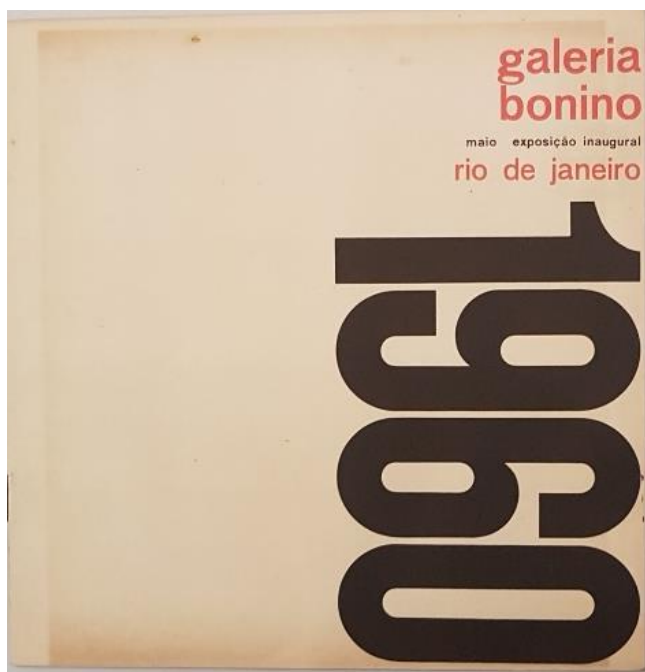
⁴⁴² "[The Galeria Bonino, in its ten years in New York...]," 1970?. Typed manuscript. Galería Bonino archive, Fundación Espigas, Buenos Aires. ICAA MFAH registro 766390.

⁴⁴³ DE DOMUS a Bonino. *Vision*, Buenos Aires, 6 mar 1964.

⁴⁴⁴ O projeto ficou a cargo do arquiteto Clorindo Testa, com a colaboração de Giancarlo Puppo. Localizada na rua Marcelo T. de Alvear, 628, a galeria tinha 300m², divididos em sala de exposições, sala privada e depósito, descritos poeticamente num manuscrito da época: "El ambiente de la Galería

mantendo-se em funcionamento até 1979.⁴⁴⁵ De acordo com Oswaldo, após a separação, a galeria do Rio de Janeiro foi conduzida, exclusivamente, por sua mãe, apesar de haver intercâmbios entre as três. Até onde pudemos apurar, no cenário brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970, a Bonino foi a única galeria a ter esse tipo de projeção internacional.

Figura 28 – Capa do catálogo da primeira exposição da Galeria Bonino no Rio de Janeiro. Arquivo MAM SP.



A inauguração da galeria no Rio de Janeiro ocorreu em maio de 1960 e apresentou artistas brasileiros e argentinos (e/ou radicados). Mário Pedrosa foi convidado para escrever o texto do catálogo, com um pequeno prólogo de apresentação assinado pelo embaixador da Argentina no Brasil, Carlos M. Muñiz — ficando evidente com que prestígio a galeria iniciava seus trabalhos na cidade.

A exposição mostrou obras de Antônio Bandeira, Iberê Camargo, Lygia Clark, Milton Dacosta, Emiliano Di Cavalcanti, Djanira, Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Fayga Ostrower, Loio-Pérsio, Candido Portinari, Alfredo Volpi e dos argentinos Héctor Basaldúa, Ernesto Farina, Fernández-Muro, Raquel Folner, Sarah

se va descubriendo poco a poco, desde la escalera de ingreso. En primer lugar, por una ventana practicada al nivel de la escalera y el primer rellano. Luego, por una serie de espejos colocados en la pared que enfrenta a la entrada, espejos que, fracionados en distintos ángulos, anticipan una visión del pallier. En el pallier, nos encontramos con una vitrina-ventana, a la izquierda cuya profundidad se la sienta de la pared, y al fondo un cristal que permite ver el interior de la sala. A la derecha del pallier, hay otra vitrina, formada por un solo paño de cristal, suspendido de un riel. Transpuesta una puerta de vidrio, desde una amplia plataforma se puede divisar el conjunto de la Galería, antes de descender dos escalones, claramente delimitados. Cierra totalmente la galería una puerta de metal corrediza, de modo que cuando la sala esta a oscuras no se puede ver sino a través de la vitrina-ventana, que se halla a la izquierda del pallier.” “Sobre la nueva sede de la Galería Bonino” [1951]. Manuscrito datilografado. Arquivo Galeria Bonino, Fundación Espigas, Buenos Aires. ICAA MFAH registro 766402. Pelo manuscrito citar a realização de “happenings” e “jam sessions” na galeria, acreditamos que a data correta seja 1971, mesmo ano da mudança de endereço da galeria.

⁴⁴⁵ De acordo com a curadora o edifício para o qual a galeria se transferiu em 1971 é hoje a sede da Fundación Klemm e o arquivo da galeria encontra-se depositado na Fundación Espigas. BATTISTOZZI, Ana María. *Op. Cit.*, 2013.

Grillo, Josefina Miguens, Miguel Ocampo, Luis Seoane, Raul Soldi, Clorindo Testa, Torres Aguero e Kazuya Sakai.

Em sua apresentação, o embaixador argentino enfatizou a urgência de conhecermos mutuamente a qualidade da pintura de nossos vizinhos, ressaltando a felicidade da iniciativa da galeria para estreitar esses laços, seguro de que a cultura e a sensibilidade não se separavam das habilidades comerciais da Bonino no campo cultural. Numa direção semelhante, Mário Pedrosa exaltava como “voto de confiança nas potencialidades dum sério mercado de arte”⁴⁴⁶ pela escolha da cidade do Rio de Janeiro para sediar a Galeria Bonino no Brasil. Acreditava que já havia sedimentação cultural suficiente, tanto por parte dos artistas quanto do público, para que iniciativas como a Bonino prosperassem e trouxessem a profissionalização que o mercado nacional tanto necessitava para dar o reconhecimento que a arte brasileira merecia.

O catálogo impresso em preto e branco trazia imagens das obras apresentadas, uma breve biografia de cada artista e a listagem de todas as obras expostas, indicando título, tamanho, técnica e ano. Inicialmente o layout era assinado por Bea Feitler e Glauco Rodrigues, e impresso pelo Atelier de Arte do Rio de Janeiro, repetia o formato quadrado do catálogo já tradicionalmente utilizado em Buenos Aires e que seria mantido durante toda a trajetória da galeria no Rio de Janeiro. A diagramação da capa seria alterada poucas vezes, consistindo essencialmente de tipografia com o nome da galeria e nome do artista, variando no início com papéis coloridos. Adiante, utilizou um quadrado de cor sólida impresso na capa com uma pequena margem branca e monograma geometrizado GB.

Na década de 1970, passou a utilizar imagens de obras na capa, quebrando definitivamente o padrão. No interior duas ou quatro páginas em média, sempre papéis de qualidade com boa gramatura, traziam texto crítico, reprodução de obras, biografia com foto do artista e lista das obras expostas. Todos os catálogos indicavam também o período de realização e o número da exposição, o que possibilitou manter um controle preciso da quantidade de exposições realizadas ao longo de 33 anos. O evidente cuidado no trato da informação demonstra o compromisso e a seriedade da galeria com seu trabalho.

⁴⁴⁶ EXPOSIÇÃO inaugural. (catálogo) Galeria Bonino: Rio de Janeiro, maio, 1960.

Figura 29 - Capas de Catálogos da Galeria Bonino. Arquivo MAM SP.



De acordo com Oswaldo, a galeria sempre abria o ano como uma exposição do acervo e a programação regular começava por volta de março, inaugurando uma nova exposição a cada 3 semanas. Isso imprimia um ritmo bastante intenso,

realizando uma média de 12 ou 13 exposições por ano. A galeria também mantinha horário de funcionamento distinto. O horário comercial era das 10h às 12h pela manhã, retornando à tarde, das 16h às 18h, e o diferencial é que permanecia aberta até as 22h, quando realmente recebia o público para visitação. Oswaldo relata que esse era um hábito muito popular, as pessoas passavam em casa depois do trabalho para se arrumar, iam visitar as exposi es e depois saiam para jantar, transformando a galeria num animado espaço de convivência cultural.

Para caracterizar o perfil da galeria, uma entrevista concedida por Giovanna Bonino para *O Jornal*, em 1963,   muito elucidativa:

- O Jornal: Com que fito foi criada a galeria Bonino?

Giovanna Bonino: Selecionar bons artistas, lança-los ou apresentá-los ao público com obras realmente representativas de seu talento.

- O Jornal: Qual a modalidade do seu trabalho?

Giovanna Bonino: Trabalhamos com artistas contratados.

- O Jornal: Acha que a galeria ajuda o artista?

Giovanna Bonino: Sim, por muitas razões. Uma delas   que o criador, o que está realizando uma obra não pode dedicar-se a sua própria promo o. A galeria assume esse compromisso. Ademais, o *marchand*, profundo conhecedor do métier representa para o artista escolhido uma espécie de endossante junto ao público, especialmente quando se trata de valores novos.

- O Jornal: Por que não existem no Brasil galerias especializadas?

Giovanna Bonino: O mercado no Brasil ainda não comporta esse tipo de galeria.

- O Jornal:   verdade que o mercado do Rio   mais caro que o de São Paulo?

Giovanna Bonino: Não creio. A diferença de preço na obra de um mesmo artista corresponde quase sempre   diferença de qualidade.  s vezes, a obra de determinados artistas alcança melhores preços no Rio que em São Paulo e vice-versa porque   favorecida por um clima regional de apoio.⁴⁴⁷

Como característica principal, a Galeria Bonino esteve comprometida com a promo o de novos artistas, mantendo este perfil por toda sua trajetória. A Bonino seria uma das primeiras galerias a trabalhar com contratos de exclusividade com artistas, dentre os quais, em entrevista Oswaldo citou: Antônio Bandeira, Djanira, Portinari, Hansen Bahia, Aldemir Martins e Newton Resende. Em seu relato, informou que não sobraram documentos a esse respeito, mas que os contratos dependiam muito da rela o com cada artista. Em alguns casos existia um compromisso no qual o artista recebia pagamentos mensais em troca da galeria receber um certo número

⁴⁴⁷ OS DONOS da arte. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18 ago 1963, 3  Caderno, p. 2.

de obras para venda dentro de um período especificado, em outros casos a galeria se comprometia a realizar exposições de tempos em tempos daquele artista. De todo modo, esses formatos não pareciam variar muito das práticas tradicionalmente utilizadas. Em paralelo à programação de exposições, a Bonino sempre manteve uma atividade de acervo, no sentido mais tradicional do ofício de *marchand d'art* de negociação de peças do acervo para colecionadores, fossem revendas ou consignação. Uma reportagem de 1968 esclarece algumas questões a respeito do funcionamento da galeria:

Algumas das melhores galerias de arte do Rio são a Bonino, a Petite Galerie e a do Instituto Brasil-Estados Unidos. Todas possuem a instalação ideal para exposições: são grandes, as maiores, com paredes brancas e chão preto, liso. A sra. Giovanna Bonino está sempre convidando artistas estrangeiros para exporem na sua loja de Copacabana, a única do Estado de gabarito internacional. Neste plano internacional, acha ela que todo bom artista necessita de um *marchand*, embora ele próprio, no mercado local possa executar bem esse papel. A galeria Bonino, segundo d. Giovanna, funciona como todas as galerias sérias do mundo: promovendo seus artistas, descobrindo valores novos, selecionando suas exposições. Bem orientada, uma galeria pode chegar a ser um empreendimento lucrativo, diz ela. E acrescenta que os novos artistas merecem o apoio do *marchand*, pois serão “os grandes nomes do futuro.” A sra. Bonino pede 40% de porcentagem no lucro dos artistas.⁴⁴⁸

Figura 30 - Retrato de Giovanna Bonino. Arquivo Oswaldo Chateaubriand Filho.



Não veremos a Bonino experimentar em outros setores, como a realização de leilões ou promoção de concursos. Alguns poucos catálogos indicam no verso “Financiamento pelo Banco Denasa”⁴⁴⁹, mas, de acordo com Oswaldo, isso não foi uma prática constante.

Reafirmando sua postura tradicional no mercado, encontramos um depoimento de Giovanna comentando a polêmica criada por Wesley Duke Lee em 1972, quando este declarou nos jornais que não trabalharia mais com galerias comerciais. Giovanna Bonino isenta sua galeria de

⁴⁴⁸ SOUZA, Suelly de. AIAP fará feira de arte no Rio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 jul 1968, p. 22.

⁴⁴⁹ Exposição n. 173 de pinturas de Roberto Newman, ago-set, 1974 e n.174 de móveis de Rafael Pérez, set-out, 1974.

qualquer participação no fenômeno especulativo que tomava conta do mercado, defende que a postura de sua galeria sempre esteve em acordo com as práticas internacionais e comprometida com a promoção dos novos artistas.

Giovanna Bonino se considera fora do alcance das críticas de Wesley Duke Lee. 'Minha galeria sempre se interessou por mostrar a qualidade da nossa pintura e por apresentar artistas novos.' Ela admite que esteja havendo especulação no mercado, mas isenta as galerias tradicionais, 'que obedecem às normas internacionais aceitas.'⁴⁵⁰

Giovanna Bonino foi chamada a "Grande Dama" do mercado de arte em mais de uma ocasião. Sempre lembrada pela elegância e distinção, conquistaria o respeito e a admiração dos artistas, críticos de arte e colecionadores que dela se aproximaram.

Giovanna Bonino, ex-mulher, mas ainda sócia do *marchand* Alfredo Bonino, é considerada a primeira-dama da arte brasileira. (...) Ao contrário de outras galerias (a Bonino) não peca pela ostentação, pelo luxo desnecessário e responsável pela morte rápida e precoce de tantas salas. (...) A responsável por tudo isso é uma mulher de aspecto senhorial e fala suave (que adora gatos) chamada Giovanna Bonino. Delicada, mas firme, uma executiva de grande sensibilidade, Giovanna inspira respeito e admiração em todos. É o ser humano cálido e cordial que se preocupa com a situação dos expositores (...) que recebe os amigos como uma fidalga em sua ilha na Baía de Guanabara e que gosta de contar suas memórias sobre o temperamento de certas figuras do circuito artístico.⁴⁵¹

Reservada nos gestos e sucinta nas palavras, dentre as poucas entrevistas que conseguimos localizar, sua fala surpreende na clareza e destreza com a qual descreve o ofício. Num pequeno depoimento em 1976, por ocasião do catálogo que comemorava a realização da exposição de número 200 da Galeria Bonino, revelava quanto sempre se sentiu estimulada pelos artistas que representava, encarando-os com profundo respeito. Comenta que, mesmo se cedo ou tarde deixassem a galeria, sentia-se grata quando não se afastavam dela como amiga. E reafirmava sua convicção:

Se Buenos Aires daquele tempo me motivava, foi no Rio que realmente comecei a me sentir útil e feliz. Mesmo podendo viver em minha ilha sem a galeria, ou com meu filho nos Estados Unidos, creio que vou viver até o possível numa sala Bonino ou em várias salas Bonino. Tenho uma dívida que preciso pagar para todos que me cercam e ajudam.⁴⁵²

⁴⁵⁰ O PROTESTO do artista encerra contradições. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 dez 1972, p. 14.

⁴⁵¹ GIOVANNA Bonino, a dona da primeira galeria de arte do Brasil. *Correio do Povo*, 14 ago 1977. Apud Durand, 1989, p. 202.

⁴⁵² BONINO 200 - Bandeira, Goeldi, Portinari, Raymundo, Serpa. (catálogo) Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1976. Giovanna Bonino faleceu em 1991, ainda trabalhando na galeria, auxiliada nos últimos

Em outro trecho, comentando para Jayme Maurício os artistas escolhidos para a exposição “Bonino 200” — Antônio Bandeira, Goeldi, Portinari, Raymundo de Oliveira e Serpa —, podemos perceber a proximidade com a qual se relacionou com esses artistas e o sentimento de responsabilidade para com seu legado.

– Você sabe, explicou, eles tiveram comigo uma relação de verdadeiros amigos e não apenas artista-*marchand*. E houve momentos em que precisei disso, e eles me deram como só poucos podem dar. Quase não tenho mais obras, mas tenho muita saudade de Portinari e Goeldi, mestres sem mágoas, do otimismo de Bandeira, do desamparo aparente do renovador Serpa e das graças e carências do sofrido Raymundo de Oliveira. Algumas peças são da minha coleção particular, convivo com elas. Outras consegui da coleção de particulares, também sensíveis e amigos. Não poderia nunca expô-los à venda sob pretexto de uma data que me é grata. Quero homenageá-los e relembrar a importância que tiveram e continuarão tendo.⁴⁵³

Tendemos a concordar com Jayme Mauricio quando, em texto para essa mesma exposição, afirma a Bonino ser uma galeria exemplar para o mercado brasileiro naquele momento. Em suas palavras:

A partir da exposição de nº1 a rubrica Bonino passou a significar o exemplo ideal do mercado de arte levando os aventureiros a uma atuação mais descente, inclusive na construção de salas adequadas. Nenhuma aventura ambígua pode ser associada a ela até essa exposição 200 em 16 anos de atuação ininterrupta. Sereníssima, Giovanna criou um foco de atração onde todos sempre se sentiram seguros e valorizados. A lista das 200 exposições é significativa, quase um resumo do que tem surgido de melhor no Brasil e na Argentina, mais daqui do que de lá, naturalmente.⁴⁵⁴

A Bonino foi uma das poucas galerias (e a única apresentada neste trabalho) que manteve um modelo de trabalho tradicional de realização de exposições, buscando criar um relacionamento com artistas e críticos, além de cultivar colecionadores. Em nosso levantamento, até 1979, a Galeria Bonino realizou 244 exposições.⁴⁵⁵ Fayga Ostrower, Emanuel Araújo e Newton Rezende estão entre os artistas que mais tiveram exposições nesse período, 6 cada. Aldemir Martins e José Maria tiveram cada um 5 exposições e Portinari, 4. Foi relevante também observar nos catálogos os críticos que assinavam os textos. Entre eles, Walmir Ayala foi o mais

anos por seu filho Oswaldo Chateaubriand Filho. Oswaldo manteve a galeria aberta até 1993, quando decidiu encerrar as atividades.

⁴⁵³ BONINO 200 - Bandeira, Goeldi, Portinari, Raymundo, Serpa. (catálogo) Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1976.

⁴⁵⁴ *Idem*.

⁴⁵⁵ Ver anexo III.

frequente, assinando 18 textos, seguido por Jayme Maurício, com 12, Geraldo Ferraz e José Roberto Teixeira Leite, com 9 cada, Antônio Bento, 8, Clarival do Prado Valadares, 7, Mario Pedrosa, 6, P. M. Bardi e Roberto Pontual, com 5 textos cada, e Antônio Houaiss e Walter Zanini, com 4 cada. É interessante observar nessa relação com a crítica de arte um afinco por estabelecer parâmetros para avaliação dos artistas que a Bonino lançava, fossem já nomes mais conhecidos quanto novatos. Ao trazer suas falas para a galeria, a Bonino buscava, juntamente com sua autoridade já estabelecida no cenário artístico, afirmar a qualidade e respaldar a produção desses artistas.

3.1.3 Galeria Relevo (1961–1969) e o marchand Jean Boghici

Jean Boghici, romeno de nascença, chegou ao Brasil em 1949, vindo de Paris a bordo de um navio, no qual havia embarcado clandestinamente com seu amigo Henri Stahl. Como as condições na Europa do pós-guerra ainda eram muito difíceis, Boghici decide tentar suas chances num novo continente. Até aquele momento seu percurso tinha sido permeado de coincidências e alguns diriam sorte. Chegando ao Brasil sem documentos foi aconselhado a procurar uma senhora romena, Luci Fernandes, que era esposa do ministro das relações exteriores da época, Raul Fernandes. Sob seu aconselhamento, partiu do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, onde conseguiu um emprego como técnico de equipamentos eletrônicos, formação que trazia consigo da Romênia, e teve aulas de desenho com Guignard. Trabalhou por um curto período em Governador Valadares, na construção da ferrovia Vitória–Minas, mas rapidamente decidiu retornar para o Rio de Janeiro, onde conseguiu emprego como vitrinista nas lojas Ducal, de José Carvalho.⁴⁵⁶

Definido pela pesquisadora Cristina Chacel como “criativo e *bon vivant*”, ela relata que Jean Boghici fazia amigos com facilidade, se enturmando nas rodas da sociedade carioca com desenvoltura, e ganhou notoriedade nacional ao participar do programa *O céu é o limite*, da TV Tupi, em 1957. Durante cerca de 3 meses, ele respondeu a respeito de Van Gogh e, a cada rodada, tinha que decidir se continuava jogando ou se levava o valor do prêmio já acumulado. Decidiu parar ganhando o equivalente a 100 mil dólares, o suficiente para comprar um bom apartamento e, com

⁴⁵⁶ CHACEL, Cristina. Sorte. Acaso. Desejo. In *O Colecionador* (catálogo). Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2013, s/n.

dinheiro sobrando, começou a comprar obras de arte. No início dos anos 1960, viajou pelo Nordeste pesquisando e comprando arte popular brasileira para a Fundação Cultural do Distrito Federal, cujo diretor era Ferreira Gullar. Mas, com a renúncia de Jânio Quadros, o projeto não teve continuidade e Jean teve que procurar outra ocupação. É nesse momento que começa a nascer a ideia de abrir uma galeria de arte. A Relevô surge em sociedade com Jonas Prochownik, dono de uma agência de automóveis, Erima Carneiro, advogado, e seu filho Carlos Carneiro, piloto de carros. A galeria abre suas portas em 1961, na avenida Copacabana, 252, com exposição do também romeno Emeric Marcier. Nos anos seguintes, expôs Alfredo Volpi, Newton Resende, Oswaldo Goeldi, Grauben de Monte Lima, Ione Saldanha, Sérvulo Esmeraldo, Carlos Scliar, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Di Cavalcanti, Wanda Pimentel, entre outros, apostando no lançamento de novos artistas.⁴⁵⁷

Nesse sentido um evento de grande visibilidade da vanguarda brasileira, a exposição “Opinião 65”, foi organizada por Boghici e Cérés Franco e realizada no MAM-RJ em 1965. A mostra hoje célebre, já foi amplamente comentada pela crítica especializada, fazia um balanço da retomada da figuração colocando lado a lado a produção brasileira e de artistas estrangeiros, majoritariamente radicados em Paris. Em retrospectiva da mostra em 1985, organizada por Frederico Moraes, encontramos um interessante comentário de Carlos Vergara e Antônio Dias a respeito do protagonismo de Jean Boghici pela iniciativa de organização da exposição:

‘O Jean percebeu que existia alguma coisa nova no ar, uma tendência figurativa na arte internacional que se opunha à arte abstrata que vigorava aqui. Viu na realização de Opinião 65 a possibilidade de ampliar o mercado para essa arte no Brasil’, afirma Vergara. Antônio Dias confirma e faz o elogio de Boghici: ‘Seu trabalho era de um entusiasta. Como todo bom profissional, ele ganha dinheiro, descobrindo e vendendo trabalhos de arte, transferindo-os de um lugar para o outro, mas isso é importantíssimo, entre outras coisas, porque, no circuito artístico, sem a atividade dos *marchands* realmente é como se nós reduzíssemos em 50% a difusão da arte no mundo. Se havia interesse do Jean em promover os artistas que trouxe de Paris, tudo bem, o resultado concreto foi uma exposição de arte atual europeia no Rio, num momento em que começava, na Bienal de São Paulo, a censura militar. A mostra foi importantíssima para nós, sobretudo porque vimos que o que estávamos fazendo a nível de imagem não era uma coisa deslocada ou atrasada no tempo’.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Ver anexo III.

⁴⁵⁸ MORAIS, Frederico. *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro – 5 - Opinião 65*. (catálogo) Rio de Janeiro: Galeria de arte Banerj, agosto, 1985.

“Opinião 65” abria uma discussão tão necessária no momento, que seria remodelada para apresentação em São Paulo sob o título “Proposta 65” e repetida, no ano seguinte, como “Opinião 66” e “Proposta 66”. O nome de Jean Boghici como um *marchand* interessado na produção contemporânea assim se consolidava. Evandro Carneiro, sobrinho de Erima, trabalhou na Relevo entre 1965–1966, também reafirmaria esse talento de Jean em encantar as pessoas com quem convivia.

A Galeria Relevo teria uma média de exposições muito menor do que a Petite Galerie ou a Bonino, realizando ao todo 35 exposições até seu fechamento em 1968. O volume reduzido tem tanto a ver com uma disposição menor de capital dos sócios, quanto com o desenvolvimento de outro tipo de estratégia para manutenção das atividades, que seria determinante do perfil de *marchand* que Jean Boghici adotaria. Cristina Chacel em texto dedicado à história de Boghici relata da seguinte maneira:

Os primeiros dois anos, porém, foram duros. A Relevo precisou se afirmar em um mercado ocupado, disputado e monopolizado por poucas e boas galerias — Petite Galerie, Bonino, Barcinski, Ipanema —, todas trabalhando com modernismo brasileiro e detentoras de contratos de exclusividade com os melhores artistas. O dinheiro era escasso. Boghici, mesmo, não tinha o que investir. Era o ‘diretor artístico’. O capital vinha do próprio giro da galeria. A estratégia da Relevo para furar o bloqueio da concorrência foi comprar obras antigas dos bons artistas, anteriores à vigência dos contratos de exclusividade. Deu certo: — ‘Compramos muitos Volpis, antigos, maravilhosos, muitos Di, muitos Guignard, que escapavam aos contratos das outras galerias. Ficamos conhecidos por obras raras desses artistas’.⁴⁵⁹

Essa estratégia seria fundamental para a recuperação dos principais artistas modernos, cuja obra já era reconhecida, mas estava dispersa. É dessa maneira, por exemplo, que viria a organizar a exposição “Di Cavalcanti – 40 anos de pintura” em 1964, quando adquiriu a icônica obra *Samba*, 1925.⁴⁶⁰

Sobre esse tipo de procedimento, Maria Lucia Bueno informa que Boghici e seus sócios “colocavam pequenos anúncios nos jornais e compravam os quadros dos proprietários que se apresentavam (...) e foram recolhendo os trabalhos mais antigos desses artistas, que se encontravam espalhados entre São Paulo, Rio e Paris”.⁴⁶¹ Com esse acervo em mãos, veremos assim Boghici se transformar num *marchand* muito mais interessado em formar coleções do que promover artistas. Numa breve lista de colecionadores que contavam com sua *expertise*, encontramos Raymundo

⁴⁵⁹ CHACEL, Cristina. *Op. Cit.*, 2013.

⁴⁶⁰ A obra permaneceu na coleção de Boghici, mas foi destruída em incêndio no apartamento do *marchand* em 2012.

⁴⁶¹ BUENO, Maria Lúcia (org.). *Op. Cit.*, 2012, p. 91.

Castro Maya, Pedro Nava e Niomar Muniz Sodré, Roberto Marinho, Domingos Giobbi, Aloysio de Paula, Thomas Cohn, Gilberto Chateaubriand, entre outros.⁴⁶² Com o fechamento da galeria e agravo na situa o política do país, Boghici passaria boa parte da década de 1970 viajando pelo mundo “comprando bons quadros para cole es privadas”, conforme relatou para Chacel:

- Eu tinha mais liberdade e disponibilidade financeira para poder comprar coisas boas. Tarsila por exemplo, me avisava: ‘V  l  em Portugal, que tem um quadro meu. V  a Rússia que tem um quadro que dei a Sergio Romoff, crítico russo que me convidou para expor na União Soviética. Ele morreu nos expurgos stalinistas, mas sua filha ficou com o quadro’. Eu fui.⁴⁶³

Frederico Moraes também comenta que “Foi nesse período que Jean começou a comprar obras de brasileiros que ficaram na Europa e Estados Unidos e também Joaquim Torres Garcia, bem como uma grande cole o de Debret”⁴⁶⁴. Retornando ao país em 1974, Boghici decide abrir nova galeria em 1979, sob seu próprio nome. A Galeria Jean Boghici inaugurou com exposi o dedicada a Vicente do Rego Monteiro e funcionou até 2002, mas de maneira intermitente. Concentrada na realiza o de grandes projetos, ficava aberta apenas durante as exposi es, que, quando muito, não passavam de 3 ou 4 por ano.

O papel de Jean Boghici como *marchand* superaria sua atua o dentro do espaço da galeria ou da organiza o de exposi es. Desde 1963, em uma aguda entrevista, já demonstrava consciência de seu papel como “um ponto de síntese entre o artista, o crítico e o comprador”, pois acreditava que sua fun o estava em proporcionar um elo de liga o da produ o de qualidade — seja qual fosse — com seu público. Se “o *marchand*   o protagonista por excelência, o valorizador dos ideais de beleza e unicidade nesse mundo já uniformizado”, afirmava compreender os riscos inerentes, pois “só pode ser *marchand* um idealista apaixonado pela arte ou um comerciante de visão e de maior paciência”. Reproduzimos na íntegra o trecho pela riqueza que o comentário proporciona a respeito do pensamento do *marchand*:

- O Jornal: Como conceitua o *marchand de tableaux*?

Jean Boghici: O *marchand de tableaux*, o verdadeiro *marchand*   não somente um intermediário, mas, essencialmente, um ponto de síntese entre o artista, o crítico e o comprador, os quais usam cada um a sua argumenta o específica. O *marchand* não precisa sustentar teorias de arte, nem filosofar

⁴⁶² CHACEL, Cristina. *Op. Cit.*, 2013.

⁴⁶³ *Idem.*

⁴⁶⁴ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro (1816–1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 268.

acerca dos valores representativos de uma nova visão do mundo. Sua própria condição psicológica, decorrente de sua experiência, obriga-o a prescindir de qualquer argumentação ou paixão temporária: sua visão é a visão da continuidade dos movimentos artísticos. Nas correntes em moda ou fora de moda, nas expressões mais extremistas e herméticas, ele procura e sente exclusivamente o elo de união, os valores não retóricos e sim fundamentais. Não precisando defender nada senão a qualidade, o *marchand* tem como única obrigação criar um mercado para os artistas de talento e ainda não aceitos pelo público comprador. O *marchand* é o protagonista por excelência, o valorizador dos ideais de beleza e unicidade nesse mundo já uniformizado.

- E tal *marchand* pode existir fora da teoria?

Jean Boghici: Reconheço que esse tipo de *marchand* é um tipo ideal, que só pode existir numa sociedade não somente exigente como também de capacidade financeira maior que a que temos no país.

- Quais os riscos que corre o *marchand*?

Jean Boghici: Qualquer lançamento de um artista desconhecido é um risco: o *marchand* é um comerciante que trabalha com dinheiro. Os prejuízos decorrentes de uma exposição sem grande saída, devem ser aceitos pelo verdadeiro *marchand* como condição imprescindível do sucesso já que ele deve pensar não em rentabilidade a curto prazo, mas em termos muitas vezes de anos. Só pode ser *marchand* um idealista apaixonado pela arte ou um comerciante de visão e de maior paciência.

- Acha então que o papel de *marchand* é de extrema importância para a arte?

Jean Boghici: Para o público, a arte caminha por pulos loucos ou gratuitos, de acordo com a opinião de cada um. Cada ruptura formal e aparente no curso da arte plástica provoca uma fuga do público das galerias, uma crise de mercado para novos artistas. A própria evolução das artes, que aos olhos da história aparece como uma continuidade harmônica, nos momentos de nascimento e revolta (toda obra de arte grita antes de nascer — dizia Max Jacob) aparece como real ruptura e negação dos valores tradicionais. Os críticos acolhem ou renegam os novos movimentos, os artistas teorizam e lutam pela justificação das novas formas de expressão, o público indigna-se: só é o *marchand* que teria a qualidade da moda, paciente até ver morrer a literatura que envolve os debates acerca das novas formas de arte. Então, a luta travada, pode-se considerar vencida e os próprios lucros compensam todos os sacrifícios.⁴⁶⁵

Estar disposto a todos os sacrifícios em prol da arte reflete a forma como Boghici conduziria suas operações. Mesmo que a galeria tivesse pouca atividade com exposições, em relação às demais apresentadas, Boghici se empenharia na promoção da arte brasileira, fosse recuperando obras dispersadas ao longo dos anos, fosse promovendo novos valores junto aos mais importantes colecionadores, assumindo uma posição de relevo, ainda que se mantivesse nos bastidores.

⁴⁶⁵ OS DONOS da arte. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18 ago 1963, 3º Caderno, p. 2.

3.1.4 *Mirante das Artes (1966–1989)*

É intrincado falar a respeito do *Mirante das Artes* e seu principal diretor Pietro Maria Bardi, visto a proeminência desse nome no cenário cultural brasileiro no século XX. A figura de Bardi é largamente associada à direção artística do Museu de Arte de São Paulo (Masp), sendo certamente sua maior contribuição. Bardi também ficou muito conhecido como crítico de arte, publicou inúmeros livros e teve participações importantes em revistas tanto como editor quanto como articulista.⁴⁶⁶ A faceta de *marchand* é normalmente mais comentada em referência ao seu período italiano, antes de imigrar para o Brasil, sendo mais lembrado pelas aquisições para a formação do acervo para o Masp. Acreditamos que isto se dê primeiramente por pudor na associação entre diretor de museu e *marchand*, depois também por certa confusão que ocorre entre o nome da galeria e da revista, ambas chamadas *Mirante das Artes*, levando-se em consideração que a revista se tornou uma publicação de referência do período. A documentação a respeito da Galeria *Mirante das Artes* é extremamente escassa, o que também dificultou a pesquisa, razão pela qual evidenciamos que esse perfil não pretende esgotar o assunto, apenas indicar algumas direções para contribuir sobre a compreensão do papel da galeria no mercado nacional.⁴⁶⁷

Em consulta ao arquivo do Instituto Bardi - Casa de Vidro, localizamos documentação que indica que tanto a revista quanto a Galeria *Mirante das Artes* eram parte de um projeto maior chamado *Conjunto das Artes*, um edifício que aglutinaria atividades diversas voltadas para o mundo da arte. Entre as iniciativas que compunham o *Conjunto das Artes*, previa-se a criação de um Instituto de Teoria e História da Arte, um Instituto de Restauro e Conservação, Instituto Tecnológico das Artes, uma galeria de arte antiga e moderna, escritório de arquitetura e interiores, revista, auditório, restaurante, entre outras atividades. Um rascunho datilografado, não publicado, de 25 de julho de 1962, detalha o projeto encabeçado por P. M. Bardi e Renato Magalhães Gouvêa, um de seus primeiros sócios, que transcrevemos abaixo:

⁴⁶⁶ Ver LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro Masp: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o Masp em seus primeiros 20 anos*. VII Encontro de História da Arte. UNICAMP. 2011. PEDRO, Caroline Gabriel. *Pietro Maria Bardi, cronista em revista 1976–1988*. Dissertação (Mestrado FAU-USP), São Paulo, 2014. MAGLIACCIO, Luciano. *Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte*. In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Modernidade latina — Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2014.

⁴⁶⁷ Para elaboração do perfil da galeria *Mirante das Artes*, consultamos a coleção de revistas *Mirante das Artes &tc*, realizamos levantamento em periódicos a respeito das exposições e menções da galeria, consultamos diversas teses e dissertações sobre Bardi e o Masp para relato biográfico, e tivemos acesso ao escasso material preservado pelo Instituto Bardi Casa de Vidro.

(...) Através do projeto deste edifício, será possível o leitor ter uma ideia do que será esta instituição. É uma iniciativa rigidamente particular que quer prestar o máximo de serviços no campo das artes, fora de falso filantropismo, visando a solução de vários problemas artísticos de utilidade pública, e oferecendo a todos, especialmente à juventude, um centro de estudos e debates, num clima franco e cordial, visando a unidade das artes.

O Conjunto das Artes terá salas para exposições, um Teatro, um Instituto de Teoria e História da Arte, um Instituto de Restauo e Conservação de Obras de Arte, um Atelier de Arquitetura, uma Livraria especializada em bibliografia artística, Centros de venda para presentes, de folclore e artesanato, Escolas de arte, Grêmio de Alunos, um Restaurante.

O critério artístico destas seções será sob a orientação rigorosamente técnica.

Mirante será o noticioso do Conjunto das Artes, não um boletim, mas ao mesmo tempo será o informador de todas as atividades artísticas brasileiras, aberto às contribuições construtivas, de qualquer tendência, às sugestões e às contribuições dos leitores.⁴⁶⁸

Supomos assim que a data apontada por Bueno de 1964 como ano do início das atividades da Galeria Mirante das Artes deve ter correlação com este projeto nunca integralmente realizado. Porém, nos principais jornais, as primeiras menções à galeria surgem apenas em janeiro de 1967. Visto a grande cobertura que as artes e a cultura obtinham na época, considera-se mais provável a data de 1966⁴⁶⁹ para início das atividades da galeria, dada a necessidade de algum tempo de preparação até a inauguração do empreendimento. Em janeiro de 1967, a Mirante das Artes já aparecia nas colunas de programação cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, divulgando retrospectiva de Lasar Segall, evento que provavelmente abriu a galeria na rua Estados Unidos, 1494.

A partir de janeiro de 1967, também passa a ser editada a revista *Mirante das Artes &tc*. A revista se tornaria uma referência, trazendo discussões de relevância sobre arte e cultura, não limitadas às atividades da galeria, mas sempre abordando temas diretamente ligados ao comércio de artes, como a coluna “Os Objetos e o

⁴⁶⁸ Rascunho datilografado datado de 25 de julho de 1962, 4p. Instituto Bardi - Casa de Vidro, Arquivo P.M. Bardi nº 1.3400.3. Ver ainda atas de reunião de 16/7/1963 e 18/7/1963, Instituto Bardi - Casa de Vidro, Arquivo P.M. Bardi nº 1.3400.5 e 1.3400.6. A ata de reunião de 16/7/1963 informa o registro dos nomes definitivos do Conjunto das Artes: 1 – Instituto de Teoria e História da Arte; 2 – Instituto de Conservação e Restauo de Obras de Arte; 3 – Instituto Tecnológico das Artes; 4 – Mirante, arte antiga e moderna; 5 – Mirante, arquitetura promocional e de interiores; 6 – Mirante (revista); Auditório do Conjunto das Artes; Restaurante do Conjunto das Artes; Galeria do Conjunto das Artes. E revela ainda a pretensão de transferência do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea para o Conjunto das Artes.

⁴⁶⁹ A data de 1966 também é afirmada por Fioravante e o período de 1966–1989 é apontado em cronologia no jornal *Folha de S. Paulo* no caderno especial em homenagem a Bardi, por ocasião de seu falecimento. BARDI morre antes do século. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out 1999, Caderno Ilustrada Especial.

Colecionador”, na qual comenta tendências e leilões, além de trazer matérias relacionadas aos artistas em exposição e divulgar sua programação em anúncios.

Nesse sentido, gostaríamos de evidenciar alguns pontos de convergência: em 1967, a galeria anunciou sua programação anual, na qual incluía exposições em homenagem a Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Vicente do Rego Monteiro, exposição de objetos, esculturas, pinturas e móveis de arte hispânica-colonial dos séculos XVI-XIX, exposição sobre o movimento *art nouveau* e arqueologia mediterrânea.⁴⁷⁰ Nem todas as exposições foram realizadas, mas, na edição seguinte da revista, dedica artigos a Tarsila do Amaral — “O Surreal em Tarsila”⁴⁷¹, de Aracy

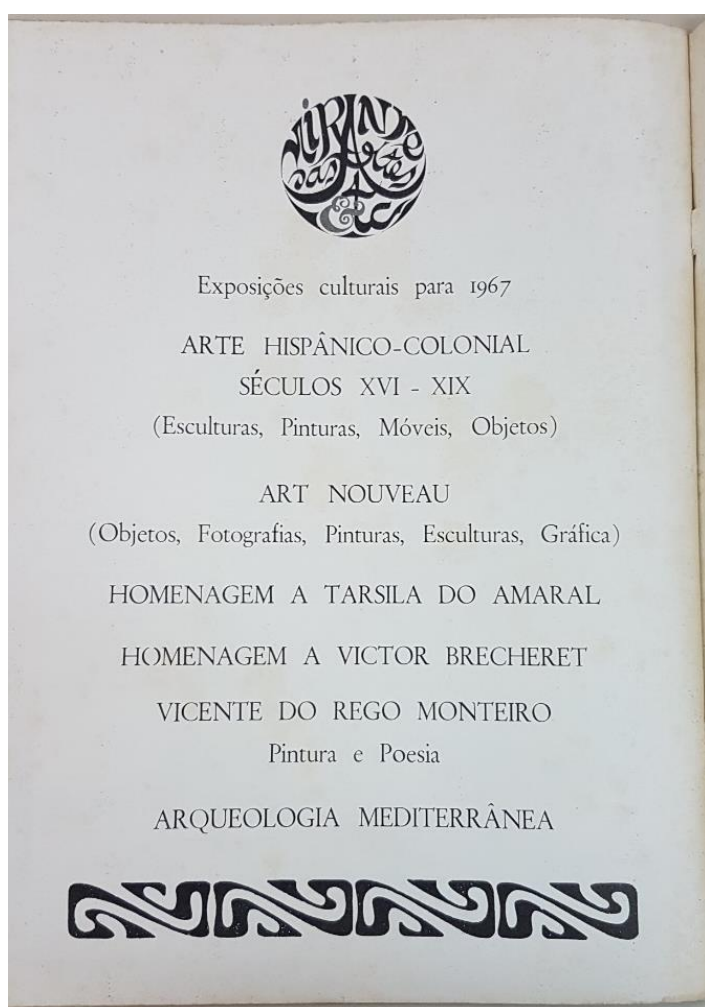


Figura 31 - Anúncio da Galeria Mirante das Artes na Revista Mirante das Artes, mar-abr. 1967.

Amaral — e a Vicente do Rego Monteiro, comentando a exposição realizada na Galeria Debret, em Paris, relembra o pouco impacto da exposição que o Masp dedicou a ele em 1966 e reproduz textos em francês que Claude Aveline e Jean Cassou dedicaram a essa exposição.⁴⁷² Em 1968, em seu número 7, a revista *Mirante das Artes* dedica longo comentário ao *art nouveau*, lamentando o fracasso que teria sido sua exposição a respeito do tema no ano anterior — fracasso esse atribuído à total falta de repercussão na mídia.⁴⁷³ Mobiliário e arte colonial seriam um tema recorrente na revista desde seu primeiro número, mas

⁴⁷⁰ *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 2, mar-abr, 1967, p. 64.

⁴⁷¹ AMARAL, Aracy. O surreal em Tarsila. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 3, mai-jun, 1967, p. 23-25.

⁴⁷² VICENTE do Rego Monteiro. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 3, mai-jun, 1967, p. 27.

⁴⁷³ ART-NOUVEAU difícil. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 7, jan-fev, 1968, p. 28. Fato este que concordamos, pois não foi possível localizar nenhuma menção à exposição nas programações dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*.

Figura 32 - Anúncio Galeria Mirante das Artes no Jornal o Estado de S. Paulo, 1968.

CONVITE
 só para colecionadores de arte e não para aqueles que só compram decoração;

EXPOSIÇÃO-COMPARAÇÃO

5
MESTRES DE 22
 (Segall, Malfatti, Tarsila, Di Cacalvanti, Vicente Monteiro)

5
MESTRES DO FUTURO
 (Stockinger, Cid, Wesley, Caciporé, Tórres, Chartuni)



MIRANTE DAS ARTES
 RUA ESTADOS UNIDOS, 1494

O colecionador que é conhecedor de valores sabe que é mais negócio comprar hoje por 1 e que no futuro vai valer 30 ou mais.

ganha ênfase com a realização da exposição em 1968, largamente comentada nos números 11 e 12 da revista.⁴⁷⁴

A respeito da possível exposição sobre Tarsila, localizamos uma reportagem comentando a respeito da pesquisa de Aracy Amaral sobre o levantamento completo das obras da artista, na qual se comenta que a *Mirante das Artes* editaria a monografia quando concluída.⁴⁷⁵ A matéria informa ainda sobre sete poemas inéditos de Cendrars descobertos durante o exame das documentações da artista e, em paralelo, uma pesquisa a respeito de Rugendas para a qual o jornal comunicava que contribuições a respeito da localização de obras poderiam ser informadas à *Mirante das Artes*. Conforme é conhecido, Aracy Amaral realizaria exposição sobre Tarsila no MAC-USP em 1969, e sua tese transformada em livro somente seria publicada em 1975.

Apesar de divulgar uma programação mais conservadora, voltada para a arte moderna e a arte colonial, foi possível apurar a realização de exposições de jovens artistas, como a coletiva dos escultores Stockinger, Caciporé, Vlavianos e Abelardo da Hora, fotografias de Lenita Perroy; parte da Concurso das Caixas, organizada pela Petite Galerie do Rio, foi trazida para São Paulo; e foi realizada a mostra de cenografias de Flávio Império, desenhos e gravuras de Darel Valença, pinturas de Bernardo Cid, o lançamento do álbum de gravuras *O meu e o seu*, de Antônio Henrique Amaral, pinturas de Maria Helena Chartuni, fechando o ano de 1967 com exposição do acervo e de *art nouveau*.

⁴⁷⁴ ARENA, Paulo. Uma exposição de arte brasileira em "Mirante". *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 11, set-out, 1968, p. 26-29. ECOS da exposição do Mirante. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 12, nov-dez, 1968, p. 26.

⁴⁷⁵ OBRA de Tarsila em levantamento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai 1967, p. 8.

O ano de 1968 abria com a exposição comparativa de “5 Mestres de 22 e 5 Mestres do Futuro”, com obras de Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Stockinger, Bernardo Cid, Wesley Duke Lee, Caciporé Torres e Maria Helena Chaturni. A partir desse momento, o aparecimento da galeria Mirante das Artes nas colunas de programação cultural dos jornais se torna intermitente. Apenas uma nota informa sobre a exposição de Arte Colonial Brasileira, com mobiliário, pinturas, esculturas, imagens e pratas dos séculos 17, 18 e 19, e, em 1969, notas sobre exposições de pinturas e desenho de Zaira, esculturas de Yutaka Toyota, pinturas de Marília Kranz e cerâmicas de Tadayoshi Ito.⁴⁷⁶

Alguns desses artistas também seriam comentados na revista: Ferreira Gullar dedica artigo ao álbum de Antônio Henrique Amaral⁴⁷⁷ e Vinicius de Moraes comenta a obra de Darel⁴⁷⁸; fotos da produção desenvolvida por Toyota na Itália foram publicadas, anunciando a exposição que realizaria em 1969⁴⁷⁹; e depois de expor no Mirante, Bernardo Cid levava o grande prêmio do XVII Salão Paulista de Arte

Moderna⁴⁸⁰, para citar alguns exemplos. A última edição da *Mirante das Artes* &tc anunciava mudanças para o ano de 1969, quando a revista seria transformada em almanaque anual, de forma a abordar os assuntos de maneira mais detida. Infelizmente, tal proposta nunca seria levada a cabo.

Silenciamento semelhante se verifica na galeria, que parece mudar sua forma de agir. A partir de 1971, cessam os anúncios de exposições temporárias e a galeria passa a se posicionar aos moldes de um escritório de arte, apenas comercializando o acervo.



Figura 33 - Anúncio da Mirante das Artes no jornal O Estado de S. Paulo, 1972.

⁴⁷⁶ Ver anexos.

⁴⁷⁷ GULLAR, Ferreira. O meu e o seu de A. H. Amaral. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set-out, 1967, p. 32.

⁴⁷⁸ MORAES, Vinicius de. Darel: Seus Mitos. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set-out, 1967, p. 33.

⁴⁷⁹ *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 9, mai-jun, 1968, p. 22.

⁴⁸⁰ Bernardo Cid grande prêmio do XVII Salão. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 11, set-out, 1968, p. 19.

Repetidos anúncios publicitários indicam a nova postura:

Mirante das Artes - Rua Estados Unidos, 1494, tel. 80-1944 - O maior acervo de obras de arte da cidade - Pinturas, esculturas, desenhos e gravuras de artistas nacionais e estrangeiros. Móveis coloniais e europeus. Avaliações e restaurações. Compram-se inteiras coleções.⁴⁸¹

Em 1972, o Mirante aparece brevemente na coluna de programação das exposições com os dizeres:

Mirante das Artes - Uma galeria especializada em móveis brasileiros antigos, apesar de possuir também peças europeias – Mirante das Artes, rua Estados Unidos, 1494 – tem em seu acervo o maior número de obras antigas e modernas. Além dos móveis estão em exposição quadros, esculturas, desenhos e gravuras de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Volpi, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, e outros. Os preços variam de Cr\$ 300,00 a Cr\$ 150.000,00. De Segunda a Sábado das 9h às 19 horas.⁴⁸²

As menções à galeria rareiam daí em diante, justamente nos anos de maior propulsão do mercado de arte. A mudança da postura comercial da Mirante das Artes parece apontar para um redirecionamento das atividades culturais de Bardi para o Masp, transformando a galeria num ponto de negociação daquilo que era promovido pelo museu. Maria Lucia Bueno reafirma esta percepção:

O Mirante das Artes, era um escritório de arte, um ponto para comercialização da produção estocada. Para a agitação cultural — necessária para a promoção do acervo — recorria à estrutura do Museu de onde era diretor.⁴⁸³

Nesse sentido, é importante ressaltar que, no início dos anos 1970, o Masp começaria um projeto institucional de recuperação e promoção da arte moderna brasileira realizando anualmente grandes retrospectivas, a começar por Portinari em 1970. Para a exposição “Cem obras-primas de Portinari”, Bardi teve acesso a mais de 500 obras do pintor e esboçou-se inclusive a ideia de realizar um catálogo geral de obras. Em 1971, o Masp realizou a exposição “Cem pinturas de Lasar Segall”, cuja introdução do catálogo deixava explícita a intenção de tal programação:

O Museu de Arte em sua nova sede organiza sua segunda grande retrospectiva: Lasar Segall. Segue à de Candido Portinari, a terceira que o museu realizou deste pintor. Outras virão proximamente, pois pretendemos

⁴⁸¹ MIRANTE das Artes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago 1971, p. 31. O mesmo anúncio seria repetido ao menos dez vezes até o final do ano.

⁴⁸² MIRANTE das Artes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Exposições, 20 jul 1972, p. 22.

⁴⁸³ BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 351–376, maio/ago. 2005, p. 396.

apresentar Di Cavalcanti, Belmiro, Nery, Anita Malfatti (homenagem no museu em '49, quando ninguém falava mais dela), De Fiori (póstuma no museu em '48), Tarsila do Amaral (numa escolha técnica, bem diferente do que se tem feito), Flávio de Carvalho (que no museu apresentou desenhos da morte da mãe) e outros ainda não definitivamente escolhidos. A de Vicente do Rego Monteiro não será feita pois já o exibimos em '68 (sic), com o maior dos insucessos: de fato somente agora vai se descobrindo o corajoso pintor de Pernambuco. Depois de Segall, apresentaremos Gregori Warchavichik pioneiro da arquitetura moderna no Brasil nos anos 20.⁴⁸⁴

Nem todas as exposições foram realizadas, mas podemos apontar a realização, nos anos seguintes, de retrospectivas dedicadas a Pennacchi em 1973, Ismael Nery e John Graz em 1974 e relembramos que, em 1972, o Masp foi responsável pela grande comemoração do cinquentenário da Semana de Arte de Moderna de 1922, “Semana de 22 - Antecedentes e Consequências”, que teve continuação na exposição “No tempo dos modernistas”, realizada em 1974.

Saindo dos holofotes do comércio de obras de arte, a promoção da consagração da arte brasileira via museu teria um impacto muito maior na valorização dessas obras no mercado do que qualquer estratégia meramente comercial poderia almejar. O aparente silêncio do Mirante das Artes esbarra na capitalização do interesse de um público muito maior que poderia então encontrar disponíveis obras de “Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Volpi, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, e outros”, com preços variando “de Cr\$300,00 a Cr\$150.000,00”, conforme o anúncio informa. Ao mesmo tempo, cabe enfatizar que pouquíssimos desses artistas foram incorporados ao acervo do Masp nesse período.⁴⁸⁵

Apesar da escassez de documentação a respeito da Galeria Mirante das Artes, será muito elucidativo olhar a experiência antecedente de Bardi como negociante⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ *CEM Pinturas de Lasar Segall*. (catálogo) São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1971.

⁴⁸⁵ Há relatos de que Tarsila teria vendido o *Abaporu* para Bardi acreditando que a obra iria para o acervo do Masp. Contudo sabe-se que o *marchand* vendeu a obra para o colecionador Erico Stickel (1920–2004), que vendeu novamente a obra em 1984 para o colecionador Raoul Forbes. Em 1995, a obra foi a leilão na Christie's de Nova York, arrematada por Eduardo Constantini por US\$ 1,35 milhão de dólares, até então o maior preço que uma obra brasileira havia atingido no exterior. O *Abaporu* integra hoje a coleção do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba). Ver ABAPORU: a história do quadro mais valioso da arte brasileira, que voltará a ser exposto no país. *Época Negócios*, 3 abr 2019, disponível em <https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2019/04/abaporu-historia-do-quadro-mais-valioso-da-arte-brasileira-que-voltara-ser-exposto-no-pais.html>

⁴⁸⁶ Paolo Rusconi reproduz carta de Bardi na qual defende arte de vanguarda e faz um pequeno comentário diferenciando sua profissão de um mero comerciante “Também os negociantes de arte (*a palavra comerciante para nós é imprópria*) olhamos os vanguardistas com desconfiança, ridicularizando-os. E pensar que esses negociantes dependiam dos vanguardistas de todos os tempos...” RUSCONI, Paolo. *Rua Brera n. 16 A galeria de Pietro Maria Bardi*. In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), *Op. Cit.*, 2014. (grifo nosso)

de obras de arte na Itália, que remonta a 1926, ano em que abre sua primeira galeria em Milão. Localizada na rua Brera, 7, depois sucessivamente mudando a localização para os números 16 e 21 da mesma prestigiada rua, a galeria funcionaria até meados de 1930. Além de *marchand*, Bardi nesse período também atuaria como comerciante de molduras, prática bastante comum na época conforme relata o pesquisador Paolo Rusconi. É ele que nos informa sobre o modelo de funcionamento da galeria que “apresentava personalidades contemporâneas, sendo que cada mostra durava 15 dias; um programa de exposições bastante denso, cujo crescimento vertiginoso possibilita imaginar um ‘fim exclusivamente mercantil’, sem privilegiar claramente determinada linha artística”. Nesse período, Bardi também edita os Boletins da Galleria Bardi e, a partir de 1929, o *Belvedere*, jornal de arte de grande formato. Ainda segundo Rusconi, “Bardi usou a galeria como um trampolim para a sua ascensão social, mantendo como áreas distintas o mercado de arte e uma linha de intervencionismo cultural sobre as revistas”.⁴⁸⁷

Em 1930 muda-se para Roma com o convite para dirigir a Galleria d’Arte di Roma, uma galeria pública financiada por Mussolini — com quem Bardi se corresponderia diretamente para prestação de contas —, e contribui para o jornal de caráter fascista *L’Ambrosiano*.⁴⁸⁸ Em 1933, já como editor da revista *Quadrante*, viaja para Buenos Aires, onde tem como objetivo organizar uma mostra de arquitetura moderna. A viagem de navio passa por diversos estados brasileiros e, chegando ao Rio de Janeiro, Bardi decide conhecer rapidamente São Paulo, sendo essa sua primeira passagem pela cidade.⁴⁸⁹

Após envolvimento com outros periódicos, Bardi retomaria a atividade de *marchand* em 1944 com a abertura do Studio d’Arte Palma, em Roma, que funcionaria até 1949, mesmo com a partida de Bardi e sua nova esposa, Lina Bo, para o Brasil

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ Francesco Tentori reproduz carta de 30 de junho de 1930 de prestação de contas de 100 mil liras, de onde também extraímos o seguinte comentário de Bardi a respeito das pretensões para a galeria: “Há na Itália, hoje em dia, uma arte moderna em ascensão, valores de primeiro plano, uma ordem artística sindical notável; com esta Galeria nós poderemos colocar à vista tudo aquilo que existe de vivo, tentar uma exportação da nossa arte, a qual sempre foi uma formidável embaixadora de nosso país, moralizar o mercado de arte, em grande declínio, salvar de penosas situações artistas silenciosos de grande mérito, em suma, com esta Galeria, nós poderemos fazer alguma coisa de original, de fascista e de frutífero para a arte italiana. De minha parte, concluí a primeira fase da organização, realizando uma entidade sindical e de interesse geral, inteligentemente auxiliado pela Senhorita Anna Normandia; espero que V. Exa. aprove meu trabalho.” E assina “Com devoção fascista, P.M. Bardi”. TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. Tradução Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 49.

⁴⁸⁹ *Idem*, p. 72.

em 1946. A pesquisadora Viviana Pozzoli enfatiza que o “motivo de mercado é mais incisivo [para justificar a mudança], enquanto que as hipóteses de um exílio político são menos convincentes”, uma vez que a “decisão de Bardi está ligada a um projeto relativo ao comércio e à promoção da arte italiana na América do Sul, levado adiante pelo Studio d’Arte Palma”. Assim, Bardi teria desenvolvido “um plano cuidadoso para penetrar comercialmente o mercado na América Latina, que inclui a realização de três exposições dedicadas respectivamente à arte antiga, à arte moderna e às artes aplicadas, revelando um interesse significativo na exportação e na promoção da arte e do gosto italiano nos países de alta imigração e com oportunidades de mercado significativas”.⁴⁹⁰ Vale ressaltar a realização dessas exposições, mesmo após o início das tramitações para a fundação do Masp, e o Studio d’Arte Palma de Roma seria liquidado apenas em 1950.⁴⁹¹

Ainda segundo Pozzoli, o projeto do Palma tinha um caráter inédito e ambicioso “que confirma o papel de organizador artístico de Bardi, vai além do conceito da galeria de arte tradicional de conjugar atividades comerciais, expositivas e de centro de restauração, oferecendo também importantes serviços de expertise, radiografia e fotografia — os quais, em conjunto com o setor de restauração, asseguram seu sustento”. E que o Palma teria “raízes, abordagens e objetivos teóricos e empresariais muito diferentes dos de outras realidades ativas no cenário italiano e internacional, que encontra sentido no tecido cultural e comercial do país e tem como objetivo promover e difundir a cultura artística nacional [italiana]”.⁴⁹²

Faz-se notar ainda o breve comentário de Maria Cecília França Lourenço que menciona que Lina Bo Bardi “Funda, em agosto de 1948, com Giancarlo Palanti, o Studio d’Arte Palma, no 18º andar do edifício Thomás Edison (*sic*), na rua Bráulio Gomes, próximo à Biblioteca Municipal. Realizam na abertura a mostra ‘Nós e o Antigo’ e, para justificar essa aproximação, valem-se da autoridade inquestionável de Le Corbusier, um aval caro aos arquitetos locais. Lembram que, em sua residência, ao lado de suas paredes lisas, encontra-se uma cadeira Liberty”.⁴⁹³ A esse respeito,

⁴⁹⁰ POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), *Op. Cit.*, 2014.

⁴⁹¹ Segundo Pozzoli, as exposições foram realizadas no Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, respectivamente em 1946 e 1947, e a de artes aplicadas foi realizada no hotel Copacabana Palace entre 1946–1947, e em São Paulo na sede do IF Decorações Ltda. em março de 1947. *Idem*.

⁴⁹² *Idem*.

⁴⁹³ Cf. UM ESTÚDIO de arte no alto de um arranha-céu. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1948, p.3. APUD LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995, p. 201

Ana Paula Nascimento também comenta que a iniciativa tinha como objetivo “comercializar obras de arte, objetos e mobiliário desenhados pelos arquitetos, igualmente funcionando como espaço expositivo”.⁴⁹⁴

Apesar das raras menções sobre a versão brasileira do Studio d’Arte Palma, não podemos descartar uma muito provável atuação de P.M. Bardi junto a Lina nesse projeto. Não nos parece plausível que o uso do mesmo nome da iniciativa italiana fosse lidar exclusivamente com mobiliário, uma vez que Bardi sempre acreditou numa interação entre as várias artes. Conforme Pozzoli comenta, estava imbricado no projeto do Palma romano “uma nova proposta para o gosto que se inclina à aproximação entre antigo e moderno, à presença de peças de arte antiga, contemporânea e artesanato artístico em diálogo com a dimensão da casa e do seu ambiente, móveis e décor.”⁴⁹⁵

Portanto, o envolvimento de Bardi com a reunião de obras para a coleção do Masp nos parece um motivo mais crível para que seu nome não fosse diretamente associado ao Palma brasileiro, colocando seus serviços em ordem de exclusividade para a iniciativa de Assis Chateaubriand. Ainda assim, Bardi adaptaria no Masp algumas propostas já executadas no Studio d’Arte Palma romano, como a Vitrine das Formas e as Exposições Didáticas, cujas impressões e ilustrações eram preparadas pelo Palma romano, conforme comenta a pesquisadora Luna Villas-Boas Lobão.⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ NASCIMENTO, Ana Paula, *Op. Cit.*, 2003, p. 82. Ao que consta o Studio d’Arte Palma brasileiro se focou na produção de design de mobiliário e projetos de interiores. Segundo Aline Coelho Sanches, “Os projetos de móveis visavam a produção em série realizada através do recorte de chapas de compensado fornecidas pela indústria, de peças encaixáveis e desmontáveis, dos perfis laterais recortados como uma só peça. O texto de apresentação dos mesmos, publicado no primeiro número da revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi, relata a possibilidade de seriação e a preocupação com a simplicidade da estrutura. O desenho das formas simplificadas e sem ornamentação aparece como manifestações do ideário de projeto do desenho industrial moderno, indicado pelas vanguardas europeias. Ao lado desses pressupostos, vê-se nos móveis e no texto os temas das particularidades brasileiras encontrados na preocupação com a adaptação do mobiliário ‘ao clima e à terra’, com materiais nativos e com atenção aos modos de vida e de produção tradicional de objetos de uso cotidiano no Brasil.” (...) A fábrica de móveis Pau Brasil, fundada pelos mesmos sócios para produzir a mobília moderna projetada no Studio, durou apenas três ou quatro anos, em função dos obstáculos de comercialização e vendas dos móveis que eram aceitos por uma minoria. Apesar de curta, a experiência do Studio Palma é considerada pioneira na produção do mobiliário moderno no Brasil. SANCHES, Aline Coelho. A obra de Giancarlo Palanti em São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 031.01, Vitruvius, dez. 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.031/722>

⁴⁹⁵ POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), *Op. Cit.*, 2014.

⁴⁹⁶ LOBÃO, Luna Villas-Bôas. A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.

Uma nota no *Diário de Notícias* de Porto Alegre reforça essa contribuição e deixa evidente a desassociação do nome de Bardi: “Com a colaboração do Studio de Arte Palma de Roma, o Museu contou com um ótimo material ilustrativo, bem escolhido e bem classificado, que forma a base da primeira mostra didática, um panorama da história da arte da pré-história até hoje”.⁴⁹⁷

Assim, à frente do Masp, Bardi encontraria uma projeção social e cultural muito mais significativa, mantendo o papel de diretor como sua referência principal até sua aposentadoria, em 1989. Contudo, Bardi não abandonaria a atuação em diversas frentes, dividindo-se entre iniciativas como a Galeria Mirante das Artes a partir de 1966, onde também oferecia serviços de *expertise* e restauração, como editor e colaborador nas revistas *Habitat*, na década de 1950, *Mirante das Artes &tc*, entre 1967–1968, e, depois, nas revistas *Senhor*, *Isto É*, *Vogue*, *Casa Vogue*, *Arte Vogue*, entre outras, no período de 1976–1988⁴⁹⁸, além da edição de inúmeros livros e catálogos durante toda a vida. Afora isso, cabe ressaltar a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) inicialmente dentro da estrutura do próprio Masp, museu e escola unidos num projeto pedagógico para formação dos cidadãos brasileiros, segundo sua concepção.

Assim, nos pareceu importante destacar o quanto a experiência italiana como dono de galeria foi crucial para o direcionamento das atividades de Bardi no Brasil, o que torna possível expandir a compreensão de sua atuação na Galeria Mirante das Artes. Mesmo que a popularidade da revista ultrapasse a da galeria, não deixaria de estar diretamente ligada a seus negócios. A coluna a respeito de colecionismo é bastante reveladora dos interesses em pauta e permite vislumbrar o pensamento de Bardi a este respeito.

Já na primeira edição da revista *Mirante das Artes &tc.*, a coluna “Os Objetos e o Colecionador” traz um questionamento a respeito do “triângulo que rege o mercado de arte: artista – *marchand* – colecionador”, especialmente no que concerne à formação de preço. A coluna enfatiza a rede de apoio formada pelo *marchand* e pelo colecionador como amparadores da produção artística, refletindo as motivações culturais e econômicas do colecionismo. Reforça que a “cotação certa é formada pelo

⁴⁹⁷ Cf. Jornal Diário de Notícias, Porto Alegre, 7 abr. 1948. Apud LOBÃO, Luna Vilas-Boas. *Op. Cit.*, 2014, p. 28–29.

⁴⁹⁸ Cf. PEDRO, Caroline Gabriel. *Pietro Maria Bardi, cronista em revista 1976–1988*. Dissertação (Mestrado FAU-USP), São Paulo, 2014.

mecanismo ‘oferta–procura’, num mercado normalmente estável”, como seria o caso dos mercados europeus, mas que, no Brasil, com a falta de tradição dos leilões “a fixação do preço parte ainda de bases opinativas”. O artigo finalizava comentando a respeito do estabelecimento de alguns nomes do modernismo e do papel das galerias nos últimos dez anos para a concretização dessa valorização e ainda trazia comentários de Franco Terranova, da Petite Galerie, e Roberto Sachs e Pedro Sachs, da Galeria Debret.

(...) De qualquer maneira, já temos um bom número de artistas ‘cotados’; ao lado todo uma meia dúzia de nomes que pertencem ao período impropriamente chamado ‘clássico’ do Modernismo brasileiro; e logo atrás vem mais uma dezena com tendência a alcançar bons níveis. Em terceiro lugar, fica um sem número de artistas cuja cotação é extremamente variável, mesmo participando ativamente do movimento artístico. As galerias que surgiram no Rio e em São Paulo nesses últimos dez anos contribuíram decididamente no estabelecimento de certos valores: mediadores entre um gosto em formação e artistas à procura de público, fizeram esforços notáveis na determinação de certas posições. (...) ⁴⁹⁹

Os leilões seriam tema de comentário recorrente. Na terceira edição, Bardi clama pela necessidade de leilões mais “técnicos” para a estabilização do mercado, mas reconhece que “seria demais pretender que São Paulo ou o Rio comesçassem no padrão ‘christiesiano’”. E declara que “tem todo um público hoje nas metrópoles que gostaria de começar a participar do belo espetáculo de um leilão de arte”.⁵⁰⁰ Seu pedido parecia ser finalmente atendido em março do ano seguinte, quando em seu número 8, a *Mirante das Artes* faz um minucioso comentário a respeito de leilão organizado por Giuseppe Baccaro. Inicialmente elogioso, o colunista comemora a qualidade do leilão e o público crescente que parecia tomar grande interesse pelas artes plásticas. Mas não deixava passar algumas “falhas” da organização na apresentação de obras “que o comércio não consegue liquidar entre sua freguesia normal, buscando assim novo público consumidor”. Transparece nesse artigo a personalidade de *marchand*, própria de Bardi, que privilegiava o contato individual e exclusivo com o colecionador, acima do interesse publicitário sob o qual julgava os leilões.

O resultado do leilão, objeto dessas notas, numa análise objetiva, pode ser assim encarado: sucesso sob o ponto de vista da propaganda para com a arte moderna; mas falho do ponto de vista da seleção das obras que deveria ser mais rigorosa. O leilão contou com peças excepcionais, de valor

⁴⁹⁹ O MERCADO de Arte. *Mirante das Artes &c.* n. 1, jan/fev. 1967, p.46, O Objeto e o Colecionador.

⁵⁰⁰ LEILÕES. *Mirante das Artes &c.* n. 3, mai/jun. 1967, p.44, O Objeto e o Colecionador.

coleccionístico até de museu; mas ao mesmo tempo uma caudal de ‘enchimentos’ que acabaram por cansar a assistência e provocando um desinteresse artístico.⁵⁰¹

Outros temas frequentes da seção “Os Objetos e o Colecionador” seriam o estímulo ao colecionismo como hábito pragmático, para o qual considera necessário estudo e conhecimentos, alertas frequentes para o problema das obras falsas e mobiliário e antiguidades. Esses artigos permitem vislumbrar alguns dos interesses de Bardi, deixando explícita sua posição também como *marchand*.

3.1.5 *Selearte (1962–1965) e Casa dos Leilões (1967–1974)*

Giuseppe Baccaro (1930–2016) foi um *marchand* de importância central para o desenvolvimento do mercado de arte, especialmente em São Paulo. Interessa-nos discutir sua atividade, particularmente na direção da Casa dos Leilões, primeiro grande empreendimento dedicado exclusivamente ao gênero de leilões de arte em São Paulo, e seu papel na recuperação e promoção da arte moderna brasileira. Um antecedente importante para trilhar esse caminho foi a galeria Selearte, comentada adiante também.

Italiano de nascimento, da cidade de Roccamandolfi, arredores de Nápoles, Baccaro imigrou para o Brasil em 1956. De acordo com entrevista concedida a Celso Fioravante, Baccaro esperava chegar a um “lugar selvagem” mas, passada a decepção, foi trabalhar no jornal *Progresso Ítalo-Brasileiro*, e logo se interessou pela sessão de artes.⁵⁰² Durand comenta que, após alguns meses de trabalho no balcão de vendas da Bienal, onde “informou-se sobre ‘preferências’ e teve acesso a fichários de clientes”, Baccaro se associaria a Biagio Motta, um ex-secretário do MAM-SP, para abrir a Selearte⁵⁰³, nome inspirado em uma revista italiana de arte.⁵⁰⁴ A respeito da experiência da Selearte, Paolo Maranca comenta que

Baccaro era um rapaz de pouca instrução, mas muita coragem, abriu uma loja de quadros modernos. Dinâmico, inventivo, Baccaro compensou seu despreparo cultural com uma verdadeira volúpia comercial: tentou de tudo para movimentar a loja e colocar os quadros nas poucas coleções e nas muitas decorações em curso.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ LEILÕES. *Mirante das Artes &tc.* n. 8, mar/abr. 1968, p.28, O Objeto e o Colecionador.

⁵⁰² FIORAVANTE, Celso. *Op. Cit.*, 2001, p. 13.

⁵⁰³ DURAND, José Carlos, *Op. Cit.*, 1989, p. 191-194.

⁵⁰⁴ FIORAVANTE, Celso. *Op. Cit.*, 200, p.13.

⁵⁰⁵ MARANCA, Paolo. O coveiro do nosso comércio de quadros. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16 jul 1974. Apud DURAND, José Carlos, *Op. Cit.*, 1989, p. 197.

No dia 12 de setembro de 1962, o jornal *O Estado de S. Paulo* dava notícia da inauguração da Galeria Selearte, na rua Augusta, 2706, com exposição de pinturas de Danilo di Prete, esmaltes de Daniel Sasson e joias de René Sasson. A nota comentava ainda que “a nova galeria passará a expor trabalhos de pintura, desenho, gravura ou escultura, simultaneamente com uma mostra de artesanato”.⁵⁰⁶ Esse dado é mais bem observado nos primeiros meses de funcionamento da galeria, nos quais apresenta, sempre em paralelo, obras de arte, joias e artesanato.

A exposição de Di Prete, apesar de “labiríntica”, foi considerada a individual mais importante do artista em São Paulo até aquele momento.⁵⁰⁷ A seguir, a Selearte apresentou pinturas primitivas de Ivan Morais, gravuras de Maria Luiza Leão Litsek, têmperas de Béla Mágori Varga e retratos de Tamar de Letay. Já a exposição seguinte, que trazia desenhos de Mira Schendel e José Maria de Souza, não receberia comentário favorável. Criticada por uma influência simplificada da cultura oriental, “Mira Schendel não nos transmite nada. Negamos à sua textura uma eficiência dramatizadora, aos seus símbolos gráficos um poder de imagem”.⁵⁰⁸ A coluna de autoria não identificada não considera os trabalhos à altura do potencial da artista assim como não demonstra simpatia pela obra de José Maria de Souza, considerados uma “compreensão simplificada de Goerg”. Simultaneamente, a galeria apresentava uma coletiva de joias de Caio Mourão, René Sasson, Pedro Correa de Araújo, Maria Heloisa Corbett, Livio Levi, Ulla Johnsen e Cabrone, e cerâmicas de Bert Hollander, mosaicos de Freda Jardim e batik em seda de Alice Brill.

Não se pode considerar os pequenos trabalhos em papel japonês de Mira Schendel, expondo na Galeria Selearte, um produto que sob a influência da arte oriental tivesse chegado a um estágio de importância que assumisse a imprescindibilidade de uma exposição. Eles dão uma ideia reduzida dos poderes da artista. [...] Os desenhos e gravuras de José Maria de Souza, que acompanham a exposição de Mira Schendel, na Selearte, também não são felizes — decorrem duma compreensão simplificada de Goerg.”⁵⁰⁹

Terminando o ano, localizamos uma exposição de desenhos de Maciej Babinski e Gundemaro Lizarraga, novamente acompanhada por coletiva de joias e tecidos pintados de Maria Célia Calmon. Em 1963, a Selearte mantinha-se como uma galeria

⁵⁰⁶ SERÁ inaugurada hoje nova galeria de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 set 1962, p. 9.

⁵⁰⁷ A INFLAÇÃO prejudicou o ano artístico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan 1963, p. 10.

⁵⁰⁸ DOIS casos do desenho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez 1962, p. 7.

⁵⁰⁹ *Idem*.

de divulgação de novos artistas. Localizamos notas que indicam a realização de exposições de Teresa Nazar e Agenor, Heitor dos Prazeres⁵¹⁰, Marília Gianetti Torres e Ernestina Karman, que passam sem comentários demorados de crítica. Em 1964, o padrão se repete, com exposições de Livio Levi (joias), Wagner de Castro, retrospectiva de Paulo Rossi Osir e desenhos e óleos de Maria Helena Chartuni. Daí em diante, aparecem apenas informações de exposições de acervo e, em outubro, uma nota indicando que a galeria mudaria para a rua Oscar Freire, 340; mudança efetuada a partir de maio de 1965. Como podemos observar, a Selearte, em seus primeiros anos, manteve um padrão de funcionamento bastante tradicional, tentando lançar novos artistas, mas sem conquistar muita visibilidade na mídia. A retração da galeria e o aparente silêncio mantendo apenas mostras de acervo nos indicam a movimentação de Baccaro para outros interesses.

Nesse momento, ao invés de apostar em jovens artistas, Baccaro começou a contatar artistas pioneiros “esquecidos em seus ateliês” e comprar obras, por vezes em lotes. Assim, trabalhando dia e noite, reuniu um acervo com os principais nomes modernistas. O *marchand* comenta, em entrevista a Olívio Tavares de Araújo, que mandava preparar telas e enviava tintas Lefranc para Tarsila, enviava toras de cedro para Gomide esculpir, no Rio, estabeleceu contato com a família de Portinari, sendo “durante três ou quatro anos praticamente o único a trazer sua obra para São Paulo”, e ainda reuniu uma grande quantidade de obras de Ismael Nery “quando ainda nem sabia direito quem ele era”. E continua “A sigla I/N começou a me parecer a chave de uma nova terra prometida na arte brasileira”.⁵¹¹ Em 1965, Baccaro foi responsável por incluir cinco obras de Ismael Nery na sala especial do Surrealismo na Bienal de São Paulo e, em 1966, publicou um artigo sobre o artista na revista surrealista *A Phala*.⁵¹² Na entrevista para Fioravante, informa ter estabelecido contato com Flávio de Carvalho em sua fazenda de Valinhos e com Anita em sua casinha de Diadema. Em suas palavras:

Trabalhava como um louco, de vez em quando ia duas vezes por dia ao Rio e voltava, fazia eu próprio as molduras à noite. [...] Eu tive apenas a vantagem de sacrificar mais horas de sono, coletar catálogos de velhas exposições,

⁵¹⁰ A exposição de Heitor dos Prazeres ocorre em abril de 1963, juntamente com a de joias de Lívio Levi, após a realização de pelo menos outras cinco exposições na Selearte, de maneira que não pode ser considerada como sua exposição inaugural, conforme apontado por FIORAVANTE, Celso. *Op. Cit.*, 2001, p.13.

⁵¹¹ BACCARO, Giuseppe. QUE eles se estrepem. Entrevista a Olívio Tavares de Araújo. *Veja*, São Paulo, ed. 238, 28 mar 1973, p. 3–6.

⁵¹² FIORAVANTE, Celso. *Op. Cit.*, 2001, p.13–14.

começar contatos com artistas pioneiros, como Antônio Gomide, Anita Malfatti e Tarsila que viviam esquecidos em seus ateliês. Cheguei, assim, por um trabalho levado à frende com feroz vitalidade, a ter uma relativa clareza dos valores verdadeiros. E procurei unificar os dois mercados onde havia maior movimento artístico, Rio e São Paulo, que estavam completamente divididos.⁵¹³

Nesse sentido, em 1968, Baccaro encabeçaria uma iniciativa de catalogação das obras de Di Cavalcanti. Uma breve nota n' *O Estado de S. Paulo* informava: “Di Cavalcanti quer saber quais de suas obras se encontram em São Paulo e, para isto, incumbiu o *marchand* Giuseppe Baccaro a realizar um levantamento junto aos colecionadores paulistas, tendo em vista a publicação de um catálogo geral, a ser periodicamente atualizado. (...)”⁵¹⁴. A nota prosseguia dando orientações básicas de como os colaboradores deveriam proceder, enviando a documentação para seu escritório na rua Bela Cintra, 2238.

Monica Filgueiras, que trabalhou com Baccaro nesse período, deu um importante depoimento a Maria Lucia Bueno, no qual comenta sobre as aquisições em grande quantidade de Baccaro, e seu papel em separar e classificar essa produção ainda totalmente desconhecida. O trecho é longo, mas vale pela riqueza de dados.

Quando comecei a trabalhar com Baccaro, os modernistas não eram mais proprietários de sua produção; ela já se encontrava toda na mão dos *marchands*. Na casa de Baccaro, já estava estocada toda a história da arte brasileira (moderna). Sabia-se que estava lidando com uma produção cultural e histórica importante. Essas pessoas tinham uma formação cultural muito sofisticada e trabalhavam com obras de artistas completamente desconhecidos: como o acervo de Gomide e de Ismael Nery, que Baccaro juntou e que, até então, ninguém tinha conhecimento deles.

Baccaro tinha uma sala com uma mesona. Ele ia abrindo as gavetas e jogando os trabalhos em cima. Depois me mandava separar guache, de aquarela, de têmpera, de nanquim e de técnica mista. Eu fazia pilhas das coisas, quando estavam prontas me fazia separar Di Cavalcanti, de Tarsila, de Gomide, de Ismael Nery... Eu não sabia nada. Estava vendo a maioria daqueles nomes praticamente pela primeira vez na minha vida, não tinha um livro ou um curso para estudar História da Arte Brasileira. Eu aprendi ali. (depoimento de Mônica Filgueiras de Almeida)⁵¹⁵

⁵¹³ BACCARO, Giuseppe. *Op. Cit.*, 1973, p. 3–6.

⁵¹⁴ PINTOR procura obras. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1968, p. 9.

⁵¹⁵ BUENO, Maria Lucia. O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950–1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377–402, maio/ago. 2005, p. 396.

Em agosto de 1965, Baccaro organizava uma exposição de Ex-Votos no MAM-RJ, quando uma vaga nota comunica a abertura de uma nova galeria em São Paulo.⁵¹⁶ Baccaro naquele momento estava envolvido em vários empreendimentos, e a nota pôde fazer referência tanto à Galeria Art — posteriormente chamada Art Art e tocada pelo sócio Ralph Camargo, como a sociedade com Bardi no Mirante das Artes⁵¹⁷ — quanto sua transição para área de leilões de arte. Desde 1963, o *marchand* estava envolvido na organização dos leilões em benefício da construção do Hospital Albert Einstein, fato que se repetia ainda mais ativamente em 1965.⁵¹⁸ Maranca comenta sobre esse momento que “esta experiência negativa (de muito esforço e pouco resultado [na Selearte]) de Baccaro coincidiu justamente com a experiência convidativa dos leilões beneficentes”. E continua, “Baccaro foi mordido pela mosca da especulação, retomou as operações iniciadas naqueles leilões, iniciou outras, cativou colecionadores, fechou a galeria e partiu para os seus primeiros leilões”.⁵¹⁹

Assim, na esteira das contribuições aos leilões para construção do hospital Albert Einstein, percebendo a popularização do gênero, surge a Casa dos Leilões, em 1967, em sociedade com Marcos Marcondes e Benjamin Steiner.⁵²⁰ Os primeiros leilões eram anunciados na mídia como “Grande Leilão de Arte Moderna”, cada edição reunia entre 300 a 400 obras, eram apregoados por Florestano Felice na avenida Paulista, 2026, e permitiam o parcelamento em até três vezes.

Em dezembro de 1967, o IV Grande Leilão de Arte Moderna recebeu ampla cobertura, comentando em detalhes o funcionamento, condições de venda, preço base e a oferta de obras de artistas estrangeiros, como Braque, Picasso, Zadkine, Léger, Goya, e nacionais, Tarsila, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Volpi, Grassmann, Brecheret, De Fiori e Rossi Osir.⁵²¹ Os artistas modernos, especialmente os nacionais, eram reconduzidos ao papel de estrelas e todo esforço de coleta começava lentamente a recompensar. Em matéria sobre o leilão, encontramos o seguinte comentário:

⁵¹⁶ EX-VOTOS no MAM do Rio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 ago 1965, p. 9.

⁵¹⁷ FIORAVANTE, Celso. *Op. Cit.*, 2001, p.14.

⁵¹⁸ A galeria Selearte e Baccaro aparecem citados em propagandas na mídia a respeito dos leilões beneficentes do Hospital Albert Einstein, tendo doado obras para o evento.

⁵¹⁹ MARANCA, Paulo. O coveiro do nosso comércio de quadros. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16 jul 1974.

⁵²⁰ Não há indícios claros que Baccaro tenha realizado leilões próprios antes de 1967. É apenas a partir deste ano que encontramos comentários extensos na mídia sobre a realização de leilões particulares, não benemerentes.

⁵²¹ ARTE em leilão amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez 1967, p. 28.

Quando Pancetti, anos atrás pintou um quadro na janela do quarto do Hotel Bahia, onde se hospedou, provavelmente não imaginava que aquele mesmo vidro, retirado da vidraça, seria vendido num leilão de arte em São Paulo por 200 cruzeiros novos. Isto aconteceu ontem com um guache sobre vidro de Pancetti, arrematado ontem no 'Grande Leilão de Arte Moderna' que Florestano está comandando na avenida Paulista. Muita gente esteve ontem no leilão, que deu até para começar na hora certa – sem precisar 'esperar encher'.⁵²²

Figura 34 - Nota no jornal O Estado de S. Paulo com obra de Tarsila no leilão da Casa dos Leilões, jornal O Estado de S. Paulo, dez. 1967.



Arte em leilão amanhã

Hoje, entre as 14 e 22 horas, ainda poderão ser vistas as 330 obras de grandes artistas da atualidade, que Florestano leiloará a partir das 21 horas de amanhã, à av. Paulista, 2026.

O IV Grande Leilão de Arte Moderna, organizado por Giuseppe Baccaro, se desenvolverá durante os dias 11, 12, 13 e 14, sempre a partir das 21 horas. Serão oferecidas, entre outras, gravuras dos artistas estrangeiros Braque, Picasso, Zadkine, Leger e Goya.

Entre nacionais estão representados na venda, com pinturas e desenhos, Tarsila, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar, Segall, Volpi, Grassmann, Brecheret, De Fiori e Rossi Osir.

CONDIÇÕES

Serão levados em consideração.

Este óleo de Tarsila do Amaral é uma das obras que estão no leilão.

A movimentação atraiu inclusive compradores cariocas, vindos especialmente para o evento que começava a despertar novos públicos. Desde interessados em comprar um quadro para decorar o apartamento novo, compradores curiosos até colecionadores que buscam algo determinado, os leilões se mostravam uma boa alternativa para encontrar “pechinchas”. De acordo com a reportagem:

Segundo Baccaro, um dos promotores do leilão, é muito difícil fazer uma avaliação de uma obra de arte em termos comerciais. Os preços oscilam de acordo com a moda da época, com a promoção do artista, com os últimos prêmios que ganha e, sobretudo, com o jogo das grandes galerias. A vantagem do leilão é que o quadro, na maioria das vezes, pode ser comprado por preço menor que a metade de seu valor real e, além disso, serve de

⁵²² LEILÃO de arte iniciou ontem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez 1967, p. 16.

termômetro para o artista ficar sabendo a cotação de suas obras diretamente do público comprador, sem a influência do *marchand*.⁵²³

Apesar da popularização, a constância de realização dos leilões era incerta. Em 1968, localizamos apenas um leilão em dezembro⁵²⁴, organizado nos mesmos moldes e o seguinte somente em outubro de 1969, marcando a reinauguração da Casa dos Leilões na sede da rua Marquês de Paranaguá, 348, “estruturada especialmente para a realização de leilões de arte, com salas de apregoação, depósitos para as obras, estacionamento para 50 automóveis, bar etc.”.⁵²⁵ A ascensão de Baccaro no comando do mercado de arte começava a despontar.

O trabalho de Florestano é feito num salão de razoáveis proporções, mas que tem sido insuficiente para acomodar todo o mundo. Todavia, a respeito [sic] do calor e da aglomeração, as disputas pelas obras são um verdadeiro espetáculo, devido em grande parte à perícia de Florestano. Com a fala mansa, mas precisa, vai induzindo a compra, forçando as aquisições. E talvez por isso, muitas obras — que vão a leilão por metade de seu preço — acabam sendo vendidas pelo seu valor real, pelo preço de galeria.⁵²⁶

Florestano Felice continuava no comando do martelo; whisky e salgadinhos eram servidos abundantemente; os financiamentos expandidos para até 24 meses; contudo, nem sempre o público respondia de acordo. A mesma reportagem informava que, nesses casos, o leiloeiro derrubava o preço-base, abrindo lances livres, sucedidos às vezes de 10 em 10 cruzeiros novos que, com alguma dificuldade, alcançavam a oferta original. Apenas os artistas mais conhecidos inspiravam disputas mais acaloradas, como um Visconti por NCr\$ 11.200,00, uma Tarsila por 12 mil e um Portinari por 38 mil.⁵²⁷

Figura 35 - Anúncio da Casa dos Leilões no jornal O Estado de S. Paulo, maio 1970.

GRANDE LEILÃO DE ARTE MODERNA
500 OBRAS

PORTINARI, DI CAVALCANTI, TARSILA, GRASSMANN, DA COSTA, GUIGNARD, BAPTISTA DA COSTA, GOMIDE, ISMAEL NERY, VOLPI, VISCONTI, DE FIORI, CÍCERO DIAS, DAREL, BRECHERET, ANITA MALFATTI, PANCETTI, DEGAS, RODIN, COROT, CARPEAUX, DALI, LEGER, OTHON FRIESZ, ROSE BONHEUR, CÚZQUENHOS, ICONÉS

EXPOSIÇÃO: 30 e 31 de MAIO-LEILÃO: 1 2 3 4 8 9 de JUNHO FLORESTANO

CASA DOS LEILÕES - MARQUÊS DE PARANAGUÁ: 348 - TEL. 257-4602

⁵²³ COMPRADORES vêm de fora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez 1967, p. 12.

⁵²⁴ LEILÃO de arte começará hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez 1968, p. 16.

⁵²⁵ LEILÃO vende 350 obras de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 out 1969, p. 28.

⁵²⁶ ARTE brasileira em leilão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out 1969, p. 8.

⁵²⁷ LEILÃO ainda hoje e amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov 1969, p. 18.

No ano de 1970, a frequência dos leilões se regularizava em torno de dois por ano. Em junho, um leilão de seis dias era anunciado com 550 obras, dentre as quais um Rodin, um guache de Léger, um desenho de Corot, um Dali e um Carpeaux seriam oferecidos em benefício dos flagelados do nordeste.⁵²⁸ A quantidade de obras demandava que os leilões se estendessem por vários dias, fato que no leilão seguinte, em outubro, dos cinco dias inicialmente previstos para 550 obras, mais 3 dias foram acrescentados devido a mais 250 peças que chegaram às mãos do *marchand* no decorrer daquela semana.⁵²⁹ O desfile de grandes obras impressiona, *Colheita do Café*, de Portinari, oferecido por 120 mil cruzeiros; *Floresta da Tijuca*, de Guignard, arrematado por 23,5 mil; *Natureza Morta*, de Di Cavalcanti, por 20 mil; *Família do Artista*, de Eliseu Visconti, por 26.100; *Cavalete da Memória*, de Cicero Dias, por 7 mil; *Autorretrato*, de Pancetti, por 14.900, e *Paisagem de Saquarema*, do mesmo artista, por 13.700.⁵³⁰ E um arremate não confirmado de um autorretrato de 1893 de Pedro Américo acabou rendendo para a Pinacoteca do Estado a doação da obra.⁵³¹

Os negócios prosperavam quando, no início de abril, publicava-se, no jornal *Artes*; a notícia de que Baccaro havia vendido a Casa dos Leilões para Benjamin Steiner, Marcos Marcondes e Rodrigo Monteiro Lobato. “O impacto da venda abalou de tal forma o eixo São Paulo-Rio que, um dia, após a concretização do negócio, os principais *marchands* do Rio, deslocaram-se para São Paulo.”⁵³² Baccaro havia decidido mudar para Olinda, contudo, isso não significava sua saída definitiva do empreendimento, com pelo menos mais dois leilões agendados para aquele ano em prol da Casa das Crianças de Olinda, onde passava a desenvolver um projeto assistencial para crianças carentes.

⁵²⁸ 550 obras em leilão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai 1970, p. 21; OBRAS de arte em Leilão beneficente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun 1970, p. 10.

⁵²⁹ 550 obras estão em leilão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out 1970, p. 25; LEILÃO de arte prossegue hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 nov 1970, p. 7; PORTINARI é atração hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out 1970, p. 17.

⁵³⁰ LEILÃO vende 77 no 1º dia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out 1970, p. 14.

⁵³¹ ESTADO ganha retrato. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out 1970, p. 13. Obra consta no catálogo geral do acervo sob o número de inventário PINA02419. Além desta obra, Baccaro ofereceu 9 obras em 1969, compradas pelo Governo do Estado de São Paulo para o acervo da Pinacoteca, sendo elas: Anita Malfatti, *Praia de São Vicente*, 1942; Antônio Gomide, *Porto*, 1922; Ernesto de Fiori, *Marinha*, 1943-45, *São Jorge*, 1943-44, *Homem Andando* (escultura), 1945; Flávio de Carvalho, *Ascensão definitiva de Cristo*, 1932; Alfredo Volpi, *Paisagem*, 1922, Darel Valença, *Paisagem Noturna*, 1965; e Rebollo, *Atelier Santa Helena*, 1937 (Obra permutada em 1970 com Acervo do Palácio Campos do Jordão por obra de Di Cavalcanti, *Amigos [Bohemios]*, 1921); e, em 1980, Baccaro fez doação de 40 gravuras de mestres do nordeste para a Pinacoteca.

⁵³² A NOVA Casa dos Leilões. *Artes*, São Paulo, Ano VI, n. 26, 1971.

A decisão da saída de Baccaro do mercado paulista permanece uma história mal contada. Em entrevista a Olívio Tavares de Araújo, o próprio *marchand* alegava que sua decisão era motivada por constatar o absurdo da “antinomia arte-mercado” e que a compreensão atual da arte como objeto de consumo sublimava a potência criadora da obra. Em suas palavras:

Ao mesmo tempo, não me podia mais passar despercebido o abismo que se abriga entre a majestosa motivação das obras e sua miserável destinação física. As mansões começaram a me parecer verdadeiras prisões com ar condicionado, onde o grito de um povo inteiro era abafado, na raiz de sua própria alma, em seus próprios símbolos.⁵³³

O entrevistador alertava, no início da reportagem, o perfil instável de seu entrevistado: “Magro, nervoso, sensível, de gestos agudos e extremamente expressivos, que todo o tempo sublinham as palavras” e continua adiante “Hoje, de modo agressivo, à primeira vista caótico, ele contesta abertamente e corajosamente o que chama de uma ‘catastrófica campanha de deseducação visual’”.⁵³⁴ A missão de Baccaro passava então a ser assistencial, dedicando a desconstrução de seu império para fins beneficentes, revertendo toda a venda de seu acervo para a construção da Casa das Crianças de Olinda.

Quando questionado a respeito do leilão que acabava de realizar, declarava estar se servindo de um meio para conquistar um fim que considerava mais digno dos valores arrecadados: “Como justificativa, posso apenas dizer que não é pelo simples fato de se criticar uma sociedade que esta sociedade se desmonta. A gente pode apenas dar indicações para a mudança, e agir para isso na medida das possibilidades”. E adiante finaliza: “Que me perdoem se estou tendo um comportamento maquiavélico. Pessoalmente, gostaria de ceder estas obras a museus, mesmo que a preços mais baratos”.⁵³⁵

Por outro lado, Paolo Maranca comenta que Baccaro dominava absolutamente o mercado, mas que só caiu diante de José Paulo Domingues da Silva, dono da galeria Collectio, que assumiria a dianteira do mercado de leilões nos anos seguintes. Rumores indicam que a saída de Baccaro para Olinda estaria relacionada a uma

⁵³³ BACCARO, Giuseppe. *Op. Cit.*, 1973, p. 3–6.

⁵³⁴ *Idem.*

⁵³⁵ *Idem.*

batida policial na residência do *marchand*, que lhe rendeu alguns dias na prisão e, possivelmente, traumas para a vida toda.⁵³⁶

O reinado de Baccaro foi até os últimos anos sessenta. Ele dominou o período como senhor absoluto do mercado, impondo bons e maus pintores, fixando coleções, comprando imensos lotes de quadros a preço de banana, colocando nas coleções os quadros mais caros. Baccaro só caiu diante de José Paulo Domingues da Silva (nome falso com que se apresentou aqui em São Paulo um senhor vindo da Bolonha, que trazia experiências mais instrutivas que as de barbeiro, e se chamava na verdade Paolo Businco). (...) Tudo somado, foram dois reinados de muito abuso, mas serviram para colocar o mercado em marcha.⁵³⁷

Ainda que haja muita especulação a respeito da relação entre Baccaro e José Paulo Domingues, não podemos dizer que a ascensão da Collectio determinou a queda da Casa dos Leilões. Durante o período entre 1971–1973, no qual alegadamente Baccaro já teria se retirado para Olinda, havendo uma “troca de comando” com a dominância da Collectio, encontramos anúncios de leilões e reportagens a respeito da atividade das duas casas igualmente frequentes que demonstram uma competição acirrada pela atenção do comprador. A Casa dos Leilões se mantém intensamente ativa e, apesar da venda, Baccaro continua organizando leilões de seu acervo, sempre anunciados em prol da construção da Casa das Crianças de Olinda.

O primeiro leilão da Casa dos Leilões, sob nova direção, seria realizado de 13 a 16 de abril de 1971. Entre as 300 peças, *O Estado de S. Paulo* dava destaque para algumas obras “*Convescote*, óleo de 1899, de Almeida Junior; *O Filho Pródigo*, óleo de 1937, de Portinari; *Rua de Paris*, óleo de 1924, de Di Cavalcanti, *Torso*, óleo de 1921, de Tarsila do Amaral; *Navio Negroiro*, desenho de Lasar Segall; *Cabeça*, terracota de Brecheret; *Madona*, óleo de Alfredo Volpi, *Autorretrato com a Filha*, óleo de Pancetti”, entre outras, além de assinalar a presença de peças de *art nouveau* de Gallé, Tiffany, Daum, Alsale e outros.⁵³⁸ Poucos dias depois, em 19 de abril, Baccaro realizava leilão beneficente de 61 obras de seu acervo, dentre as quais *Andalusa*, de 1924, de Anita Malfatti, estampava a capa do pequeno catálogo e ganhava destaque na matéria publicado pelo *O Estado de S. Paulo*⁵³⁹, vendida por 7.800 cruzeiros. No

⁵³⁶ Depoimento de um *marchand* que prefere manter-se anônimo sobre esta informação.

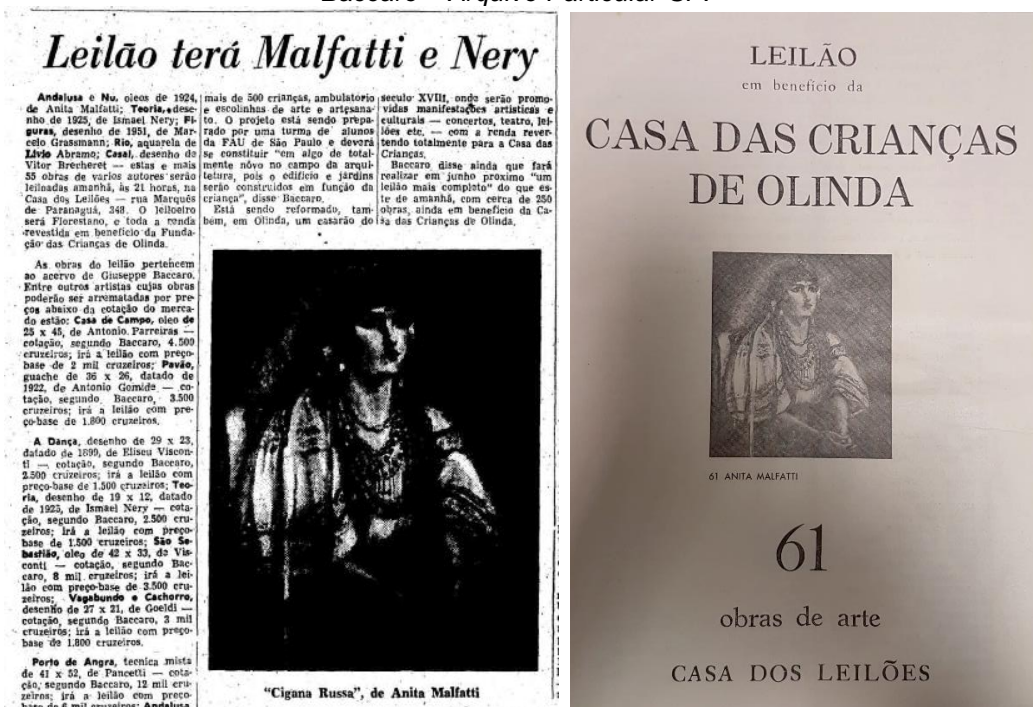
⁵³⁷ MARANCA, Paolo. O coveiro do nosso comércio de quadros. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16 jul 1974.

⁵³⁸ LEILÃO continua hoje e amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 abr 1971, p. 10.

⁵³⁹ LEILÃO terá Mafatti e Nery. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr 1971, p. 18.

total, o leilão arrecadava cerca de 65 mil cruzeiros para a Casa das Crianças, conforme informado no jornal dias depois.⁵⁴⁰ Nos eventos seguintes, em junho⁵⁴¹ e novembro⁵⁴², os leilões misturavam obras de arte, móveis, pratarias e antiguidades, sendo o último com renda novamente revertida para as crianças.

Figura 36 - Nota no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre leilão em 1971 e capa do catálogo do Leilão de Baccaro – Arquivo Particular-SP.



Em 1972, tanto a Casa dos Leilões quanto a Collectio adotaram estratégias de marketing parecidas, utilizando anúncios ambiciosos e chamativos para seus leilões. Conforme veremos adiante, a Collectio é mais incisiva e seus anúncios têm uma frequência e quantidade maiores, mas, ainda assim, os anúncios da Casa dos Leilões são tão persuasivos quanto, apresentando obras importantes com discursos efusivos e entusiasmados para despertar o interesse do público.

⁵⁴⁰ LEILÃO de Baccaro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr 1971, p. 21.

⁵⁴¹ LEILÃO terá um Calixto de 1886. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun 1971, p. 8.

⁵⁴² RENDA de leilão é para crianças. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 out 1971, p. 12.

Venha buscar esta Tarsila antes que alguém mais esperto chegue primeiro.



Este anúncio é uma loucura da Casa dos Leilões. Quem percebeu a importância dessa pintura, deve estar com raiva desse anúncio. A esta altura ele já caiu nas mãos de uma porção de colecionadores. E eles não vão bobear com um quadro a óleo de Tarsila, de 61 x 50 cms. Que foi pintado em 1922, e esteve em duas retrospectivas de artista, feitas em museus. Um quadro desses não aparece todo dia. Se acontecer de você perder essa pintura para alguém mais esperto, não fique chateado. Outras obras de arte vão entrar em leilão: do Portinari, do Pancetti, Di Cavalcanti, Grassmann, Visconti, Bernadelli, Parreiras, Calixto, Amôdo, Gomide, John Graz, Baptista da Costa, Bandeira, Darel, Bonadei, Rebollo, Graciano, Guignard, etc. Mas não são só essas coisas bonitas que a Casa dos Leilões está mostrando. Outra coisa bonita é que uma parte da renda vai para a APAE. O leilão começa às 21 horas, nos dias 17, 18 e 19. Agora só falta você saber o endereço. É na rua Marquês de Paranaguá, 348. Boa sorte! O quadro de Tarsila ainda não tem dono.



O BCN financia todas as obras.
BCN FINANCIADORA BCN S.A.

Leiloeiro oficial:
ARY ANDRÉ

VENHA BUSCAR ESTA TARSILA ANTES QUE ALGUÉM MAIS ESPERTO CHEGUE PRIMEIRO

Este anúncio é uma loucura da Casa dos Leilões. Quem percebeu a importância dessa pintura, deve estar com raiva desse anúncio. A esta altura ele já caiu nas mãos de uma porção de colecionadores. E eles não vão bobear com um quadro a óleo de Tarsila, de 60 x 50 cm. Que foi pintado em 1922 e esteve em duas retrospectivas da artista, feitas em museu. Um quadro desses não aparece todo dia. Se acontecer de você perder essa pintura para alguém mais esperto, não fique chateado. Outras obras de arte vão entrar no leilão: do Portinari, de Pancetti, Di Cavalcanti, Grassmann, Visconti, Bernadelli, Parreiras, Calixto, Amoedo, Gomide, John Graz, Baptista da Costa, Bandeira, Darel, Bonadei, Rebollo, Graciano, Guignard etc. Mas não são só essas coisas que a casa dos Leilões está mostrando. Outra coisa bonita é que uma parte da renda vai para APAE. O leilão começa às 21 horas nos dias 17, 18 e 19. Agora só falta você saber o endereço. É na rua Marquês de Paranaguá, 348. Boa Sorte! O quadro da Tarsila ainda não tem dono. Leiloeiro Oficial Ary André. O BCN financia todas as obras.⁵⁴³

Este quadro vai dar briga.



Este quadro é de Pancetti. Chama-se Ilha das Enxadas, e foi pintado em 1940. É tão importante que aparece citado no Dicionário de Artes Plásticas do Brasil do Roberto Pontual.

Por causa dele vai ter muita gente brigando na rua Marques de Paranaguá, 348. A briga começa às 21 horas do dia 17, e vai continuar nos dias 18 e 19.

Mas não é só esse Pancetti o motivo da briga.

Portinari, Di Cavalcanti, Grassmann, Tarsila, Visconti, Bernadelli, Parreiras, Calixto, Amôdo, Gomide, John Graz, Baptista da Costa, Bandeira, Darel, Bonadei, Rebollo, Graciano, Guignard, todos eles vão fazer muita gente gritar na hora que começar o leilão.

Só vai haver paz nos dias de exposição: 18 e 19 de abril.

E quando você pode achar um belo motivo para entrar nessa briga. Ela tem uma finalidade muito bonita: mandar uma parte da renda para a APAE.

BCN FINANCIADORA BCN S.A.
Leiloeiro oficial: ARY ANDRÉ



O BCN financia todas as obras.

ESTE QUADRO VAI DAR BRIGA - Esse quadro é do Pancetti. Chama-se Ilha das Enxadas, e foi pintado em 1940. É tão importante que aparece citado no Dicionário de Artes Plásticas do Brasil, do Roberto Pontual. Por causa dele vai ter muita gente brigando na rua Marques de Paranaguá, 348. A briga começa às 21 horas do dia 17, e vai continuar nos dias 18 e 19. Mas não é só esse Pancetti o motivo da briga. Portinari, Di Cavalcanti, Grassmann, Tarsila, Visconti, Bernadelli, Parreiras, Calixto, Amôdo, Gomide, John Graz, Batista da Costa, Bandeira, Darel, Bonadei, Rebollo, Graciano, Guignard, todos eles vão fazer muita gente gritar na hora que começar o leilão. Só vai haver paz nos dias da exposição: 15 e 16 de abril. É quando você pode achar um belo motivo para entrar nessa briga. Ela tem uma finalidade muito bonita: mandar uma parte da renda para a APAE. CASA DOS LEILÕES Leiloeiro oficial: ARY ANDRÉ FINANCIADORA BCN S.A. - Crédito, financiamento e investimentos. O BCN financia todas as obras.⁵⁴⁴

⁵⁴³ VENHA buscar esta Tarsila antes que alguém mais esperto chegue primeiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1972.

⁵⁴⁴ ESTE quadro vai dar briga. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1972, p.6.

**Abra os olhos
para este anúncio**



Você está vendo aí em cima uma obra de arte raríssima. É um Volpi pintado em 1936. Mas não é só esse quadro que este anúncio está convidando você para ver.

Além dessa pintura, tem outras: do Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti, Grassmann, Tarsila, Visconti, Bernadelli, Parreiras, Calixto, Amoêdo, Gomide, John Graz, Batista da Costa, Bandeira, Darel, Bonadei, Rebollo, Graciano, Guignard, etc.

Agora abra os olhos mais uma vez e guarde onde é que estão todos esses quadros: na rua Marques de Paranaguá 348.

E onde fica a Casa dos Leilões. Todas as obras vão estar em exposição nos dias 15 e 16 de abril. E nos dias 17, 18 e 19, vão entrar em leilão, depois das 21 horas.

Finalmente uma boa notícia para o seu bolso: todas as obras poderão ser compradas com financiamento.

Leiloeiro Oficial:
ARY ANDRÉ



ABRA OS OLHOS PARA ESTE ANÚNCIO

Você está vendo aí em cima uma obra de arte raríssima. É um Volpi pintado em 1936. Mas não é só esse quadro que este anúncio está convidando você para ver. Além dessa pintura, tem outras: do Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti, Grassmann, Tarsila, Visconti, Bernadelli, Parreiras, Calixto, Amoêdo, Gomide, John Graz, Batista da Costa, Bandeira, Darel, Bonadei, Rebollo, Graciano, Guignard, etc. Agora abra os olhos mais uma vez e guarde onde é que estão todos esses quadros: na rua Marques de Paranaguá 348. (...) ⁵⁴⁵

A CASA DOS LEILÕES ANUNCIA O FIM DO LEILÃO

Um dia isso tinha que terminar. E o dia é hoje.
Sua última chance de conseguir os quadros
maravilhosos de toda esta gente:

Max Liebermann, Castagneto, Portinari, Pancetti,
Rebola, Graciano, John Graz, Di, Visconti,
Milton Dacosta e Bonadei.

É com muita tristeza que a Casa dos Leilões
põe um fim no leilão.

Mas ele já durou dois dias.

E como tudo o que é bom, o leilão também dura pouco.

Leiloeiro oficial:
ARY ANDRÉ



O último leilão começa às 21 horas
Rua Marques de Paranaguá, 348

BCN FINANCIADORA BCN S.A.
O BCN financia todas as obras.

A CASA DOS LEILÕES ANUNCIA O FIM DO LEILÃO - Um dia isso tinha que terminar. E o dia é hoje. Sua última chance de conseguir quadros maravilhosos de toda esta gente: Max Liebermann, Castagneto, Portinari, Pancetti, Rebollo, Graciano, John Graz, Di, Visconti, Milton Dacosta e Bonadei. É com muita tristeza que a Casa dos Leilões põe um fim ao leilão. Mas ele já durou dois dias. E como tudo o que é bom, o leilão também dura pouco. Leiloeiro oficial Ary André. CASA DOS LEILÕES. O último leilão começa às 21 horas, Rua Marques de Paranaguá, 348. O BCN financia todas as obras. ⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ ABRA os olhos para este anúncio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1972.

⁵⁴⁶ A CASA dos leilões anuncia o fim do leilão, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 09 jun. 1972, p.8.

Publicados poucas semanas antes da abertura da exposição promovida pelo Masp para comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, vemos a Casa dos Leilões engajada na promoção da arte moderna brasileira, reforçando ainda mais a valorização comercial e artística dessa produção. Os anúncios exaltam a raridade da oportunidade de compra de obras icônicas dos mais importantes artistas ligados ao modernismo, além de enfatizar a importância do seu colecionismo. Engajados no discurso de valorização da arte brasileira, esses anúncios se tornariam bastante comuns nos jornais dos anos 1970. Além da Petite Galerie, que já comentamos, a seguir abordamos também os anúncios da Collectio e da Bolsa de Arte, que seguiam o mesmo tom efusivo e intenso. Essa estratégia de impressionar o comprador com um sentido de urgência, considerando como última possibilidade de se maravilhar e obter tais obras, influenciariam sobremaneira o sentido especulativo que o mercado de arte tomava naquele momento. É relevante enfatizar essa questão, pois essa dinâmica seria decisiva no formato do mercado brasileiro naqueles anos.

Contudo, a Casa dos Leilões encerraria suas atividades em 1974, não sobrevivendo às transformações intensas do mercado naquele momento. Segundo Marcos Marcondes declara “ser pioneiro teve muitas desvantagens...”.⁵⁴⁷

3.1.6 *Collectio* (1969–1973)

O interesse em produzir os perfis das galerias, conforme estamos apresentando, é compreender a dimensão do mercado de arte nacional nas décadas de 1960–1970, verificando como essas galerias influenciaram a percepção e valorização da arte moderna. O caso da galeria Collectio é bastante emblemático desse processo e, diferentemente das demais galerias, já tivemos a oportunidade de apresentar sua história com grande riqueza de detalhes em pelo menos outras duas oportunidades.⁵⁴⁸ Para evitar uma repetição que poderia parecer excessiva, o perfil apresentado a seguir traz de maneira resumida os principais momentos, e procuramos nos deter a informações ainda não publicadas para adensar a discussão.

⁵⁴⁷ A data de encerramento das atividades da Casa dos Leilões foi informada por Marcos Marcondes, um dos sócios, em entrevista à autora em São Paulo em 18 de junho de 2019.

⁵⁴⁸ Cf. VALLEGO, Rachel. A presença da galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. *ARS*, ano 15, n. 31, 2017, p.125–148. E VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – Percursos de uma coleção de arte*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2015.

O homem que se apresentava como José Paulo Domingues da Silva, identidade falsa adotada pelo italiano Paolo Businco, dono da galeria Collectio, foi uma figura central para o crescimento do mercado de arte no Brasil nos anos 1970. A verdade sobre sua identidade só foi trazida a público após a sua morte em dezembro de 1973 e pedido de falência da galeria aberto na justiça em 1974. O escândalo provocado por essa notícia despertaria muita comoção pública, visto que a Collectio era à época a maior galeria do país em volume de negócios. As denúncias contra seu dono despertariam uma série de clamores contra o mercado de arte, apontado como uma farsa. A generalização de que o crescimento era artificial, um fenômeno irreal, parecia desconsiderar cabalmente todo o desenvolvimento que verificamos anteriormente, de maneira que uma nova aproximação sobre os fatos pode beneficiar o entendimento sobre o período.

De acordo com informações divulgadas principalmente pelo *Jornal do Brasil*⁵⁴⁹, Paolo Businco, natural de Cagliari, na Itália, provavelmente chegou ao Brasil em 1963, entrando no país por Pernambuco, de maneira ilegal. Sua esposa, Vittoria Gnutti Businco, chegaria em 1966, e os quatro filhos, em 1968. Businco inicialmente manteve uma casa de doces na rua Estados Unidos, 1078. Com a chegada de D. Vittoria, a doceria seria transformada em sapataria — Tati indústria e comércio Ltda. — onde mostrava gravuras e quadros para clientes após vender os sapatos. De acordo com depoimento de Ralph Camargo⁵⁵⁰, que tinha galeria nas proximidades⁵⁵¹, Businco já se apresentava como José Paulo Domingues⁵⁵² e costumava frequentar sua galeria e comprava algumas obras. Segundo Camargo, a sugestão do nome da galeria teria sido dele, em inglês, *Collector*, mas, após alguma consideração, Domingues opta por latinizar, ficando com o nome Collectio. Mônica Filgueiras, à época casada com Ralph Camargo, logo começou a trabalhar na Collectio. Ralph também apresentaria Ricardo Ohtake que faria a programação visual da galeria. A Collectio inicialmente trabalhava como uma galeria tradicional, passando para o ramo dos leilões em meados de 1970.

⁵⁴⁹ BEUTTENMULLER, Alberto. DONO da collectio tinha nome falso e devia Cr\$ 40 milhões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun 1974, p.26.

⁵⁵⁰ Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2016 no Rio de Janeiro.

⁵⁵¹ No período, Ralph Camargo teve duas galerias, ambas muito próximas, a Art Art ficava na Oscar Freire, 809, que funcionou até 1969, e a Galeria Ralph Camargo, na Alameda Ministro Rocha Azevedo, 1335, que abriu em 1970.

⁵⁵² Considerando que o nome José Paulo Domingues personificava a faceta de *marchand* de Paolo Businco, optamos daqui por diante a nos referirmos a ele como José Paulo Domingues.

Um depoimento de Mônica Filgueiras resume de maneira notável as atividades da Collectio.

A Collectio foi inaugurada em 1969, na rua Estados Unidos, com um maravilhoso acervo de arte moderna. A programação visual era do Ricardo Ohtake. A galeria comprava tudo, nunca teve uma obra em consignação e não vendia obra fora do leilão. Ela fazia anúncios de seus leilões em páginas inteiras no jornal *O Estado de S. Paulo* e eles atraíam de 800 a 1200 pessoas por noite. Trabalhávamos até 16 horas por dia. Os diretores de banco viviam na Collectio. Os *marchands* faziam fila para vender obras. Ela absorveu e movimentou todo o mercado.⁵⁵³

Focada na realização de leilões, a Collectio incrementava seu potencial de vendas agregando a possibilidade de financiamento das compras, em determinados momentos em até 36 parcelas, prática já corrente na época, a uma intensa estratégia de marketing. Aproveitando um período áureo da publicidade brasileira, publicava periodicamente anúncios de seus eventos nos principais jornais da época, o que garantiria sua popularidade crescente e sucesso de público. Os leilões se transformaram em eventos da sociedade, ocorriam em salões finos, serviam-se abundantemente espumantes, whisky e salgadinhos de festa aos presentes. Aos poucos, a ideia de comprar uma obra de arte era transformada em um investimento certo, além da sofisticação e do prestígio inerentes à própria arte. O depoimento de um colecionador que frequentou esses eventos nos esclarece sobre o “clima”:

Era tudo muito glamouroso... Quando o Zé Paulo Domingues fazia os leilões na Maison de France, ele contratava supermodelos, uma delas era, se não me engano, a Luiza Brunet, e elas passavam com as bandejas de whisky, fartamente servido. Era um momento especial, um momento em que havia um grande interesse pela arte, e dinheiro para comprar — porque tem que ter dinheiro para fazer a arte circular...⁵⁵⁴

Identificamos nos anúncios da Collectio, no ano de 1970, a realização de leilões em São Paulo em sete locais diferentes: Banco do Estado da Guanabara, rua Augusta, 2705; Banco Nacional de Minas Gerais, avenida Paulista, 2166; Museu da Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado; Jardim de Inverno Fasano, localizado na avenida Paulista; Buffet Torres, avenida Brigadeiro Faria Lima, 774; rua Estados Unidos, 1078; e rua Antônio Carlos, 653. Em 1971, alguns leilões foram realizados na rua Suécia, 308, até passarem a ser realizados na Mansão França,

⁵⁵³ Depoimento de Monica Filgueiras in FIOVARANTE, Celso. *Op. Cit.*, 2001, p. 54.

⁵⁵⁴ Depoimento de Alfredo Rizkallah. In MATTAR, Denise. *Coleção Maria Ângela e Alfredo Rizkallah*. No prelo.

avenida Angélica, 750 — tradicional casa de festas —, que abrigaria a maioria dos leilões até finais de 1973. Com a inauguração de sua sede na avenida Brigadeiro Luís Antônio, 4763, alguns leilões e as exposições passaram a ser realizadas nesse endereço até o fechamento em 1973. A única exceção parece ser um leilão realizado no Nacional Clube, na rua Angatuba, 703, em dezembro de 1972.⁵⁵⁵

No ano de 1970, a *Collectio* sedimentava seu espaço no meio artístico. Um anúncio comentava, em balanço das atividades do ano, a realização de 7 leilões em São Paulo e 3 exposições, além de exposições e leilões em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Brasília.⁵⁵⁶ Em 1971, iniciava a edição de álbuns de gravuras, lançando em abril um álbum dedicado ao Grupo Santa Helena, no mesmo momento em que o edifício homônimo da Praça da Sé era demolido. Em agosto, foi a vez do álbum em homenagem a Tarsila e, em novembro, o álbum de Clóvis Graciano — comentados em detalhe no último capítulo. Se em 1971 os artistas modernos já apareciam com amplo destaque nos anúncios da *Collectio*, em 1972 eles iriam se dedicar quase que exclusivamente a essa temática.

Simultaneamente às comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, a pauta dos leilões seria quase que exclusivamente dedicada à promoção da arte moderna brasileira. “*Collectio* – Sempre um museu em leilão” se tornaria o mote das campanhas, com anúncios como “A arte de investir bem”, “Com quantas obras-primas se faz um leilão?”, “O leilão da *Collectio* começou aqui há 50 anos”, “Museu em leilão em noite de gala”, entre outros. Sempre ilustrados por obras de artistas como Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari, Ismael Nery, Volpi, Vicente do Rego Monteiro, entre outros, esses anúncios festejavam, sem cerimônia, o investimento certo que tais obras passavam a ser consideradas.

A verve comemorativa em torno da Semana e seus desdobramentos levava o mercado de arte a atingir patamares surpreendentes, e a *Collectio* assumiria a dianteira do mercado de arte ao concretizar a venda mais comentada daquela década, um autorretrato de Ismael Nery por 276 mil cruzeiros — algo que, à época, soaria como mais de um milhão de dólares. Encerrando o ano, a *Collectio* realizou uma exposição de Sérgio Camargo⁵⁵⁷ para inaugurar sua nova sede de 1.200 m², na

⁵⁵⁵ Dados sobre os locais dos leilões foram revisados e atualizados em relação a publicações anteriores.

⁵⁵⁶ PRESENTEIE com arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 8 dez. 1970.

⁵⁵⁷ Um trecho do depoimento do colecionador Alfredo Rizkallah retrata esse evento: “O José Paulo Domingues naturalmente me convidava para todos os leilões, mandava os catálogos etc., mas, além disso, me dava uma atenção especial. Eu era convidado para as pré-apresentações de leilões nas

avenida Brigadeiro Luiz Antônio, 4763, e uma exposição organizada por Roberto Pontual, "Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois", comemorativa do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna. Conciliando leilões e grandes exposições, a Collectio praticamente dominava o mercado de arte, modificando a forma como o público se relacionava com obras de arte.

Figura 37 - Anúncios de Leilões da Collectio no jornal O Estado de S. Paulo em 1972.

EXCEPCIONAIS Por isso, ele continua a ser discutido. **EXCEPCIONAIS** Por isso, ele continua a ser discutido. **EXCEPCIONAIS** Por isso, ele continua a ser discutido.

o leilão de maio da collectio começou aqui há 50 anos.

Maio será o mês das comemorações oficiais do cinquentenário da Semana de Arte de 22. Maio será o mês da realização do terceiro leilão do ano da Collectio. Uma coisa tem muito a ver com a outra. No leilão da Collectio será apresentada uma verdadeira retrospectiva da arte brasileira da Semana até nossos dias. As obras mais representativas dos artistas que participaram da Semana e daqueles que herdaram a mensagem dos mocos de 22. Entre outros, 25 óleos de Di Cavalcanti, 7 óleos de Tarsila, 25 aquarelas de Ismael Nery e 47 óleos de Volpi serão apresentados pela Collectio. O sucesso de um leilão está no valor das obras apresentadas. Razão do êxito de nosso leilão de março. Certeza do êxito de nosso leilão de maio.

COLECTIO
São Paulo: Telefone 80-8661
sempre um museu em leilão

MUSEU EM LEILÃO

ismael nery, "auto-retrato-evocações", óleo s/ tela, 130 x 85, déc. 20

25 di cavalcanti (17 óleos)	10 m. da costa (8 óleos)
16 volpi (óleos antigos e temperas)	5 v. régo Monteiro (óleos)
14 portinari (6 óleos)	7 aldemir martins (acrílicos)
14 guignard (9 óleos)	5 cicero dias (óleos)
12 pancetti (10 óleos)	5 djainira (óleos)
8 visconti (7 óleos)	6 raimundo (óleos e t.m.)

de ismael nery, entre aquarelas e desenhos, seu mais importante óleo: "auto-retrato-evocações" e mais obras de antônio mala, alameda negreiros, bandeira, babiná, bianco, bonafel, brendani, cuoco, carybé, graciano, darel, dall, dillon, escola cuzquenha, f. lopes, figueira, f. coelho, genaro, gerchman, goeldi, gori, grassman, gomide, gruber, harry elias, h. dos prazeres, inimá, john graz, jennor, j. a. da silva, luiza c. aires, mafatti, mais, marcat, m. teotina, m. martins, pennacchi, p. f. leal, rebólo, solar, tarsila, teruz, toyota, tuneu, zina aita, zanini, entre outros.

20/21/22 de março - 21 horas - av. angélica 750.
COLECTIO

quais podia ver o que iria ser leiloado. Foi assim, por exemplo, que eu consegui comprar a escultura do Sérgio Camargo, que acho extraordinária. Na ocasião o José Paulo estava inaugurando uma sala na avenida Brigadeiro Luiz Antônio. Fui ver a exposição ainda em montagem. Entrei num grande salão que estava forrado de obras do Sérgio Camargo; era uma mostra espetacular! Logo me encantei pelo mármore, porque eu via no mármore algo mais perene. Não dei tanta atenção à madeira, que, posteriormente, passou a ser até mais valorizada. Ele me sugeriu que escolhesse uma obra e eu disse 'escolho essa, pronto'. Esse trabalho foi emprestado por mim para a mostra do artista realizada em Nova Iorque, em 2014, no Jewish Museum. Há algum tempo vi, lá no gabinete da Raquel Arnaud, uma listinha escrita à mão, num papel pautado, com todas as obras que estavam naquela exposição e estava lá a obra, *A Torre*, com o nome do comprador: Alfredo. A Raquel [Arnaud] participou dessa exposição. Esse papel tem hoje para mim um grande valor porque a questão de *provenances* tem cada vez mais importância e tende a se disseminar". In MATTAR, Denise. *Coleção Maria Ângela e Alfredo Rizkallah*. No prelo.

No início de 1973, um anúncio de meia página, “Relatório da Diretoria”, fazia o balanço das atividades do ano anterior, em que declarava ter apresentado 4397 obras durante o ano e vendido 3983, totalizando Cr\$ 27.829.432,00 em vendas. Isso representava um crescimento de 535% em relação ao ano de 1971, cujo total de obras vendidas teria sido de 1.341, arrecadando Cr\$ 6.392.480,00 em vendas.⁵⁵⁸ O crescimento possibilitava uma estratégia de marketing ainda mais agressiva. Durante o ano de 1973, houve um aumento expressivo no tamanho dos anúncios, que passaram a ocupar páginas inteiras ou mesmo páginas duplas, enfatizando ainda mais a ideia de obra de arte como alternativa de investimento financeiro. “Faça como os bancos: aplique seu dinheiro em arte”⁵⁵⁹, “A boa arte é o melhor investimento”⁵⁶⁰, “Não temos palavras para convencer você a comprar obras de arte. Temos o Leilão de Maio”⁵⁶¹, “O maior espetáculo da tela”⁵⁶², eram alguns dos argumentos utilizados pelos anúncios, em páginas repletas de imagens das obras e dos valores de base.

Figura 38 - Anúncio da Collectio no jornal O Estado de São Paulo em 1973.

“A boa arte é o melhor investimento.”
Paul Getty, o homem mais rico do mundo.

Leilão de Abril
16, 17 e 18 de abril, às 21 h.
(Exposição, dia 16, desde às 16 h.) Mansão França,
Av. Angélica, 750. Financiamento até 24 meses.
Leiloeiro oficial: Irineu Angulo.
Telefones Collectio 80-8661 e 282-6938.

COLLECTIO

Os anúncios nos permitem observar o crescimento da galeria e seu interesse na associação com o mercado de capitais, modificando profundamente a linguagem com a qual se dirigia ao público. Em 1973, os anúncios de página inteira se valem de argumentos de financeirização, comparando obras de arte a ações, utilizando chamadas como algumas vistas no anúncio de página inteira “Faça como os bancos: aplique seu dinheiro em arte”, no qual afirma: “Quem ganha com o petróleo está

⁵⁵⁸ RELATÓRIO de Diretoria, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 jan. 1973, p. 31.

⁵⁵⁹ FAÇA como os bancos: aplique seu dinheiro em arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 mar. 1973.

⁵⁶⁰ A BOA arte é o melhor investimento. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 abr 1973.

⁵⁶¹ NÃO TEMOS palavras para convencer você a comprar obras de arte. Temos o Leilão de Maio. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 mai 1973.

⁵⁶² O MAIOR espetáculo da tela. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 nov 1973.

aplicando em arte” ou “Arte é dinheiro que cresce na parede”. E apresenta justificativas como “pode parecer desrespeitoso falar de arte dessa maneira, mas os quadros estão valorizando mais do que as paredes em que eles estão pregados”. Sempre evocando o leilão ser “a lei da oferta e da procura rigorosamente em ação”, reforça que “uma empresa de capital aberto pode emitir novas ações e oferecê-las no mercado; Portinari, infelizmente não pode emitir mais nenhum quadro”, para explicar o valor atingido pelas obras do pintor. E recorria a jargões do meio financeiro, como “Da mesma maneira que você procura verificar o preço-lucro, ou índice pl, para orientar a compra de uma ação, você precisa verificar o preço-valor, ou índice pv, antes de comprar uma obra de arte”, por mais que “a linguagem [seja] meio dura e talvez seja até um pouco forte demais para algumas sensibilidades, mas quando se trata de dinheiro é preciso falar claro e simples”.⁵⁶³

O mote das campanhas, em 1973, seria voltado então para a obtenção dos “juros culturais” que somente as obras de arte poderiam dar, pois “tem sempre uma Tarsila nas casas mais sofisticadas, fazendo o pessoal olhar para a parede” já que é “um trabalho que vai se valorizar muito mais que a própria parede da casa. Que garante segurança absoluta, alta valorização e liquidez imediata. Além dos juros culturais. (...) Primeiro porque é a janela da nossa imaginação. Depois porque é o dinheiro que cresce nas paredes”. Ainda que as obras oferecessem “juros culturais”, vemos que a aproximação ao discurso economicista se tornava uma característica muito mais persuasiva para a entrada de novos “coleccionadores” no mercado de arte.⁵⁶⁴

A ousadia dos anúncios publicados pela Collectio contribuiria para a popularização dos leilões e o aumento de público, conforme depoimento anteriormente citado de Mônica Filgueiras, que afirmava que os leilões reuniam de 800 até 1200 pessoas por noite. O depoimento abaixo, de um colecionador que costumava comprar na Collectio, também atesta essa grande frequência de público em decorrência dos anúncios:

Eu via a logomarca da Collectio [nos jornais], era uma ousadia, não tinha outras galerias que faziam isso, embora todas elas tivessem muito mais o que apresentar em termos de obras valiosas, mas ele tinha esse ineditismo. Ele [José Paulo Domingues] podia anunciar em jornais e isso levava público. Tinha um espetáculo daqueles, nenhuma galeria fazia o que ele fazia. Muita

⁵⁶³ FAÇA como os bancos: aplique seu dinheiro em arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 mar. 1973.

⁵⁶⁴ A BOA arte é o melhor investimento. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 abr 1973.

gente ia e nem comprava nada, ia só pela satisfação, você ia lá e saia se sentindo muito melhor.⁵⁶⁵

Contudo, examinando esse tipo de documentação fica evidente que as polêmicas levantadas acerca do crescimento meteórico do mercado nacional gerariam críticas fervorosas, sobretudo após a morte súbita de José Paulo Domingues em dezembro de 1973. A saída do principal elemento abalaria o mercado de duas maneiras, primeiramente diante das incertezas deixadas pelo vácuo de sua morte, no mesmo ano no qual outra cabeça do mercado também havia falecido subitamente — José Carvalho, da Bolsa de Arte, havia sofrido um acidente de carro fatal no início daquele ano. O segundo abalo se daria em junho de 1974, quando a mídia jornalística foi dominada pelas denúncias de falsidade ideológica e fraudes praticadas por José Paulo Domingues.

A Collectio permaneceria “fechada para balanço e inventário”, enquanto, de um lado o mercado ficava “em compasso de espera”⁵⁶⁶, buscando um novo equilíbrio dada a saída do principal competidor, de outro seus credores já entravam na justiça para efetivar as garantias, como seria o caso do Banco Áurea de Investimentos que, em janeiro de 1974, conseguia um auto de apreensão e busca para retirada das obras dadas em garantia de um empréstimo de meio milhão de dólares tomado pela galeria. As denúncias dariam um fim trágico para todo o crescimento gerado pela Collectio no mercado de arte, que mancharia não apenas seu nome, mas também trariam consequências nefastas para a confiabilidade do sistema de leilões.

O *lead* da matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* trazia os dizeres “O maior incentivador do mercado de arte do país, com circulação em grandes empresas financeiras, agiu sob identidade de um morto, não era brasileiro e deu antes de morrer, em dezembro de 1973, um golpe de Cr\$ 40 milhões — essa é a história da Galeria Collectio, cuja falência foi pedida há dias na Justiça paulista”.⁵⁶⁷ A denúncia incluía a revelação de que o nome real do dono da Collectio era Paolo Businco e o nome José Paulo Domingues era uma identidade falsa comprada em Itapeceira da Serra, interior de São Paulo. Italiano de nascimento, Paolo Businco contava histórias imaginosas para justificar seu sotaque estrangeiro e sua trajetória pessoal incluía desde uma

⁵⁶⁵ Depoimento de Alfredo Rizkallah à autora em 29 ago 2016 em São Paulo.

⁵⁶⁶ MERCADO em compasso de espera. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev 1974, p.5.

⁵⁶⁷ BEUTTENMULLER, Alberto. DONO da collectio tinha nome falso e devia Cr\$ 40 milhões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun 1974, p.26.

formação em Economia, na universidade de Milão, a piloto de corrida automobilística e, depois, funcionário da FAO, teria enfrentado diversas guerras, fome e doenças, até chegar ao Brasil.

Após a instalação da Collectio e a popularização do sistema de financiamentos, as denúncias apontavam que, para aquecer o mercado, a Collectio fazia contratos frios junto às financeiras para obter o valor do financiamento e, portanto, as somas exorbitantes arrecadas durante os leilões não eram reais.⁵⁶⁸ Além disso, para conseguir empréstimos, teria dado em garantia terrenos que nunca foram de sua propriedade, como seria o caso de usar a igreja Nossa Senhora do Brasil, na avenida Brasil, esquina com a rua Colômbia, e nenhum banco haveria desconfiado da “falsidade do patrimônio, porque Businco apresentava o nome do cartório, folha e parágrafo, sem que, à época, sequer tivesse alguma propriedade em São Paulo”.⁵⁶⁹ Outras notícias denunciavam também o envolvimento da Collectio com a venda de falsificações, feitas a partir de reproduções fotográficas em tamanho natural pintadas por cima.⁵⁷⁰

Diante de tais acusações, nos parece pertinente citar o comentário do jornal *Última Hora* a respeito do desfecho do caso:

(...) Agora, um homem, vindo ninguém sabe de onde, consegue convencer a inteligência paulista de que um quadro com a tinta ainda fresca vale 250 mil cruzeiros. Consegue caucionar empréstimos com quadros por ele mesmo inflacionados. Consegue aplicar à arte técnicas de “marketing” de roupa de cama e mesa, cria imagem própria através de agências de promoção, levantando louvores e palmas na plateia deslumbrada.

A embalagem vende mais, nos tempos que vão correndo, do que a qualidade do produto. Importa pouco o que há dentro de um invólucro artístico. O negócio está na embalagem moderna. Ninguém suporta ser considerado reacionário. Aparência de moderno é tudo. É preciso parecer “pra frente”. Como Domingues, que aplicou à pintura os ultramodernos processos de ‘marketing’ e de ‘merchandising’ de que se valem aos supermercados. (...)

S. Paulo está aí, aberta de par em par a todos e a tudo. Há lugar para grandes e pequenos aventureiros, profissionais e amadores, *jongleurs*, falsários. É a marca das grandes capitais, é o preço do progresso e da explosão social. No fundo do pano, a imagem de Domingues é um misto de Raskolnikov, o personagem de Dostoiévsky, misto de criminoso e vítima.⁵⁷¹

⁵⁶⁸ ARRECADAÇÃO dos leilões da Collectio era irreal e aumentada por Domingues. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun 1974, 1º Caderno.

⁵⁶⁹ BUSINCO arranhou dinheiro em banco dando a igreja como imóvel de sua propriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jun 1974, 1º Caderno.

⁵⁷⁰ EX-DONO da Collectio vendeu dois Portinari falsificados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun 1974, 1º Caderno. Conferir também COLLECTIO usava boa-fé de artesão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun 1974.

⁵⁷¹ SÃO Paulo, Cidade Aberta. *Última Hora*, São Paulo, 20 jun 1974, p. 3.

3.1.7 *Bolsa de Arte do Rio de Janeiro (1971)*

Como uma nota introdutória, vale dizer que a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro continua em funcionamento, sendo talvez a única galeria aqui analisada ainda em atividade.

José Carvalho encerrou sua parte na sociedade da Petite Galerie para criar sua própria casa de leilões, abrindo, em 1971, a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. A coluna de Walmir Ayala no *Jornal do Brasil* comentava sobre a intenção da Bolsa em “orientar o comprador quanto às tendências, quanto aos valores e quanto à autenticidade da obra que está adquirindo”. E continua, “A Bolsa funciona com vendas permanentes, com pregões, leilões, trocas, financiamento, avaliação, certificados de autenticidade, restaurações, molduras, limpeza etc.”⁵⁷² Esse comentário proporciona uma visão ampla das atividades e intenções do novo empreendimento.

Em entrevista com Evandro Carneiro, o leiloeiro informa que José Carvalho retornava ao Brasil, depois de uma temporada morando fora, e que voltava com a intenção de abrir uma casa de leilões aqui.⁵⁷³ Por indicação de Jean Boghici e Stanislaw Barcinski, convidou Evandro Carneiro, que tinha apenas 24 anos na época, para ser o diretor executivo da casa. Evandro estudava na Escola de Belas Artes quando começou a trabalhar com Jean Boghici e tinha saído da Relevo em 1966 para organizar leilões de arte em cidades fora do eixo Rio-São Paulo, como Brasília, Goiânia e Recife. Evandro entrava na Bolsa com uma experiência considerável para a pouca idade e já bastante inserido nos meandros do mercado de arte. Em entrevista de 1971, encontramos o seguinte comentário sobre suas atribuições:

Como diretor artístico da firma, Evandro Carneiro é responsável pela aceitação ou não de um determinado quadro para leilão, cuida da avaliação do mercado e faz a supervisão geral da mecânica de funcionamento da Bolsa, onde trabalha de manhã à noite, cuidando dos mínimos detalhes, desde a colocação dos quadros na parede às cobranças e manutenção do próprio local.⁵⁷⁴

Evandro comentaria em entrevista que José Carvalho era o empresário, “o homem do dinheiro”, mas precisava de alguém para ser “o braço armado”, comandando as atividades localmente.⁵⁷⁵

⁵⁷² AYALA, Walmir. Bolsa de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr 1971.

⁵⁷³ Entrevista concedida à autora em 20 de abril de 2018.

⁵⁷⁴ SUCESSO antes dos 40. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jun 1971, Caderno B, p. 4–5.

⁵⁷⁵ Entrevista concedida à autora em 20 de abril de 2018.

Os preparativos para a abertura da Bolsa de Arte começaram em 1970, inaugurando em abril de 1971, no mesmo endereço onde antes funcionava a Petite Galerie — que nesse momento havia se transferido para a Barão da Torre —, na praça General Osório, 53. Segundo Evandro Carneiro a Bolsa nasceu como uma sociedade anônima, pois José Carvalho era um homem que só pensava grande, queria até colocar ações na Bolsa de Valores. Sendo uma empresa de capital aberto, tinham ações Gilberto Chateaubriand, Zózimo Barroso do Amaral, Ibrahim Sued, José Thomas Nabuco, João Condé, Antônio Salgado e Leonídio Ribeiro Filho.⁵⁷⁶

Criaram também um conselho consultivo pelo qual passaram, além dos nomes mencionados anteriormente, Carlos Flexa Ribeiro, Roberto Pontual, Antônio Bento, Fernando Machado Portela, João Alberto Leite Barbosa, Luiz Gonzaga do Nascimento, José Coimbra e os próprios José Carvalho e Evandro Carneiro.⁵⁷⁷ Segundo Evandro, essas personalidades, todos amigos próximos de José Carvalho, mais do que qualquer outra atividade, inflavam a Bolsa de prestígio para que o empreendimento crescesse.

Como modelo de funcionamento, realizavam leilões semanais, sempre às segundas-feiras, com cerca de 50 obras, e um grande leilão mensal, de três noites, apresentando entre 180 e 300 obras. Evandro Carneiro comenta que era possível organizar essa quantidade de eventos porque a captação de obras era mais fácil, muita coisa circulava pelo mercado ainda e José Carvalho tinha um acervo muito grande que garantia o núcleo inicial dos leilões. Frederico Moraes informa que “estes leilões serviam para desovar os estoques das galerias”⁵⁷⁸ e, para diversificar, Evandro passou a incluir obras de artistas do século XIX — o que foi considerado inusitado visto a grande segmentação do mercado naqueles anos. Moraes comenta ainda que a Bolsa realizou algumas exposições de artistas como Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Antônio Dias, Rubem Valentim, Wanda Pimentel, Ivan Freitas, Ismael Nery, Cícero Dias, Sérgio Teles, arte pré-colombiana, serigrafias de Rubens Gerchman e de Dionísio Del Santo, entre outros, por acreditar que “o ecletismo na escolha das obras era a única forma de viabilizar o mercado de arte”.⁵⁷⁹

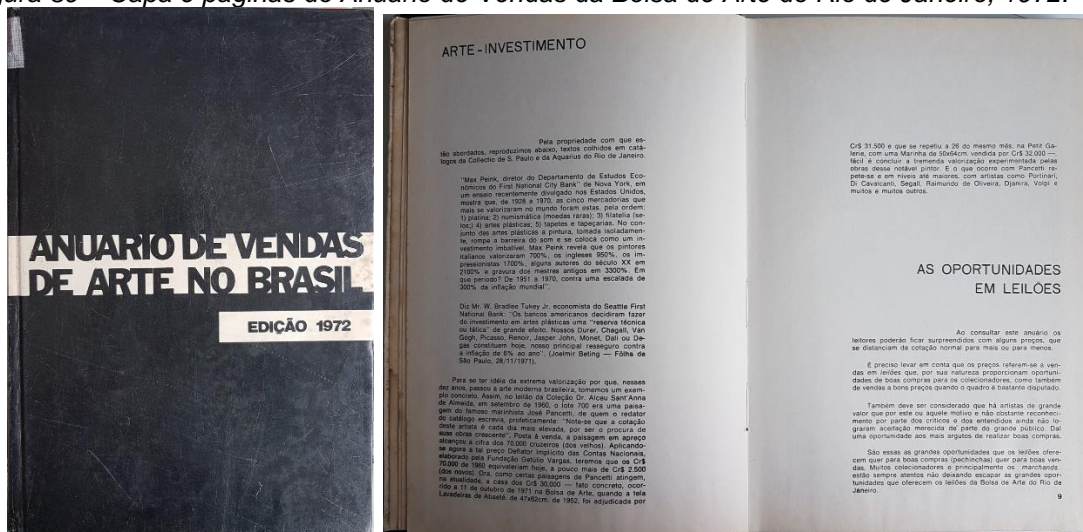
⁵⁷⁶ MORAIS, Frederico. *Op. Cit.*, 1995, p. 321.

⁵⁷⁷ Cf. CARNEIRO, Evandro. *Leilão de maio de 2017*. Rio de Janeiro: Soraya Cals Escritório de Arte, 2017. AYALA, Walmir. Bolsa de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr 1971.

⁵⁷⁸ MORAIS, Frederico. *Op. Cit.*, 1995, p. 321.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 321.

Figura 39 – Capa e páginas do Anuário de Vendas da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 1972.



Mas o mercado já crescia a olhos vistos. Em 1972, a Bolsa de Arte editou o primeiro *Anuário de Vendas de Arte no Brasil*, com valores referentes às vendas do ano anterior. Organizado em ordem alfabética de autor, apresentava uma listagem de todas as obras vendidas nos leilões da Bolsa e seus respectivos valores. A cada divisão, encontramos anúncios da maioria das galerias do período: Petite Galerie, Documenta (SP), Cosme Velho (SP), Leiloeiro Lemos (RJ), Galeria Seta (SP), Mirante das Artes (SP), Stvdivs Galeria de Arte (RJ), Marchand Basílio, Galerias de Arte Chelsea (SP), Galeria Arte 21 (RJ), Galeria Irlandini (RJ), Galeria Grupo B (RJ), Galeria Rachid (RJ), Galeria de Arte Com. Alberto Bonfiglioli, Primitiva Art Gallery (SP), Avant Garde (CE), Galeria Bonino (RJ), os museus Masp, MNBA e MAM-RJ, e o Banco Lar Brasileiro, e ao final uma listagem de endereços dos ateliês de artistas.

Interessa-nos, em especial, comentar os textos que abrem o catálogo enfocando o crescimento do mercado de arte, pois neles ficam evidentes os principais argumentos utilizados naqueles anos para incentivar novos colecionadores. O relatório informa que, das 3 mil obras, que passaram pela Bolsa de Arte em 1971, 2 mil foram vendidas para cerca de 600 compradores e outras 400 pessoas tiveram suas obras vendidas nos leilões. Com o objetivo de tornar-se um manual do colecionador para orientação sobre preços, o anuário incluía os valores de vendas de outras organizações — não especificadas — e sugeria uma lista dos principais fatores que deveriam ser considerados antes da compra:

1 - Autor. É óbvio que há artistas que têm cotação mais alta que outros, mesmo bons. Um quadro de Rembrandt vale mais do que um de um pintor holandês da mesma época.

2 - Tipicidade da obra. São mais procuradas as obras mais características de um artista por serem mais facilmente reconhecidas. Assim, uma marinha de Pancetti, vale mais, em princípio, do que um outro tema do mesmo artista.

3 - Fase. Todo pintor tem fases mais valorizadas, seja pela importância, qualidade ou até mesmo raridade.

4 - Tema. Certos temas são menos valorizados. Retratos e temas tristes, por exemplo, tem menor aceitação.

5 - Dimensões. Grandes painéis não têm seus preços proporcionais a seu tamanho. Os clientes naturais são grandes organizações e companhias. Via de regra pagam bem, mas são em pequeno número.

6 - Assinatura. É mais um fator de valorização na apreciação da obra.

7 - Procedência. A participação da obra em exposições importantes ou sua reprodução em catálogos ou livros valoriza seu preço. Do mesmo modo, um quadro que pertenceu a um colecionador de nome ou a um museu tem seu valor aumentado.

8 - Estado de conservação.

9 - Importância histórica. Há obras que representaram marcos importantes no conjunto da obra de um artista.

10 - Qualidade. É o fator isolado mais importante e, ao mesmo tempo, o de julgamento mais difícil por envolver conhecimentos de arte, além de critérios subjetivos.⁵⁸⁰

Antes de comentar essa lista, é preciso evidenciar que José Carvalho era um homem de cultura vasta, com muita vivência no exterior, tendo estudado administração de negócios em Nova York quando jovem e morado fora em outros períodos. Sabemos também, por intermédio de Evandro Carneiro, que José Carvalho frequentava leilões no exterior e acompanhara o crescimento espetacular que a entrada da Sotheby's em Nova York, com a compra da Parke-Bernet, tinha produzido no mercado norte-americano e as grandes vendas subseqüentes. Essas informações nos ajudam a compreender duas questões importantes. Primeiro, estar a par das evoluções do mercado internacional nos parece muito elucidativo da motivação para sair da sociedade de uma galeria — a Petite Galerie, que lembramos, já realizava leilões — para optar por um empreendimento que se dedicaria exclusivamente à promoção de leilões, reproduzindo, guardadas as devidas proporções, o que havia visto lá fora. E segundo, a citação e as referências constantes ao mercado exterior no texto produzido para o anuário. Portanto, não surpreende a comparação de imediato no primeiro item de que “um quadro de Rembrandt vale mais do que um de um pintor holandês da mesma época”, quando reconhecemos que o texto remete à experiência do mercado internacional, uma vez que dificilmente havia uma obra de Rembrandt ou,

⁵⁸⁰ ANUÁRIO de vendas de arte no Brasil – edição 1972. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte, 1972.

mesmo de outros pintores holandeses, disponível no mercado nacional para tal “barganha”.

A lista apresenta grande proximidade com as regras sugeridas pela revista *Exame* em reportagem de capa, em julho de 1971, sob o título “Arte: o melhor negócio do mundo”. A reportagem faz uma longa análise do crescimento do mercado internacional — utilizando como referência as publicações de Richard H. Rush, *Art as an Investment* (1962), Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste* (1970), e Geraldine Keen, *Money and Art* (1971) — seguido por uma comparação com o mercado nacional.

Como questão principal, a revista delineava a ideia de compra de obras de arte como investimento, fato que também se repete no anuário da Bolsa. Os argumentos, novamente, são apresentados em comparação com o mercado internacional, citando uma entrevista que o jornalista Joelmir Beting havia feito com executivos de bancos dos Estados Unidos.⁵⁸¹ A citação utilizada no anuário e retirada da coluna do jornalista é a seguinte:

Max Peink, diretor do Departamento de Estudos Econômicos do First National City Bank de Nova York, em um ensaio recentemente divulgado nos Estados Unidos, mostra que, de 1928 a 1970, as cinco mercadorias que mais se valorizaram no mundo foram estas, pela ordem: 1) Platina; 2) Numismática (moedas raras); 3) Filatelia (selos); 4) Artes Plásticas; 5) Tapetes e tapeçarias. No conjunto das artes plásticas, a pintura, tomada isoladamente, rompe a barreira do som e se coloca com um investimento imbatível. Max Peink revela que os pintores italianos valorizaram 700%, os ingleses 950%, os impressionistas 1700%, alguns autores do século XX em 2100% e a gravura dos mestres antigos em 3300%. Em que período? De 1951 a 1970, contra uma escalada de 300% da inflação mundial. Diz Mr. W. Bradlee Tukey Jr., economista do Seattle First National Bank: ‘Os bancos americanos decidiram fazer do investimento em artes plásticas uma ‘reserva técnica ou tática’ de grande efeito. Nossos Durer, Chagall, Van Gogh, Picasso, Renoir, Jasper Johns, Monet, Dali ou Degas constituem hoje, nosso principal resseguro contra a inflação de 6% ao ano’. (Joelmir Beting – *Folha de São Paulo*, 28/11/1971)⁵⁸²

O anuário parte então para uma comparação com vendas nacionais, apontando como exemplo uma marinha de Pancetti, comercializada em 1960 com valores que, convertidos para o cruzeiro de 1971, equivaleriam a Cr\$ 2.500, e que, naquele mesmo ano, a Bolsa havia vendido *Lavadeiras de Abaeté*, de 1952, por Cr\$ 31.500. A valorização era confirmada pela Petite Galerie, que havia negociado peça similar de

⁵⁸¹ BETING, Joelmir. A bolsa da arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1971, 3º Caderno, Notas econômicas, p. 32.

⁵⁸² ANUÁRIO de vendas de arte no Brasil – edição 1972. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte, 1972.

Pancetti por Cr\$ 32 mil, argumentando finalmente que o mesmo fenômeno verificava-se também em outros artistas:

É fácil concluir a tremenda valorização experimentada pelas obras desse notável pintor. E o que ocorre com Pancetti repete-se em níveis até maiores, com artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Raimundo de Oliveira, Djanira, Volpi e muitos e muitos outros.⁵⁸³

Nota-se assim que, ao comparar os mercados nacional e internacional, buscava-se uma validação do crescimento, igualando a envergadura dos artistas nacionais como “Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Raimundo de Oliveira, Djanira, Volpi e muitos e muitos outros”, ao mesmo potencial que lá fora os “Durer, Chagall, Van Gogh, Picasso, Renoir, Jasper Johns, Monet, Dali ou Degas” representavam como investimentos seguros contra a inflação.

O potencial da arte como investimento seria o argumento mais utilizado naqueles anos iniciais da década de 1970 para promover o crescimento do mercado de arte, apoiado essencialmente na realização de leilões. E essa ascensão, conforme pretendemos evidenciar, estaria baseada essencialmente na venda de arte moderna brasileira. A Bolsa de Arte foi uma das principais empresas, tendo José Carvalho como empresário visionário capaz de aplicar estratégias do mundo dos negócios ao mundo da arte. Seus méritos talvez não tenham sido devidamente reconhecidos em função de seu próprio pudor pessoal, conforme Evandro Carneiro nos relata ser um homem de cultura, uma grande personalidade, mas muito simples, por isso preferia não chamar atenção e ficar nos bastidores.

A morte prematura de José Carvalho, no início de 1973, em um acidente de carro, determinaria mudanças. Inicialmente sua esposa, Maria do Carmo, assumiu as ações do marido na empresa, transformando-a em sociedade limitada. Em 1975, vende a Bolsa para o filho Pedro Carvalho, tendo como sócios Ramon Conde e Evandro Carneiro. Em 1977, Evandro assume a Bolsa sozinho. Em 1986, Jones Bergamin, conhecido pelo apelido de Peninha, compra empresa de Evandro Carneiro, que decide retomar sua carreira artística dali em diante, mas continua atuando como leiloeiro para os pregões da Bolsa. Nos anos 2000, Evandro Carneiro une-se a Soraya Cals e volta a organizar seus próprios leilões. A Bolsa de Arte continua em atividade sob o comando de Jones Bergamin até o presente momento.

⁵⁸³ *Idem.*

3.2 Proposta para classificação do estilo de trabalho das galerias de arte analisadas

Diante do exposto, propomos uma análise das atividades dos *marchands*. Diane Crane elenca três estratégias para distinção entre os *marchands*, sendo elas o aumento da diferenciação entre os produtos oferecidos, aumento da visibilidade dos artistas e estabelecimento de um papel de liderança no mercado.⁵⁸⁴ A comparação com o caso brasileiro não é perfeita, pois as galerias retratadas geraram um circuito de muita competitividade com a arte moderna brasileira, mas também mantêm-se calcadas na promoção de novos artistas. Apesar do resultado do trabalho das galerias de arte se assemelhar bastante, tendo o artista como ponto de partida e a exposição ou leilão como resultado, observamos que o primeiro sistema do mercado de arte se alinha ao modelo *dealer-critic*, contudo a metodologia de trabalho de cada galeria, de cada *marchand*, se mostrou muito distinta.

Como não é possível aplicar com clareza a divisão do mercado entre primário e secundário para as galerias em atividade durante os anos 1960 e 1970, elaboramos uma nomenclatura que analisa as galerias pelo estilo de trabalho implementado pelo *marchand* para compreender melhor como a atuação desses novos agentes modificaria profundamente nossa percepção sobre a arte brasileira. Essa proposta advém da necessidade de evidenciar como essas diferenças influenciam a reputação social e comercial das galerias. São quatro definições de estilo propostas, que detalhamos a seguir: *marchand-patrono*, *marchand-empresendedor*, *marchand-reservado* e *marchand-leiloeiro*. Essa sugestão de análise do estilo de trabalho nos permite observar as distintas facetas que essas personagens tomariam na organização do mercado de arte, colaborando para a inserção e aceitação social da profissão e como esses *marchands* são percebidos pelo público.

3.2.1 *Marchand-patrono*

A nomenclatura de *marchand-patrono* deriva do sistema *dealer-critic*, elaborado por Cynthia e Harrison White, no qual a relação entre o comércio de obras de arte e a crítica está intrinsecamente conectada. Conforme descrito pelos White, durante o século XIX, na França, houve uma mudança na demanda da produção

⁵⁸⁴ CRANE, Diane. *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940–1985*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p. 113.

artística, modificando o foco do mercado para a figura do artista. Afastando-se da Academia — que atribuía a consagração à obra, não ao artista —, seria a união entre críticos e *marchands* que tornaria possível construir a carreira de um artista independente. O novo sistema era claramente favorável a todas as partes; uma vez que o artista se tornava conhecido, o *marchand* lucrava com a abertura do mercado e o crítico estabelecia sua reputação como um intelectual influente. Dessa maneira, para ganhar espaço o *marchand* precisava apostar numa produção nova e especular com a mudança no gosto para tornar determinado artista reconhecido. O *marchand* acabava então por emular o antigo sistema de patronagem, uma vez que estabelecia um relacionamento contínuo com o artista, visando a construção de uma carreira e reputação que criariam, então, a demanda pelo trabalho de vanguarda. Nesse modelo, o *marchand* teria diversos artistas sob contrato e poderia, entre outras alternativas, receber pagamentos mensais, ou adiantamento de compras, ou compromisso de compra de um número determinado de obras, além de compromissos de realização de exposições individuais na galeria, na qual toda atenção podia então ser centrada na promoção daquele determinado artista. O aporte da crítica especializada ajudava na criação da mitologia da descoberta de um gênio desconhecido, estimulando a ideia de vanguardismo e possibilidade de valorização.⁵⁸⁵ Por mais que sejam feitas algumas críticas veementes a como os White aplicam essa ideia ao desenvolvimento do mercado para a pintura impressionista e o papel do *marchand* Paul Durand-Ruel, percebe-se que o modelo que esse sistema delineia é aplicável ao mercado de arte do século XX, visivelmente reproduzido pelos *marchands* Ambroise Vollard e Daniel-Henry Kahnweiler.⁵⁸⁶

Durand-Ruel (1831–1922) começou trabalhando com seu pai, Jean Durand, que já era um estabelecido comerciante de quadros. Assumindo o negócio em 1865, após a morte de seu pai, deixou de lado a venda de antiguidades e objetos de luxo e expandiu as operações para Londres, Holanda, Bélgica e Alemanha. Ousado e astuto, apostou na compra em grande quantidade de obras da Escola de Barbizon, mesmo

⁵⁸⁵ WHITE, Harrison C. WHITE, Cynthia A. *Canvases and careers: a institutional change in the french painting world*. New York: John Wiley & Sons Inc., 1965, p. 94–99.

⁵⁸⁶ Para críticas ao sistema, ver GALENSON, David W. JENSEN, Robert. *Careers and canvases: the rise of the market for modern art in the nineteenth century*. Cambridge: National Bureau of Economic Research, set. 2002. Disponível em <http://www.nber.org/papers/w9123> e BAETENS, Jan Dirk. *Vanguard Economics, Rearguard Art: Gustave Couteaux and the Modernist Myth of the Dealer-Critic System*. *Oxford Art Journal*, Vol. 33, No. 1 (2010), pp. 27–41. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/40856490>

sem compradores em perspectiva, armazenando as obras até que o mercado estivesse pronto para recebê-las. Essa atitude levaria alguns anos para compensar, mas se tornaria uma prática comum no meio. Quando conheceu os impressionistas, também passou a comprar em quantidade, investindo na carreira de artistas ainda pouco conhecidos, confiando no potencial que poderiam alcançar.⁵⁸⁷

É nessas circunstâncias que o perfil de patronagem ressurgiu. Segundo os White, Durand-Ruel tornou-se uma pessoa a quem os artistas podiam recorrer em momentos de necessidade, fazia adiantamentos significativos esperando receber de volta em quadros e se ofendia quando procuravam outros *marchands*. Os acordos nem sempre eram por escrito, mas havia uma larga expectativa de exclusividade, pois acreditava que monopolizar a produção do artista era a única maneira fazer os preços alavancarem. Nesse meio tempo, se responsabilizava pelos artistas, ajudando-os a se manter, apostando no retorno a longo prazo.

Embora Durand-Ruel tenha tido seus altos e baixos com os Impressionistas, embora os altos preços não tenham começado a chegar até eles terem adquirido alguns outros negociantes também, no entanto, ele reteve corretamente o título de '*Marchand* dos Impressionistas'. Ele possuía gosto ousado e imaginação, bem como tradição familiar no comércio. As primeiras qualidades fizeram dele um inovador na venda de arte; a última transformou-se num compromisso de apoio à nova arte e à capacidade de discernir suas qualidades. Assim, como especulador e patrono, ele estabeleceu um padrão que logo foi adotado por *marchands* contemporâneos e, mais tarde, por homens como Vollard e Kahnweiler.⁵⁸⁸

O sistema *dealer-critic* é uma via de mão dupla, em que o *marchand* assume o risco financeiro de investir num artista ainda pouco conhecido, enquanto o crítico, por sua vez, através de um comentário técnico e especializado contribui para construção da reputação do artista. A análise de David Galenson e Robert Jensen é incisiva ao evidenciar que, no caso dos impressionistas, já havia um extenso debate crítico anterior ao apoio ofertado por Durand-Ruel, além de demonstrar a grande quantidade de exposições em grupo, participações no salão oficial e no salão dos recusados dos

⁵⁸⁷ HOOK, Philip. *Rogues' Gallery: the rise (and occasional fall) of art dealers, the hidden players in the art history*. New York: The Experiment, 2017.

⁵⁸⁸ "Although Durand-Ruel had his ups and downs with the Impressionists, although the big money did not begin to come to them until they had acquired some other dealers as well, nevertheless he retained rightly the title of Dealer for the Impressionists. He possessed daring taste and imagination as well as family traditions in the trade. The former qualities made him an innovator in the selling of art; the latter gave him a commitment to the support of new art and an ability to discern its qualities. Thus, as speculator and patron, he set a pattern that was soon adopted by contemporary dealers and, later, by men such as Vollard and Kahnweiler." WHITE, H. *et all. Op. Cit.*, 1965, p. 129.

artistas, sem que o *marchand* tivesse qualquer controle ou influência sobre isso.⁵⁸⁹ Tais discrepâncias não poderiam passar despercebidas em relação à proposta original do sistema, contudo nossa análise não se pauta na fidelidade ao exemplo original elaborado pelos White, mas no entendimento de que tal parceria entre a crítica de arte e os *marchands* é facilmente verificável ao longo de toda tradição da arte moderna. Arriscamos inclusive dizer que esse é o modelo básico de funcionamento do mercado de arte, remodelado inúmeras vezes de acordo com a necessidade de cada período.

No caso brasileiro, esse tipo de cooperação pode ser observado em diversas galerias, mas nessa pesquisa vamos centrar a observação em uma galeria que nos parece exemplar: a Galeria Bonino e sua *marchand* Giovanna Bonino.

Ao transferir a galeria de Buenos Aires para o Rio de Janeiro, em 1960, o casal Alfredo e Giovanna Bonino traria consigo uma experiência de mais de dez anos no comércio de arte moderna. Observando o perfil de funcionamento da galeria, constata-se que a Bonino seguia à risca o padrão: jovens artistas trabalhando sob contratos de exclusividade, sempre apresentados em exposições individuais e catálogos com textos assinados pelos mais importantes críticos do momento. No período observado, 1960–1979, a Bonino realizou 244 exposições, sendo que Fayga Ostrower, Emanuel Araújo e Newton Rezende estão entre os artistas que mais tiveram exposições nesse período, 6 cada. Entre os críticos, Walmir Ayala foi o mais frequente, assinando 18 textos; seguido por Jayme Maurício, com 12; Geraldo Ferraz e José Roberto Teixeira Leite, com 9 cada; Antônio Bento, 8; Clarival do Prado Valadares, 7; Mario Pedrosa 6; P. M. Bardi e Roberto Pontual, com 5 textos cada; e Antônio Houaiss e Walter Zanini, com 4 textos cada. Esses elementos garantiam grande atenção da mídia especializada, davam ao artista a possibilidade de reconhecimento e ascensão, e reafirmavam o prestígio da galeria em divulgar novos nomes. A boa-fé nos acordos de venda era mais recorrente do que contratos textuais e efetivamente assinados entre as partes, prática comum desde os tempos de Durand-Ruel, o que, para o caso brasileiro, infelizmente limita nosso conhecimento a respeito dos detalhes de como cada artista era efetivamente remunerado. Contudo, a reputação de alto padrão de profissionalismo da galeria indica a seriedade com que todo o processo devia ser

⁵⁸⁹ GALENSON, David W. JENSEN, Robert. *Careers and canvases: the rise of the market for modern art in the nineteenth century*. Cambridge: National Bureau of Economic Research, set. 2002. Disponível em <http://www.nber.org/papers/w9123>

tratado e, por isso, sugerimos a classificação da *marchand* Giovanna Bonino como um perfil de *marchand*-patrono.

3.2.2 *Marchand-empendedor*

O termo *marchand*-empendedor, conforme cunhado por Raymonde Moulin, é um “assumidor de riscos, comanditário, organizador e inovador”⁵⁹⁰. Em muitos sentidos, se aproxima do modelo de *marchand*-patrono que delineamos acima por manter contratos de exclusividade, monopolizando a produção de seus artistas, mas enfatizamos aqui as características de inovação e segurança em assumir os riscos inerentes, que os tornaria capaz de alavancar suas galerias a um status de líderes do mercado. O *marchand*-empendedor é ousado e traça estratégias inovadoras conjugadas à promoção de nomes consagrados, além de utilizar técnicas atualizadas de promoção comercial combinadas à difusão cultural para promover os artistas de seu interesse.⁵⁹¹ Se Durand-Ruel, Vollard ou Kahnweiler podem ser considerados os pais do comércio moderno de obras de arte, o exemplo contemporâneo mais emblemático é Leo Castelli (1907–1999).

Italiano de nascimento, Leo Castelli imigrou com sua esposa para os Estados Unidos em 1941, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Trabalhou inicialmente no exército de maneira que, após o fim da guerra, conseguiu cidadania americana, retornando em 1946 para Nova York. Com a experiência adquirida em sua galeria de Paris nos anos anteriores à guerra, aos poucos, conseguiu se inserir na cena artística nova-iorquina negociando obras de artistas modernos europeus como Léger, Picasso, Mondrian, Kandinsky e artistas do expressionismo abstrato americano, até abrir sua primeira galeria em 1957, apostando em artistas jovens e ainda totalmente desconhecidos como Jasper Johns e Robert Rauschenberg.

O modelo de trabalho desenvolvido pela galeria Leo Castelli não era novo, repaginava a ligação de patronagem entre artista e *marchand*, adquirindo com exclusividade em troca de pagamentos mensais, mesmo que não houvesse vendas, aguardando pacientemente a popularização daquela produção. Seu diferencial foi conciliar isso a estratégias de divulgação contemporâneas e a inserção no circuito internacional e às novas tendências que promovia. Roy Lichtenstein, Andy Warhol,

⁵⁹⁰ MOULIN, Raymonde. *Op. Cit.*, 2007, p. 26.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 27-28.

Donald Judd, Frank Stella, John Chamberlain, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Dan Flavin, Bruce Nauman e Richard Serra são alguns dos artistas que Castelli descobriu e trabalhou para o posicionamento nas melhores coleções particulares e institucionais, e em museus tanto dos Estados Unidos como da Europa. Além disso, Castelli manteve uma rede de parcerias com galerias europeias que contribuíram para tornar seus artistas conhecidos mundialmente, culminando na premiação de Rauschenberg, na Bienal de Veneza de 1964 — tornando-se o primeiro artista americano a receber o prêmio. Ademais, Castelli apostou no crescimento da galeria, realocada diversas vezes para os endereços mais influentes de Nova York, como próximo a Quinta Avenida, no SoHo, e no Upper East Side.⁵⁹²

Guardadas as devidas proporções, podemos comparar a ação de Leo Castelli com a de Franco Terranova e José Carvalho na Petite Galerie. O quesito de inovação do mercado também prepondera: enquanto Terranova tinha a visão artística do negócio, José Carvalho agregava uma visão empresarial, transformando a Petite Galerie num empreendimento pioneiro nos contratos de exclusividade, vendas a prazo e realização de leilões, além de promover concursos e salões para artistas jovens, que movimentaram intensamente a cena artística carioca.

No caso de Franco Terranova, analisando seu percurso vê-se o quanto essa aposta nos novos artistas seria determinante na história da galeria. E precisamos compreender por “novos artistas” um deslocamento temporal por mais de 30 anos, o que, em muitos momentos, faz parecer que a galeria não tinha uma linha de atuação definida, uma vez que, no seu “time de artistas”, em diferentes momentos, podemos encontrar desde Di Cavalcanti até Gastão Manoel Henrique. Segundo Caspary, a Petite Galerie também foi responsável por dar a primeira chance a diversos artistas, como “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”⁵⁹³, e Terranova é sempre lembrado com grande afeto e admiração.

⁵⁹² FREEMAN, Nate. Why Leo Castelli paid his artists even when they weren't making work. *Artsy.net*, 31 jul 2018. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-leo-castelli-changed-art-market-forever> ; GOLDESTEIN, Andrew M. How Leo Castelli Remade de Art World. *Artspace*, 11 fev 2013. Disponível em https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/leo_castellis_legacy-5836

⁵⁹³ CORRÊA, Gabriela Caspary. *Op Cit.*, 2018, p. 92.

A proximidade com a crítica de arte é também um fator a se considerar. No caso da Petite Galerie, a pesquisadora Gabriela Caspary enfatiza a proximidade com o crítico Jayme Maurício em particular, mas lista a contribuição de pelo menos 90 autores.⁵⁹⁴ A Petite Galerie foi a primeira galeria brasileira a ter filiais, e Terranova também se aventurou em empreendimentos concomitantes, como a direção artística da Galeria Arte Global e da Múltipla Galeria, ambas em São Paulo. A ousadia e o caráter inovador dessas ações contribuíram para a diversificação das atividades das galerias brasileiras, revolucionando a forma como obras de arte eram vendidas além de possibilitar a aproximação de novos públicos, atraídos pelas formas de pagamento facilitadas. A coragem e disposição por assumir riscos, além do dinamismo na promoção da arte brasileira, foram características determinantes para a denominação como *marchand*-empreendedor.

3.2.3 *Marchand-exclusivo*

A proposta de classificação de um *marchand*-exclusivo baseia-se fortemente no perfil de atuação de Lorde Duveen (1869–1939), um *marchand* conhecido por sua personalidade extremamente persuasiva, audaciosa e irascível.⁵⁹⁵ Acima de tudo um homem extremamente discreto, nunca revelando seus possíveis compradores ou vendedores. Duveen possuía uma rede de informantes por toda a Europa que lhe garantiam vantagens na localização e compra de obras, desbancando qualquer competidor. Aceitava apenas o valor mais alto imaginável por suas peças e fazia seus clientes crerem que era uma verdadeira dádiva poder comprar dele, um privilégio reservado a poucos. A marca de uma obra ter sido um Duveen era tida como garantia de uma procedência imaculada e prestígio eterno, pois o que estava em jogo era o sonho da imortalidade. Não era um *expert* em história da arte, mas tinha sob comissão Bernard Berenson⁵⁹⁶, especialista do mais alto escalão para autenticar as obras que vendia, ainda que o contrato entre ambos fosse mantido em sigilo.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁹⁵ Os dados para o perfil de Duveen que segue foram obtidos em HOOK, Philip. *Rogues' Gallery: the rise (and occasional fall) of art dealers, the hidden players in the art history*. New York: The Experiment, 2017; BEHRMAN, S.N. *Duveen: O Marchand das Vaidades*. Tradução Renato Rezende. São Paulo: Bei Comunicação, 2012. SIMPSON, Colin. *Artful Partners – Bernard Berenson and Joseph Duveen*. New York: Macmillan Publishing Company, 1986.

⁵⁹⁶ “Bernard Berenson é amplamente considerado a principal autoridade do mundo na pintura da Renascença italiana. Seus alunos e discípulos se tornaram curadores de muitos museus e coleções importantes. Conhecedores e socialites reuniram-se em I Tati, sua magnífica mansão no alto de Florença, para ouvir suas opiniões e homenagear sua erudição e integridade. Publicamente, Berenson

Duveen prosperava na raridade e no risco. Assim, despertava o desejo dos colecionadores em andar ao lado dos grandes mestres do passado, redefinindo o gosto de magnatas que buscavam na arte uma afirmação de classe e poder como forma de refinamento cultural à altura das fortunas que tinham formado. Detentor de um estilo certamente irrepetível, extremamente pessoal e adequado à clientela de alto padrão com quem negociava — entre seus principais clientes, podemos listar Andrew Mellon⁵⁹⁷, Samuel Kress⁵⁹⁸, Henry Frick⁵⁹⁹, J. P. Morgan⁶⁰⁰, J. D. Rockefeller⁶⁰¹, apenas para citar alguns nomes. Duveen tinha também um interesse muito restrito a respeito do que vendia, somente obras do alto renascimento até finais do século XVII, considerando qualquer coisa depois do barroco uma verdadeira atrocidade. Ou seja, estamos falando de um recorte temporal muito específico, que não é necessariamente aplicável ao perfil que vamos encontrar contemporaneamente.

Portanto, é na maneira como Duveen conduzia sua atividade comercial, baseada num comércio privado, direcionado a clientes com certo grau de anonimato e exclusividade e voltado para a formação de coleções com interesses específicos, que esse perfil pretende se fixar. São dois *marchands* que melhor se adequam a essas características: Pietro Maria Bardi e Jean Boghici.

No caso de Bardi, a formação da coleção para o Museu de Arte de São Paulo praticamente não deixa nada a dever com as preferências artísticas extremamente seletas de Duveen, entretanto, ao invés de vários colecionadores, Bardi atendia às pretensões do magnata da comunicação Assis Chateaubriand. Aproveitando a baixa de preços de uma Europa destruída pela guerra, formou uma coleção sem paralelos em toda a América Latina. Por assumir em seguida a direção artística do museu, sendo seu grande idealizador, a faceta de Bardi como *marchand* ficou subsumida a

desempenhou o papel do fastidioso e frágil esteta que se distanciava das práticas dúbias de ética e negócios do comércio de arte. Particularmente, ele era um ganancioso, astuto e avarento como o pior *marchand*.” [“Bernard Berenson is widely considered to have been the world’s leading authority on Italian Renaissance painting. His pupils and disciples went on to become the curators of many leading museums and collections. Connoisseurs and socialites flocked to I Tati, his magnificent hilltop villa outside Florence, to hear his opinions and pay homage to his scholarship and integrity. Publicly, Berenson played the part of the fastidious and frail esthete who distanced himself from the dubious ethics and business practices of the art trade. Privately, he was a greedy, cunning and avaricious as the worst dealer.”] In SIMPSON, Colin, *Op. Cit.*, 1986. Em tradução livre.

⁵⁹⁷ Banqueiro, doou a coleção para formação da National Gallery de Washington.

⁵⁹⁸ Loja de departamentos, também doou sua coleção para a National Gallery de Washington.

⁵⁹⁹ Magnata do aço, sua coleção constitui hoje a Frick Collection.

⁶⁰⁰ Banqueiro, fundador do banco de mesmo nome, hoje J.P.Morgan Chase & Co.

⁶⁰¹ Magnata do Petróleo, Standart Oil Co. A família Rockefeller é conhecidamente uma grande patrona das artes.

de diretor do Masp. Contudo, manteve, por mais de 20 anos, a galeria Mirante das Artes sob seu comando, dentre os quais publicou, por dois anos, uma revista com o mesmo nome, na qual debatia conteúdos relativos aos interesses da galeria, do museu e temas artísticos em geral. Nos primeiros anos, a galeria tentou manter uma programação de exposições, divulgando jovens artistas como era de praxe, mas logo abandonou essa atividade, revelando assim um perfil mais discreto, recorrendo ao museu para promoção cultural de seus interesses. Bardi também não era um especialista em história da arte, mas sua notoriedade o tornou muito procurado para avaliações e até mesmo autenticações. Sob seus auspícios, muitos artistas foram recuperados e reintroduzidos no mercado. Bardi manteve relações muito próximas dos artistas e seu prestígio como diretor de museu certamente facilitava a entrada nos ateliês, o que posteriormente se reverteria em vendas na galeria.

No caso de Jean Boghici, após estabelecer a estratégia de compra de obras por meio de anúncios de jornais, furando o bloqueio de exclusividade utilizado pelas principais galerias, e diante do agravamento da situação política no Brasil, Boghici opta por fechar a Galeria Relevo e passa a empreender viagens para o exterior para localização de obras de artistas brasileiros para colecionadores particulares. A nova tática retomava no plano internacional de maneira muito similar à técnica já utilizada para a recuperação do acervo moderno nos anos 1960. Longe dos holofotes, Boghici tinha independência para atender a interesses específicos, sendo um intermediário essencial para colecionadores de alto poder aquisitivo. Assim, classificamos Bardi e Boghici como *marchands*-exclusivos, uma vez que atuavam como conciliadores dispostos a arcar com as intempéries do ofício para reconciliar oferta e procura, já que ambos se consideravam elos de identificação e recuperação dos valores fundamentais da arte.

3.2.4 Marchand-leiloeiro

O perfil de *marchand*-leiloeiro também deriva de uma figura emblemática do meio, o *chairman* da Sotheby's, Peter Wilson (1913–1984).⁶⁰² Filho de aristocratas ingleses, estudou em colégios como Eton e Oxford, entrou para Sotheby's entre as décadas de 1930–1940, saindo para servir na inteligência inglesa nos Estados Unidos

⁶⁰² Os dados a seguir para o perfil de Peter Wilson foram obtidos em HOOK, Philip. *Rogues' Gallery: the rise (and occasional fall) of art dealers, the hidden players in the art history*. New York: The Experiment, 2017.

durante a Segunda Guerra Mundial. Ao retornar, assumiu o departamento de pinturas da Sotheby's e chamou atenção ao assegurar a venda da coleção Farouk, em 1954, no Egito. O leilão garantiu publicidade internacional para Sotheby's, e Wilson começou sua saga para transformar a percepção de que leilões serviam apenas para a resolução de problemas judiciais (divórcios, morte ou dívidas) em eventos de gala onde era possível adquirir obras-primas.

O primeiro passo foi descreditar que obras de alto valor deveriam ser vendidas discretamente, por meio de *marchands*, em vendas privadas. Nesse sentido, em 1956 captou para leilão um Poussin, *Adoração dos Pastores* (1633–64), fato que diversos *marchands* tentaram impedir fazendo ofertas antes do evento. Mas Wilson manteve-se frio, e a obra alcançou 29 mil libras, um valor significativo para a época. No ano seguinte, a coleção Weinberg, com dez Van Goghs que haviam aparecido no filme *Lust for Life*, com Kirk Douglas, foi à venda pela Sotheby's com uma efusiva campanha publicitária. Em 1958, já no posto de diretor, no qual permaneceria até 1979, transformou a venda de obras impressionistas da coleção Goldschmidt em um evento de luxo. Anunciado como "The Sale of the Century", o leilão foi realizado à noite e trajes de gala adicionavam um ar de importância ao evento, além da presença de celebridades como Kirk Douglas, Anthony Quinn, Dame Margot Fonteyn, Somerset Maugham e Lady Churchill, arrecadando um total de 781 mil libras. Selava assim a importância do leilão como uma experiência muito mais atraente do que comprar discretamente de *marchands*.

Sua próxima jogada foi garantir a compra da casa de leilões Parke-Bernet de Nova York, em 1964, expandindo a atuação da Sotheby's para os Estados Unidos. Em 1975, iniciaram operações em Monte Carlo e, depois, em Hong Kong, Amsterdam, Munique, Madri, Melbourne e Gênova. Peter Wilson seria responsável por inúmeras inovações que transformariam definitivamente o mundo dos leilões. A começar pela publicidade e glamourização dos eventos, ocasionalmente adicionando toques de teatralidade como decorações temáticas, os catálogos passaram a incluir estimativas de valores, transmissões via satélite, lances por telefone, painéis com conversão de moeda, garantias, *buyer's premium*⁶⁰³ e índice de estatísticas de valorização. Essa última, chamada The Times-Sotheby's Index, publicado entre 1967 e 1971, era um índice que media a valorização de obras vendidas pela Sotheby's desde 1951,

⁶⁰³ Porcentagem adicional paga pelo comprador sobre o preço de martelo ao leiloeiro/casa de leilão, introduzida a uma taxa de 10% em 1975. Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Buyer%27s_premium

ênfatizando a ideia de obras de arte como o melhor tipo de investimento financeiro. Em nota sobre seu falecimento, encontramos o seguinte depoimento a seu respeito:

‘Peter Wilson realmente internacionalizou o mercado de arte’, disse John L. Marion, *chairman* e presidente da Sotheby’s neste continente [América do Norte], ontem. ‘Ele, mais do que qualquer outra figura, atraiu todos os segmentos do mercado de arte para uma arena internacional.’ O Sr. Wilson fez isso, disse Marion, com seu uso especializado de publicidade, marketing de massa, viagens de jato e sua energia incansável e extraordinário conhecimento de arte. O Sr. Wilson também foi o primeiro a introduzir táticas de negócios usadas em outros lugares nos leilões de arte. Ele foi o primeiro a realizar vendas temáticas especiais e, em meados da década de 1960, usar a transmissão via satélite para permitir lances simultâneos em Londres e Nova York.⁶⁰⁴

Muito do que se entende por leilão ainda hoje tem suas raízes em mudanças implementadas por Peter Wilson, o que o torna uma referência importantíssima em relação ao observado na cena brasileira, pois muito da badalação vista aqui demonstra estar em plena consonância com o cenário internacional. No caso brasileiro, são dois *marchands* sucessivos em São Paulo que incorporam o perfil de *marchand-leiloeiro*: Giuseppe Baccaro e José Paulo Domingues da Silva.

Apesar de Terranova e José Carvalho serem efetivamente os inauguradores da tendência no Brasil, suas iniciativas extrapolam a definição que procuramos estabelecer, sendo mais bem caracterizados como *marchands-empresendedores*. Giuseppe Baccaro foi capaz de perceber o interesse que os leilões beneficentes começavam a despertar e alçar a atividade a outro patamar, mais sistemático e constante. Na Casa dos Leilões, espaço dedicado exclusivamente para realização de leilões comerciais, o *marchand* foi capaz de concentrar os esforços para popularização do gênero em torno da produção artística reunida em anos anteriores. A Casa dos Leilões foi, assim, responsável por criar uma nova dinâmica para a venda de obras de arte, capitalizando as iniciativas inauguradas pela Petite Galerie. Baccaro efetivamente conciliou dois modos operantes, o da reunião da produção moderna dispersa em coleções particulares e da promoção dessa por meio de leilões. Considerado senhor absoluto do mercado, “só caiu diante” de José Paulo Domingues da Collectio no início dos anos 1970.

⁶⁰⁴ REIF, Rita. Peter C. Wilson, 71, is dead, headed Sotheby’s in London. *The New York Times*, *Obituaries*, 5/06/1984. Disponível em <http://www.nytimes.com/1984/06/05/obituaries/peter-c-wilson-71-is-dead-headed-sotheby-s-in-london.html>

A Collectio se transformou na maior casa de leilões de São Paulo, uma vez que José Paulo Domingues incorporou técnicas modernas de marketing e propaganda, publicando anúncios atrativos e argumentos persuasivos para justificar o investimento em arte como uma opção tão interessante quanto ações ou imóveis. A incorporação desses quesitos, conjugados ao financiamento das vendas, convergia um público de 800 a 1200 pessoas por noite para os leilões. Fossem colecionadores ou curiosos, fato é que a dinâmica imputada por esses eventos colocou a arte nacional num patamar de visibilidade sem precedentes, tornando a discussão acalorada e passional, fosse em defesa ou condenação. Apesar de se destacarem como organizadores de leilões, Baccaro e Domingues nunca abandonaram completamente a atividade de vendas particulares, bem como de organização de exposições. O papel desses *marchands*-leiloeiros, por mais contraditório que fosse, foi de responsáveis por imprimir um novo ritmo ao mercado, despertando definitivamente o interesse sobre as obras de arte como um bem financeiro.

Em conclusão, cabe observar que as diferentes estratégias desses *marchands* evidencia as facetas com que o mercado de arte se efetivou no Brasil. *Marchands*-exclusivos, como P. M. Bardi e Jean Boghici, que sempre optaram por uma certa discricção do ofício, alicerçaram suas reputações mais como influenciadores do que vendedores. *Marchands*-empreendedores ou patronos, como Franco Terranova e Giovanna Bonino, buscaram, pela divulgação de novos artistas, a promoção de valores de inovação, mantendo a consistência da atividade. *Marchands*-leiloeiros como Giuseppe Baccaro e José Paulo Domingues estiveram focados numa expansão do mercado e no aumento do público através de uma promoção eufórica. Assim, notar com clareza que suas ações se orientam para objetivos distintos oferece a oportunidade de rever os caminhos que suas atividades tomaram na percepção social e as consequências diretas na construção do mercado de arte.

Evidentemente essa nomenclatura é muito permeável e não restritiva, nosso objetivo foi somente reconhecer como essas diferentes atividades esclarecem sobre o papel do mercado de arte no sistema artístico, uma vez que a reputação de muitos *marchands* foi construída com base em alguma característica de distinção. Entender seus interesses nos permite vislumbrar como essa atuação concomitante possibilitou que tanto a produção moderna quanto a contemporânea fossem objeto de especulação.

4 AS OBRAS DA DOAÇÃO BANCO CENTRAL - MAC USP

A opção por criar um panorama abrangente do sistema da arte enfocando o percurso de consagração do modernismo, o desenvolvimento de políticas culturais pelo aparato estatal e o desenvolvimento do mercado de arte no Brasil nos anos 1970 certamente não seria o caminho mais rápido para apresentar a doação do Banco Central ao MAC USP. Contudo, reforçamos que essa decisão se deu baseada na complexidade que tal conjunto apresentava, uma vez que a coleção demonstrava ser uma produção bastante incomum para alguns artistas. Não bastava apenas investigar a procedência das obras, cuja origem já havíamos identificado em pesquisa de mestrado sobre a formação da coleção do Banco Central, remontando ao processo de falência da Galeria Collectio, mas compreender o circuito no qual a Collectio se inseria que teria demandado tal produção. O estranhamento que algumas dessas obras provoca foi o cerne para questionarmos o cenário em que foram produzidas.

Apenas visualizando a dimensão do crescimento do mercado de arte, apoiado na promoção da arte moderna, a relevância dessas obras se sobressai. O contexto reposiciona-as dentro da ordem de grandeza que a arte moderna tomava no mercado de arte, uma vez que estudar só o processo de doação do Banco Central para o MAC USP explicaria tão somente como elas se deslocaram de uma instituição para outra. Entender esse processo não esgota questões como por que artistas tão pouco familiares com a gravura optaram por essa técnica, ou por que a Collectio investiu em edições de gravura quando sua atividade principal residia na compra e venda de obras de arte pelos leilões. Portanto, verificando como a situação política influenciou o crescimento do mercado de arte apoiado especialmente na ideia de consagração do modernismo, esclarece por que uma galeria comercial como a Collectio detinha edições quase completas de gravuras e álbuns no momento de sua falência.

O fim abrupto da Collectio, com a morte de seu dono em finais de 1973, levou à decretação de falência da galeria em 1974. Devedora do Banco Áurea de Investimentos, as obras dadas em garantia foram apreendidas visando o pagamento de um empréstimo tomado pelo dono da Collectio, José Paulo Domingues. Em seguida, ocorria o processo de intervenção extrajudicial no Banco Áurea, que apresentava dificuldades financeiras e, após longas negociações, o Banco Central

opta por receber cerca de 4 mil obras, que foram incorporadas ao patrimônio da instituição no início da década de 1980.⁶⁰⁵

Assim, resumidamente, ocorreu a formação da coleção de arte do Banco Central no final da década de 1970, principalmente por meio de processos de intervenção extrajudicial a bancos e instituições financeiras como medida de saneamento ao sistema financeiro nacional. Três processos seriam fundamentais: dois processos de compra de painéis de Portinari entre 1975 e 1976, dos 12 painéis *Cenas Brasileiras*, 1954–56, e de *Descobrimento do Brasil*, 1956, oriundos da intervenção extrajudicial na falência do Banco Halles de Investimentos, e o processo de intervenção extrajudicial junto ao Banco Áurea de Investimentos, obtendo, por meio de uma cessão de créditos, a dívida contra a Galeria Collectio Artes Ltda de aproximadamente 4 mil obras, entre pinturas, desenhos e, majoritariamente, gravuras.

Todavia, antes de aceitar as obras e ciente da especificidade do material, o Banco Central considerou necessária a avaliação de profissionais e contratou uma comissão de especialistas para avaliar artística e financeiramente as obras e determinar sua autenticidade. No caso da coleção advinda da Collectio, os especialistas chamados foram o diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp), Pietro Maria Bardi, e o diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Edson Motta. A avaliação realizada no início de 1979 resultou na sugestão de que o Banco Central incorporasse à sua coleção 29 pinturas, tendo em vista a organização de leilões para venda do restante das obras. Podemos inferir a partir do relatório da comissão que, como o Banco Central já havia adquirido 13 obras de Portinari e uma escultura de Mary Vieira nos anos anteriores, acrescentar aquelas 29 obras dos artistas mais representativos visava incrementar uma pequena coleção e elevar seu status como instituição, mas sem ambicionar se tornar um patrono das artes.

A coleção da Collectio apreendida pelo Banco Áurea era então composta por aproximadamente 4 mil obras, dentre as quais 110 pinturas, 1 escultura de Tarsila do Amaral e um volume considerável de gravuras, desenhos e pequenas pinturas sobre papel. Entre as gravuras apresentavam-se, por vezes, edições praticamente completas, resultando em dezenas de obras iguais, de artistas como Aldemir Martins,

⁶⁰⁵ Ver perfil da Collectio no capítulo anterior e para uma discussão mais detalhada do processo de formação da coleção do Banco Central ver VALLEGO, Rachel. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – percursos de uma coleção de arte*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2015.

Alfredo Volpi, Cícero Dias, Clovis Graciano, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Tarsila do Amaral e Tuneu.

Como as tratativas do Banco Central com o Banco Áurea, até a decisão de receber as obras, foram longas, e incluíram diversas tentativas de venda das obras para receber os valores diretamente, podemos inferir que a decisão da comissão de sugerir a permanência de apenas 29 obras deixava intencionalmente de fora peças que poderiam obter um bom valor de venda e, para as quais, sugeria a realização de leilão. Já no caso das gravuras, a comissão permitia-se aconselhar que fossem organizados lotes de obras para a venda em leilão ou tentar leiloar a coleção como um todo para evitar gastos. Porém, advertia também que a entrada de tamanha quantidade de obras no mercado de uma vez poderia provocar sérios desequilíbrios no setor. Como alternativa sugeria tentar encontrar um comprador único, alguma empresa que costumasse dar brindes a seus clientes e funcionários, como forma de liquidar as obras em papel de uma só vez.

Mesmo após serem incorporadas ao patrimônio do Banco Central em meados de 1981, as medidas sugeridas pela comissão nunca foram tomadas, sendo que a situação de indefinição do acervo se prolongou durante muitos anos. O Banco Central formava então sua coleção de arte, permanecendo com a coleção completa advinda da Collectio por meio do Banco Áurea, além das aquisições de Portinari por meio do Banco Halles e da compra de uma obra de Mary Vieira. O Banco Central aceitou esporadicamente obras de artistas que expuseram nos seus espaços culturais até que, em 1992, uma nova comissão foi contratada para unificar as diversas sugestões dadas pelos especialistas ao longo dos anos e definir os rumos da coleção.

A nova comissão de especialistas orientou o Banco Central a permanecer com a parcela mais significativa das obras e doar a grande quantidade de gravuras repetidas para instituições culturais de todo o Brasil. Dessa maneira, uma coleção muito similar à que o MAC USP detém hoje pode ser encontrada em cerca de 40 museus, secretarias de cultura e entidades culturais de caráter público espalhadas por todo o Brasil. A doação realizada pelo Banco Central se inseria em um processo de desaquecimento de seu acervo de arte, objetivando diminuir a quantidade de obras de sua coleção. No período que vai de 1994 a 1997, o Banco Central celebraria 42 processos de doação para instituições culturais nacionais.⁶⁰⁶

⁶⁰⁶ Ver anexo I.

Desta maneira, em 1998, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo recebeu a doação de 58 obras do Banco Central do Brasil. As obras, em sua maioria gravuras, datadas da década de 1970, eram de Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Charlotte Gross, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Francisco Cuoco, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Tarsila do Amaral e Tuneu.

Ainda que alguns desses artistas tenham amplo reconhecimento no cenário artístico nacional, as obras que fazem parte dessa coleção foram poucas vezes expostas pelo MAC USP, provavelmente, pelo fato de não serem trabalhos particularmente marcantes na trajetória dos artistas. Além disso é intrigante observar que, na maioria dos casos, a gravura sequer era uma técnica usual na carreira dos artistas, fato especialmente verdadeiro para Tarsila do Amaral e Cícero Dias, sendo exceções apenas Marcelo Grassmann e Maciej Babinski, renomados gravadores.

Mesmo que não seja viável aos museus e instituições culturais manter em exposição todo o seu acervo o tempo todo, é inegável que existam predileções e omissões constantes, eleições sobre o que se deseja afirmar como valores e formas de identificação dentre a heterogeneidade constitutiva de muitos acervos. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira aponta três características que sustentam a classificação e organização de acervos de arte: “a história das obras e seus criadores, a memória das assimilações e os processos de representação, comunicação e visibilidade da arte colecionada” e destaca que, no caso da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL-UnB), uma das instituições que recebeu doação semelhante à do MAC USP, a presença de obras de artistas como Tarsila do Amaral, Cícero Dias e Alfredo Volpi, recebidas por meio do Banco Central “funcionam como norteadores e atrativos para a política de visibilidade da instituição”, proveniente especialmente da posição que a biografia desses nomes sustenta diante da história da arte brasileira, “mesmo que tais obras ocupem um lugar marginal na produção individual de cada um deles”.⁶⁰⁷

Entre as 58 obras doadas, encontramos algumas similaridades, que permitem distingui-las em 3 grupos: as edições de álbuns realizadas pela galeria Collectio para Tarsila do Amaral, Clóvis Graciano e Cícero Dias; as serigrafias relacionadas ao chamado Museu da Calçada — Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Maciej Babinski,

⁶⁰⁷ OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; FERREIRA, Anelise Weingartner. A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p. 96-112. Jan-jul, 2012.

Tuneu, Francisco Cuoco, Marcello Grassmann e Volpi —, produzidas sob uma demanda comercial; e gravuras e desenhos originais, adquiridas possivelmente em lotes e diretamente com os artistas — Maciej Babinski, Francisco Cuoco e Charlotte Gross (Duja). Propomos assim uma aproximação ao processo de doação para depois analisar cada caso.

4.1 O Processo de Doação

As ações sobre a coleção de arte do Banco Central sempre foram pautadas por comissões de especialistas que ofereciam sua *expertise* para aconselhar sobre as melhores formas de lidar com as obras de arte. Ainda que fossem convocadas somente quando havia uma necessidade premente de orientação, suas recomendações tinham papel decisivo para a tomada de decisão. Como as primeiras comissões⁶⁰⁸ tiveram como objetivo avaliar as obras ofertadas para aquisição para o Banco Central, dando pareceres individuais a cada grupo de obras, em 1992, uma nova comissão foi convocada para realizar uma avaliação da coleção como um todo.

A comissão técnica de 1992 era composta por Fábio Magalhães, conservador chefe do MASP; Pedro Xexéo, coordenador técnico do MNBA; Glênio Bianchetti, artista plástico que também havia participado da comissão de avaliação dos Portinari em 1975 e 1976; Leda Watson, artista plástica e ex-diretora do Museu de Arte de Brasília; Mauricio Pontual, crítico e *marchand* recomendado pelo Projeto Portinari; e Ralph Camargo, *marchand* e conhecedor do mercado de arte. A comissão se reuniu entre 13 e 15 de abril em Brasília, visitando as obras localizadas no edifício-sede, e sugeriu uma divisão do acervo em três grupos, listados em anexo ao relatório, que estabelecia um grupo destinado à preservação museológica com 200 obras consideradas de “alta” expressão artística e cultural, em que se encontram a maioria das pinturas, alguns desenhos e a escultura de Tarsila (chamado anexo I); um segundo grupo com 840 obras consideradas de “média” expressão artística, composto por gravuras e desenhos (chamado anexo II); e o terceiro grupo com 3002 obras consideradas de “baixa” expressão artística e cultural, predominantemente composto por gravuras (chamado anexo III).

⁶⁰⁸ A primeira comissão foi formada para avaliar a compra dos painéis de Portinari em 1975 e 1976, era composta por Antônio Bento, Edson Motta e Glênio Bianchetti. A comissão para avaliação das obras da Collectio era composta por Pietro Maria Bardi e Edson Motta, em 1979. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 1762063.

O voto BCB 621/92 era o documento que formalizava essa decisão, acatando a sugestão da comissão. Ficava decidido então que as obras do anexo I do relatório da comissão seriam consideradas o acervo principal do Banco Central, destinado para exposições; parte das obras listadas no anexo II seriam destinadas à ambientação dos escritórios (500 obras) e a outra parte destinada para leilão (340 obras); e as obras do anexo III apenas para desfazimento, e que poderiam ser doadas a instituições culturais que manifestassem interesse.

Essa classificação entre “alta”, “média” e “baixa” expressão artística e cultural é bastante curiosa, especialmente quando olhamos as obras consideradas de “média” e “baixa”. Nesses dois grupos encontram-se predominantemente as edições de gravuras quase completas, originárias da Collectio. Ou seja, praticamente não havia diferença entre as obras, exceto pela decisão de classificá-las em grupos com destinações distintas. Se por um lado o objetivo dessa divisão era dar um destino mais apropriado à imensa quantidade de obras em papel que se acumulavam na reserva técnica, sem que o Banco Central pudesse dar visibilidade adequada a elas, por outro lado a nomenclatura utilizada parecia derivar de critérios utilizados pelo mercado de arte que, normalmente considera a pintura como técnica mais valorizada, deixando obras em papel em segundo plano. Contudo ao designar gravuras iguais com classificações distintas, em “média” ou “baixa”, percebemos que essa divisão não foi feita em observação às obras em si, mas possivelmente apenas para separação formal do tipo de destinação que se desejava dar ao lote.

O Banco Central consciente que “se desfazer de obras de arte é diferente de proceder-se à alienação de bens inservíveis”⁶⁰⁹ e para dar continuidade ao processo, criou um Grupo de Trabalho (GT) encarregado de encontrar a melhor forma de alienação das obras.⁶¹⁰ Um informativo enviado ao setor responsável apresentava a seguinte proposta para execução das diretrizes do Voto 621/92:

a) quanto à possibilidade de adotar-se a hipótese da doação, prevista no item 3-d do Voto 621/92, que os contatos necessários com a coordenação da rede oficial de museus sejam mantidos pela SECRE/SUREL⁶¹¹, com apoio da equipe responsável pela Galeria de Arte e Reserva Técnica do Acervo;

⁶⁰⁹ BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9200005411 – Galeria de Arte do Banco Central e reserva técnica do acervo, 1992, p. 87.

⁶¹⁰ BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9600615674 – Formação, organização e administração do acervo. Relatório do GT encarregado do desfazimento do acervo das obras de arte – voto BCB 621/92.

⁶¹¹ Sigla do departamento de Relações Institucionais ligado a presidência do banco no qual o Museu de Valores/Galeria de Arte foi durante muitos anos ligada.

b) a realização, nesta Capital (em dependência deste Órgão, se viável, ou no espaço mais adequado que for recomendado por leiloeiro oficial), de leilão de lote de obras relacionados no Anexo III do relatório que trata o Voto 621/92, limitado, contudo, nesta experiência piloto, a 100 (cem) peças;

c) seja nomeada e constituída comissão para condução do processo de alienação dessas obras, mediante a realização de leilão, nos moldes tradicionalmente adotados para o desfazimento de bens patrimoniais inservíveis, sendo recomendável, assim entendemos, valer-se da bagagem já adquirida por alguns funcionários que vêm atuando, como presidente ou membro de comissão, nessa modalidade de licitação (MPA 2-3-3-1-“e”);

d) Seja o Analista responsável pelo acervo incumbido de sugerir a composição efetiva do lote inicial (item “b” precedente), e oportunamente dos lotes futuros, como aliás exemplificado no item 3 de sua cota de 09/11/92 (fl. 81), *no qual deverá mesclar obras de diversos autores, preferencialmente por aquelas representadas por séries numerosas, de forma a possibilitar o repasse de peças representativas da coleção aos museus oficiais que eventualmente demonstrem interesse na doação*; outrossim, a ele caberia encaminhar diretamente ao Presidente da Comissão o conjunto de obras escolhidas, juntamente com a relação desses bens conforme registros disponíveis no Sistema MOV TEN.⁶¹²

Vê-se aqui que, uma vez encerrados os trabalhos da Comissão de 1992, as providências para a destinação das obras passaram a ser tomadas apenas pelos funcionários do Banco Central, sendo que a decisão sobre a composição dos conjuntos de obras a serem oferecidos aos museus foi deixada a cargo do analista responsável pelo acervo. Em relatório posterior, o GT composto por funcionários do Banco Central informava sobre as providências tomadas no sentido de cumprir as determinações da comissão de especialistas. Foram feitos contatos com o Ministério da Cultura, o Museu de Arte de Brasília, a Associação dos Amigos do Museu de Brasília, Nações Unidas (Cepal), Cruz Vermelha Internacional, Museu da República, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e Secretaria de Cultura do DF, para obter orientações de como proceder, uma vez que as obras de arte demandavam um cuidado específico e pouco familiar aos funcionários do Banco Central.⁶¹³ O relatório detalhava instruções para organização do leilão, sendo essa a primeira ação realizada pelo GT. Das 340 obras ofertadas ao público em duas sessões, realizadas entre os

⁶¹² MOV TEN é sigla utilizada para denominar o sistema que controla o tombamento e movimentação do patrimônio do Banco Central. Informações e despachos Inf. DEBRA/REDOC-92/063, de 13/11/92, BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9200005411, 1992, p. 83.

⁶¹³ Relatório do Grupo de Trabalho constituído para tratar da destinação de parte do acervo de obras de arte do Banco Central (ordem de serviço 1875) datado de 13/12/1993. In BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9200005411, 1992, p. 104. Além das instituições listadas no relatório, um despacho interno também informava sobre contatos com Profa. Anelise Pacheco – Museu da República (RJ), Dr. José Francisco – Ministério da Educação e Cultura, Dr. Francisco Manoel de Melo Franco – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, Profa. Leda Watson – Secretaria de Cultura do DF, Eurico de Andrade – Museu de Arte de Brasília, Embaixador Wladimir Murtinho. Despacho de 15/09/1993, BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9200005411, 1992, p. 100.

dias 15 a 17 de setembro de 1994, apenas 137 obras foram arrematadas. Isso levou o Banco Central a considerar essa opção por demais onerosa e pouco eficiente para dar conta da quantidade de obras que ainda precisavam ser alienadas. Desta forma, a doação como dispositivo jurídico — administrativo voltava a ser considerada.

A solução proposta era então a doação, com base no Decreto 99658/90 que “regulamenta, no âmbito da Administração Pública Federal, o reaproveitamento, a movimentação, a alienação e outras formas de desfazimento de material”.⁶¹⁴ Como o decreto estabelece as formas de desfazimento de materiais considerados inservíveis para justificar a doação, as obras listadas no anexo III do relatório da comissão de 1992 precisavam ser classificadas como bens “antieconômicos” passíveis, portanto,

⁶¹⁴ “O DECRETO Nº 99.658, DE 30 DE OUTUBRO DE 1990 estabelece:

Art. 1º O reaproveitamento, a movimentação e a alienação de material, bem como outras formas de seu desfazimento, no âmbito da Administração Pública Federal, são regulados pelas disposições deste decreto.

(...)

Art. 3º Para fins deste decreto, considera-se:

I - Material - designação genérica de equipamentos, componentes, sobressalentes, acessórios, veículos em geral, matérias-primas e outros itens empregados ou passíveis de emprego nas atividades dos órgãos e entidades públicas federais, independente de qualquer fator;

II - Transferência - modalidade de movimentação de material, com troca de responsabilidade, de uma unidade organizacional para outra, dentro do mesmo órgão ou entidade;

III - cessão - modalidade de movimentação de material do acervo, com transferência gratuita de posse e troca de responsabilidade, entre órgãos ou entidades da Administração Pública Federal direta, autárquica e fundacional do Poder Executivo ou entre estes e outros, integrantes de qualquer dos demais Poderes da União;

IV - Alienação - operação de transferência do direito de propriedade do material, mediante venda, permuta ou doação;

V - Outras formas de desfazimento - renúncia ao direito de propriedade do material, mediante inutilização ou abandono.

Parágrafo único. O material considerado genericamente inservível, para a repartição, órgão ou entidade que detém sua posse ou propriedade, deve ser classificado como:

a) ocioso - quando, embora em perfeitas condições de uso, não estiver sendo aproveitado;

b) recuperável - quando sua recuperação for possível e orçar, no âmbito, a cinquenta por cento de seu valor de mercado;

c) antieconômico - quando sua manutenção for onerosa, ou seu rendimento precário, em virtude de uso prolongado, desgaste prematuro ou obsolescência;

d) irre recuperável - quando não mais puder ser utilizado para o fim a que se destina devido a perda de suas características ou em razão da inviabilidade econômica de sua recuperação.

(...)

Art. 15. A doação, presentes razões de interesse social, poderá ser efetuada pelos órgãos integrantes da Administração Pública Federal direta, pelas autarquias e fundações, após a avaliação de sua oportunidade e conveniência, relativamente à escolha de outra forma de alienação, podendo ocorrer, em favor dos órgãos e entidades a seguir indicados, quando se tratar de material:

I - Ocioso ou recuperável, para outro órgão ou entidade da Administração Pública Federal direta, autárquica ou fundacional ou para outro órgão integrante de qualquer dos demais Poderes da União;

II - Antieconômico, para os Estados e Municípios mais carentes, Distrito Federal, empresas públicas, sociedades de economia mista e instituições filantrópicas, reconhecidas de utilidade pública pelo Governo Federal;

III - irre recuperável, para instituições filantrópicas, reconhecidas de utilidade pública pelo Governo Federal.”

Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d99658.htm Grifos nossos.

de serem alienados através de doação por razões de interesse social. De acordo com o parecer técnico do Laudo de Vistoria e Classificação, essa denominação assim se justificava:

Em virtude de estarem há vários anos sem uso, com conseqüente manutenção onerosa, eis que é indispensável o controle patrimonial, vigilância e guarda física em ambiente com umidade e temperatura estabilizadas, conforme constatado junto à DEBRA/REDOC, referidos bens foram classificados como ANTIECONÔMICOS.

Assim, presente o critério de oportunidade e conveniência, bem como o interesse social a que se refere o 'caput' do art. 15 do DECRETO nº 99.658/90, considerando que referidas obras estão inseridas no anexo III ao Relatório da Comissão Técnica encarregada de reavaliar o Acervo do Banco Central, aprovado pelo Voto BCB nº 621/92, portanto, passíveis de serem 'alienadas ou cedidas, segundo a melhor forma jurídica a ser encontrada pelo Banco Central', sugerimos que se dê andamento ao processo.

A aplicação do Decreto 99658/90 permitia, uma vez consideradas antieconômicas, a doação para "os Estados e Municípios mais carentes, Distrito Federal, empresas públicas, sociedades de economia mista e instituições filantrópicas, reconhecidas de utilidade pública pelo Governo Federal", o que expandia a quantidade de instituições que poderiam ser atendidas com a doação, em relação às demais classificações propostas no decreto.

Estabelecendo como critério a doação para instituições de caráter cultural, o Banco Central fez contato com diversos museus e secretarias de cultura. Consultados sobre o interesse em receber gravuras de "renomados artistas modernistas", recebeu respostas positivas de instituições como o Ministério da Cultura, Fundação Pedro Ludovico Teixeira/Museu de Arte Contemporânea do Estado de Goiás, Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais/Museu Mineiro, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Secretaria de Cultura e Esporte do Distrito Federal/Museu de Arte de Brasília, Fundação de Cultura da Cidade do Recife/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Fundação Joaquim Nabuco e Museu de Arte de São Paulo. Vale a pena destacar alguns trechos dessas correspondências:

Esta valiosa doação será destinada ao Museu de Arte de Brasília — MAB, que integra o nosso Sistema de Museus — e que possui um acervo representativo de obras dos anos 1950 a 1990. Trata-se de uma iniciativa merecedora dos nossos elogios, uma vez que artistas de significativa

expressão estão representados naquele lote de obras que o Banco Central, certamente, deseja manter à disposição do público de Brasília.⁶¹⁵

E também,

Em nome da Diretoria do Museu de Arte de São Paulo, informo que temos grande interesse em receber as gravuras propostas em doação pelo Banco Central do Brasil. As referidas obras de consagrados artistas virão enriquecer nossa coleção de arte sobre papel. Agradecemos a atenção e aguardamos orientação para tomarmos as providências necessárias.⁶¹⁶

Não obstante, o Banco Central, como órgão da administração pública federal, é obrigado a realizar seus procedimentos internos, sempre de acordo com a lei, o que torna a doação de obras de arte que não são mais de seu interesse, fato que poderia parecer simples à primeira vista, num laborioso processo burocrático. Como os Votos da Diretoria funcionavam como uma “legislação” interna, a determinação de desfazimento para as obras precisava ser executada, ainda que o caráter atípico do material para um banco incrementasse a dificuldade de sua realização. Desde o pedido, qualificação da instituição solicitante, confirmação do interesse social e conveniência socioeconômica, análise técnica e jurídica, elaboração da minuta de contrato até a assinatura do termo de doação, além da obrigatoriedade de informar os novos números de tombamento, cada processo de doação era submetido a uma análise minuciosa, que levava em média dois anos para ser concluído. Entre os anos de 1994 e 1997, o Banco Central realizou 42 processos de doação, totalizando 2213 obras doadas para instituições de caráter cultural de todo o Brasil. O primeiro processo de doação foi para o Ministério da Cultura, que selecionou 49 obras do acervo, número sobre o qual se basearam as demais doações realizadas pelo Banco Central.⁶¹⁷

O primeiro contato para a doação realizada à USP foi feito com o diretor da Escola de Comunicações e Artes, Prof. Eduardo Peñuela Cañizal, em 1995. O pedido de doação foi ratificado pelo Reitor da USP, Flávio Fava de Moraes. Todavia, no

⁶¹⁵ Carta assinada por César Baiocchi, secretário de Cultura do DF, 29 jul 1994. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9200005411, 1992, p. 244.

⁶¹⁶ Carta assinada por Fábio Magalhães, conservador-chefe do Masp, 5 jul 1994. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9200005411, 1992, p. 248. Todavia, o processo de doação para o Masp não foi concretizado, uma vez que o museu não é uma fundação pública, e sim privada.

⁶¹⁷ “Esse número vinha sendo observado com resultados satisfatórios, tendo em vista, por um lado, as possibilidades de oferecimento equânime às entidades solicitantes, e, por outro, permitir a formação de conjuntos harmônicos de obras, favorecendo, ainda, uniformidade na operacionalização do processo, administrativamente mais conveniente.” Despacho DEBRA/REDOC de 28/09/95 sobre doação de material permanente à USP, assinado por Telma Cristina Soares Ceolin, chefe de subunidade. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9500535282 – Doação de obras de arte do acervo do Banco Central, 1995, p. 74.

andamento do processo, o Banco Central sugere que, caso fosse de interesse, a doação preferencialmente poderia ser realizada para o MAC USP, uma vez que a instituição contemplava a motivação das doações de ampliar as possibilidades de divulgação do acervo.

Inicialmente, permitimo-nos esclarecer que o processo de doação de parte do acervo das obras de arte do Banco tem como principal motivação a possibilidade efetiva de ampliar a divulgação do conjunto de obras doadas, por ser constituído de peças de autoria de renomados autores nacionais. Assim, em sequência à análise do pleito da USP, consultamos essa Reitoria sobre a pertinência de as obras serem doadas para o Museu de Artes dessa Universidade, onde receberiam a destinação vislumbrada por este Órgão, conforme mencionado acima.⁶¹⁸

A sugestão foi aceita pela USP e, feito o contato com o MAC, foi designada a Profa. Daisy Peccinini de Alvarado para acompanhamento do processo. Das 49 obras que já haviam sido previamente sugeridas, a Profa. Daisy solicitou que fossem incluídas 9 obras de Tarsila do Amaral, pedido novamente ratificado pelo reitor, em correspondência de 9 de julho de 1996 ao Banco Central, aumentando a quantidade de obras doadas para 58. Como em alguns poucos casos já haviam sido autorizadas doações com 50 obras, como foi o caso do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB) e Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), o Banco Central concordou em aumentar a quantidade de obras por considerar que as peças haviam sido criteriosamente selecionadas pela Profa. Daisy Peccinini para o acervo do MAC USP.

Ocorre que em abril de 1996, recebemos a visita da Dra. Dayse (*sic*) Peccinini de Alvarado da USP, que solicitou que fossem incluídas outras 9 obras na lista inicialmente preparada (com 49 obras), eis que as peças foram criteriosamente selecionadas com observância de temática, autores e técnicas, assim, entendemos que o lote de 58 obras compunha uma unidade que não convinha ser fracionada.⁶¹⁹

No processo referente à doação ao MAC USP, encontra-se apenas a lista já com as 58 obras que foram doadas. Infere-se dessa documentação que a prof. Daisy Peccinini solicitou a inclusão apenas das 9 gravuras de Tarsila do Amaral que constam

⁶¹⁸ Despacho DEBRA/GABIN-96/172 de 12 mar 1996. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9500535282, 1995, p. 6.

⁶¹⁹ Despacho DEBRA/REDOC de 28/09/95 sobre doação de material permanente à USP, assinado por Telma Cristina Soares Ceolin, chefe de subunidade. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9500535282, 1995, p. 74.

na listagem final, não alterando as 49 obras sugeridas inicialmente pelo Banco Central.⁶²⁰

Contudo, durante os trâmites legais dentro do Banco Central foi levantado um impedimento para a efetivação da doação. A USP, sendo uma autarquia estadual, não atendia aos requisitos do Decreto 99.658/90, que contemplava apenas autarquias federais, o que tornava necessária a autorização do governador do Estado para tal. O mérito foi levado à Consultoria Jurídica da USP que sugeria como solução ao impasse a formalização da doação com base no Art. 17 da Lei nº 8666/93, pelo qual a doação de bens móveis por entidades da Administração Pública é subordinada à existência de interesse público devidamente justificado, independentemente da pessoa social do donatário.⁶²¹ O parecer da CJ da USP contestava inclusive a aplicação do Decreto 99.658/90 por entender que as obras de arte não poderiam ser enquadradas como bens antieconômicos, uma vez que o tipo de doação estabelecido pelo decreto referese a materiais qualificados como inservíveis, não sendo esse o caso das obras de arte. Ponderava, inclusive, que

Se esse fosse o único critério a ser considerado, quase todos os bens destinados à cultura mereceriam esse qualificativo e assim seriam obstadas as possibilidades de doação e apoio do governo federal aos governos estaduais e municipais e suas autarquias no campo da cultura. (...). No entanto, esse não é, evidentemente, o caso das obras de arte, para as quais apenas se quer dar uma utilização mais ampla, com maior proveito do público.

O fato de os quadros (*sic*) não produzirem rendimento econômico não é relevante para sua qualificação, nos termos do Decreto 99.658, uma vez que essa característica não significa que o bem não seja mais aproveitável, ou 'servível', pela Administração. Muito pelo contrário, as obras de arte em questão são de grande interesse para a Universidade de São Paulo e, em especial, para o público do Museu de Arte Contemporânea.⁶²² [grifo do documento]

Em geral, a classificação de inservível se aplica a materiais de escritório, nos seus mais diversos tipos, desde cadeiras e mesas quebradas a equipamentos eletrônicos defasados, veículos antigos etc., ou seja, bens que, de uma forma geral, são utilizados no cotidiano da instituição e que pelo uso estão desgastados ou

⁶²⁰ Ver anexo II lista de obras doação.

⁶²¹ Art. 17 – A alienação de bens da Administração pública, subordinada à existência de interesse público devidamente justificado, será precedida de avaliação e obedecerá às seguintes normas: II – quando móveis, dependerá de avaliação prévia e de licitação, dispensada está nos seguintes casos: a) doação, permitida exclusivamente para fins e uso de interesse social, após avaliação de sua oportunidade e conveniência socioeconômica, relativamente à escolha de outra forma de alienação”

⁶²² Parecer C.J.P. 167/97 – RUSP de 6 fev. 1997, assinado por Maria Paula Dallari Bucci, assistente jurídica. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9500535282, 1995, p. 53-57. *Grifos do documento.*

quebrados e, portanto, inservíveis. A doação de obras de arte, mesmo sendo um caso totalmente atípico acabou sendo conduzida de acordo com normas tradicionalmente utilizadas, aplicando-se uma classificação que atende a um critério administrativo e deixando de lado sua característica principal como bem cultural.

O distanciamento entre a função primordial do Banco Central como autarquia responsável pelo gerenciamento do sistema financeiro nacional do que são as especificidades de uma coleção de arte, dificilmente convergem para as mesmas prioridades, conforme podemos observar. A aplicação do Decreto 99.658 pelo Banco Central visava claramente à resolução de uma demanda estabelecida por decisão da diretoria, ainda que baseada na sugestão da comissão de especialistas, mas sem se ater muito ao caráter cultural ou social que as obras agregam. Isso fica evidente no uso da classificação como bens inservíveis às obras de arte. Conforme o parecer da USP bem explicita “o fato de os quadros não produzirem rendimento econômico não é relevante para sua qualificação”, pois é importante ressaltar que a questão da doação não se limita ao valor financeiro que as obras de arte podem ou não ter, mas sim à acessibilidade de um patrimônio cultural.

Não podemos deixar de lado que o Banco Central agia no intuito de dar uma destinação mais adequada às obras, do que simplesmente abandoná-las em reserva técnica, e procurava-se destiná-las para instituições que delas pudessem se beneficiar e devolver ao público a acessibilidade. Todavia, a classificação como inservível e antieconômica choca por desconsiderar o aspecto social envolvido. As obras de arte como bens culturais formam um patrimônio que precisa ser avaliado não apenas pelo seu rendimento financeiro para a instituição, como também pelo seu valor agregado e pelas características intrínsecas de cada obra.

Essa importante argumentação da CJ da USP reflete inclusive as diferenças de filosofia corporativa entre as instituições, deixando evidente o despreparo do Banco Central para lidar com objetos tão específicos quanto obras de arte. E não seria a primeira vez que a questão financeira simbolizada por elas se sobreporia a seu caráter de patrimônio cultural, como aconteceu no episódio da aquisição dos painéis de Portinari em 1975–76. Naquele momento, a diretoria emitiu voto determinando que as obras deveriam ser reavaliadas anualmente por comissão de especialistas, no intuito de resguardar-se financeiramente e para a renovação das apólices de seguro do patrimônio. A comissão convocada em 1978, composta por membros das comissões anteriores, Antônio Bento e Edson Motta, lembrava em seu relatório que a avaliação

financeira era um recurso para “servir de parâmetro nas transações de empréstimo ou financiamento, nas execuções de dívidas ou partilhas” e estaria especialmente sujeita a mutações de gosto do mercado; e enfatizava que o fato de sujeitar as obras a reavaliações anuais não atendia à problemática principal de preservação e conservação das obras, pois “em caso de perda total dessas pinturas, tornar-se-ia difícil senão impraticável a sua substituição por outras de importância equivalente. Não existem, na realidade, obras similares às adquiridas pelo Banco Central”. A sugestão dos técnicos, naquele momento, era de proceder a avaliações a cada 5 anos, fazendo as correções necessárias, mas ressaltavam que “o valor de numerosos painéis feitos por Cândido Portinari, como os que foram incorporados ao acervo do Banco Central, é inapreciável, dada a sua significação no campo da cultura artística nacional”,⁶²³ reforçando que a conservação adequada das obras era mais premente do que sua avaliação financeira.

Destarte, o MAC USP apresentava ao Banco Central um dossiê⁶²⁴ relatando suas atividades recentes, como exposições apresentadas do acervo e temporárias, ações educativas, número de visitantes, cursos oferecidos, palestras e eventos, para demonstrar que atingia o requisito da lei de “existência de interesse público devidamente justificado (...) para fins de uso de interesse social” a fim de receber a doação das obras.

A tramitação dentro do Banco Central foi aprovada inclusive pelo procurador-geral, e o termo de doação foi finalmente assinado em 15 de dezembro de 1997 pelo reitor da USP, Jacques Marcovitch, e pelo delegado regional substituto do Banco Central em São Paulo, Virgínio Santos Neto.⁶²⁵ Entretanto, o termo assinado não foi alterado do padrão utilizado nas demais doações e mencionava a doação com base no Decreto 99.586/90, ao invés da Lei 8.666/93. As obras foram retiradas pela funcionária do Laboratório de Conservação e Restauração de Papel do MAC USP, Lucia Elena Thomé, em 4 de março de 1998, sendo esse, provavelmente, o processo de doação que levou mais tempo para ser concluído.

⁶²³ Parecer referente à reavaliação, para fins securitários, dos painéis de Candido Portinari pertencentes ao Banco Central – Assinado por Antônio Bento de Araújo Lima, Edson Motta e Antônio Carlos Gélio. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 1762063, p. 171–172.

⁶²⁴ BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9500535282, 1995, p. 58–73.

⁶²⁵ Termo de doação de obras de arte que, entre si, fazem o Banco Central do Brasil, como doador, e a Universidade de São Paulo, como donatária. Termo de doação nº 03/97, de 15 dez 1997. BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 9500535282, 1995, p. 87–91.

Contudo, ao serem incorporadas ao MAC USP, as gravuras doadas pelo Banco Central não encontrariam grande reverberação junto ao novo acervo. Algumas das gravuras permaneceram durante alguns anos como ambientação de salas da reitoria, sendo recolhidas pelo museu por terem sido removidas das paredes e deixadas no chão sem acompanhamento técnico, outras jamais foram expostas.

Com o objetivo de conhecer e estudar as obras doadas pelo Banco Central do Brasil ao MAC USP, propomos uma análise delas nos tópicos seguintes, reconfigurando sua procedência às atividades da Collectio, em especial atenção as edições de álbuns de artista. Desta forma esperamos contribuir para reavaliação e interpretação destas produções dentro do contexto anteriormente observado de crescimento do mercado de arte.

4.2 Álbuns e gravuras editadas pela Collectio

Entre os álbuns editados pela Collectio, que fazem parte da doação Banco Central/MAC USP, estão o álbum de Tarsila do Amaral e Clóvis Graciano, ambos lançados em 1971, e o álbum de Cícero Dias, de 1972. Para os álbuns de Tarsila e Graciano, encontramos uma série de anúncios em periódicos promovendo o lançamento juntamente com leilões da Collectio. No caso de Cícero Dias, as referências são mais esparsas. Apenas um anúncio em formato de programação de atividades previstas para o ano de 1972 — “Collectio apresenta Temporada de Arte 72” — no qual mencionava-se o projeto de uma exposição e o lançamento do álbum que contaria com a presença de Cícero Dias, vindo da França, fato que não pudemos comprovar efetivamente ainda.

Assumimos aqui que as obras listadas adiante possivelmente integravam o referido álbum, sendo que os originais fizeram parte da exposição da Collectio comemorativa do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, “Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois”⁶²⁶, organizada por Roberto Pontual, que discutiremos adiante.

⁶²⁶ PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

Figura 40 - Anúncio Collectio Álbum Grupo Santa Helena, jornal O Estado de S. Paulo.



Os anúncios da Collectio divulgavam prioritariamente os leilões, mas em 1971 encontramos três conjuntos de anúncios dedicados aos álbuns, sendo o primeiro dedicado à divulgação do álbum do Grupo Santa Helena: “No álbum do grupo Sta. Helena reunimos 34 anos de arte”⁶²⁷ e “Na demolição deste prédio reunimos 34 anos de arte”⁶²⁸. Como essas obras não compõem a doação, nem faziam parte do acervo do Banco Central, não trataremos delas aqui. O álbum de Tarsila recebia o anúncio “Noite de Tarsila”⁶²⁹ e o de Clóvis Graciano, “Clóvis por Clóvis”⁶³⁰.

4.2.1 Tarsila do Amaral

Tomamos conhecimento do lançamento do álbum de Tarsila através do duplo anúncio que promovia o lançamento do álbum e o 5º leilão de arte de 1971. Entusiasticamente divulgado nos jornais, o anúncio “Noite de Tarsila” convidava toda a sociedade paulista para prestar-lhe homenagens e contava com o apoio da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura⁶³¹.

5º LEILÃO DE ARTE

Leiloeiro Irineu Angulo. Lançamento do álbum de gravuras de Tarsila do Amaral, editados pela Collectio. Parte da renda reverterá para campanha da cooperação social “não deixe ninguém morrer de frio” liderada por tia Lenita.

⁶²⁷ NO ÁLBUM do grupo Sta. Helena reunimos 34 anos de arte. *O Estado de S. Paulo*, 25 abr 1971, p. 23.

⁶²⁸ NA DEMOLIÇÃO deste prédio reunimos 34 anos de arte. *O Estado de S. Paulo*, 18 abr 1971, p. 22.

⁶²⁹ NOITE de Tarsila. *O Estado de S. Paulo*, 5 ago 1971, p. 14. O anúncio se repete também no dia 8 de agosto de 1971.

⁶³⁰ CLÓVIS por Clóvis, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 ago. 1971, p. 8. O anúncio se repete também no dia 3 e 10 de outubro de 1971.

⁶³¹ O Conselho Estadual de Cultura era um órgão filiado ao Conselho Federal de Cultura, assunto abordado mais detalhadamente no capítulo 3. Destacamos esse fato aqui para evidenciar a atuação do órgão em nível estadual referendando o evento.

Visconti, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila, Djanira, Guignard, Malfatti, Raymundo, Pancetti, Goeldi, Mabe, Dacosta, Bandeira, Aldemir Martins, Cícero Dias, Zorlini, Grassmann, Artistas Do "Grupo Do Santa Helena", "Família Artística Paulista", "Grupo Baiano", Álvaro Borges, Cuoco, Babinsky, Gori, Kathallian, Lívio Abramo, Gerchman, Caio Persio, Serpa, entre outros. Dias 9, 10 e 11 às 20:30 horas. Mansão França - Av. Angélica, 750. Collectio. Bansulvest-Finasul.⁶³²

NOITE DE TARSILA

Na sua pintura estão todas as possibilidades de invenção da inocência. E a isso Tarsila tem sido fiel: a criação constante e a inocência intrínseca. Dia 9 ela sairá de seu atelier para a homenagem que lhe será prestada com o apoio da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura⁶³³, por ocasião do lançamento do seu álbum de Gravuras editado pela Collectio. Intelectuais, admiradores, companheiros do modernismo e você estarão com ela dia 9 de agosto de 1971, às 21 horas na Mansão França, Av. Angélica, 750. Collectio. Presença da Bansulvest-Finasul.⁶³⁴

Figura 41 - Anúncio Collectio "Noite de Tarsila", jornal O Estado de S. Paulo.



Tarsila seria presenteada com um buquê de margaridas durante a realização do leilão de “quadros criados em sua homenagem por grandes nomes da pintura contemporânea” e lançamento do seu álbum de gravuras. Mobilizando “as maiores

⁶³² 5º LEILÃO de Arte. *O Estado de S. Paulo*, 5 ago 1971, p. 14.

⁶³³ Chamamos atenção para a menção ao Conselho Estadual de Cultura, órgão vinculado ao Conselho Federal de Cultura, assunto discutido no capítulo 2, surgindo até mesmo nos anúncios publicados pela Collectio.

⁶³⁴ NOITE de Tarsila. *O Estado de S. Paulo*, 5 ago 1971, p. 14.

figuras do meio artístico de São Paulo”, estiveram presentes no evento “Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Rebollo, Flávio de Carvalho, Francisco Salinas Cuoco, Tuneu, Wesley Duke Lee, Antônio Henrique Amaral, Fernando Lemos, Inglesias, Renzo Gori, Calabrone e Marina Caran”, constituindo uma “demonstração de quanto o Movimento Modernista de 22 ainda representa para a arte no Brasil”.⁶³⁵ Essas declarações do jornal *Folha de S. Paulo* permitem entrever a dimensão que o evento e as ações da Collectio tinham no meio artístico naquele momento.

Figura 42 - Notícia do lançamento álbum de Tarsila, jornal *Folha de S. Paulo*.



A pesquisadora Lygia Eluf relata que, antes da primeira visita à Tarsila em seu ateliê, José Paulo Domingues, dono da Galeria Collectio, teria adquirido de Pietro Maria Bardi o par de brincos que Tarsila usou no seu autorretrato de 1924, presenteando a artista com eles. Domingues teria assim conseguido comprar uma série de desenhos altamente significativos da artista.⁶³⁶ Essa aproximação, supomos, rendeu a realização do álbum de gravuras que investigamos, visto seu autorretrato

⁶³⁵ A PRESENÇA de Tarsila. *Folha de S. Paulo*, 11 ago 1971.

⁶³⁶ Entre os desenhos, estaria a série da viagem a Israel em 1926 que viria a ser publicada em 2008 na Coleção Cadernos de Desenho, editada por Lygia Eluf para a Editora Unicamp. Os dados acima foram mencionados numa reportagem a respeito do lançamento desse livro, publicada em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/nos-cadernos-de-tarsila>, acesso em 24/10/2016.

como estampa da capa e a presença de Tarsila no leilão da Collectio quando o álbum era lançado.

As edições, tanto de Tarsila quanto de Clóvis Graciano, foram realizadas por intermédio de Marcelo Grassmann, que transpôs desenhos originais para gravura. As edições obedecem ao mesmo padrão de impressão: capa dura e luva revestidos de tecido e estampados com retratos dos artistas, seleção de 10 desenhos transpostos para água-forte, realizados sob assessoria de Marcelo Grassmann, edição de 100 exemplares, numerados de 1/80 a 80/80 para comercialização e I/XX a XX/XX fora de comércio, obras sempre assinadas pelos artistas, além de pranchas de abertura, apresentação e colofão. Contudo, essas pranchas não compunham a doação, sendo que chegariam ao MAC USP apenas as obras como folhas avulsas. Nas listagens do Banco Central, não há registros sobre essas pranchas ou capas, apenas das obras, de forma que podemos inferir que os álbuns já chegaram desmontados ao Banco Central.⁶³⁷

Figura 43 - Capa álbum *Collectio Tarsila* e pranchas de apresentação. Arquivo Base 7.



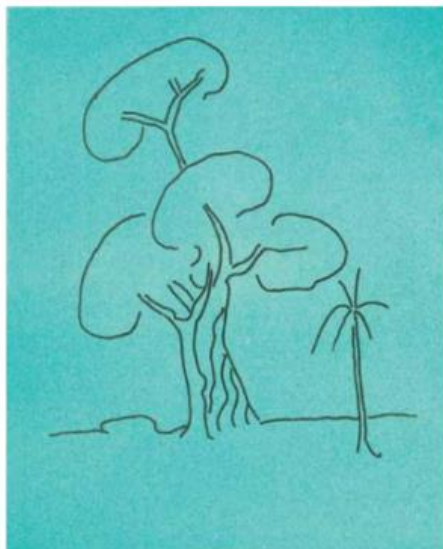
Mesmo não sendo parte da doação, consideramos necessária a descrição e análise desses elementos, pois agregam informações importantes para a compreensão do conjunto. A capa do álbum de Tarsila reproduz seu famoso autorretrato⁶³⁸ com brincos, de 1924, impresso em preto e branco sobre tecido. Na primeira prancha, lê-se “Tarsila/Gravuras/Collectio/Edição”. A prancha seguinte, funciona como uma apresentação da artista e sua obra, traz a frase de Ribeiro Couto, publicada na Revista Acadêmica, em setembro de 1940: “Na sua pintura estão todas

⁶³⁷ No acervo do Banco Central encontram-se apenas as pranchas e a capa referente ao álbum de Clóvis Graciano. As imagens das pranchas e da capa apresentadas do álbum de Tarsila nos foram gentilmente cedidas pela Base 7, a quem agradecemos. Crédito das fotos: Romulo Fialdini.

⁶³⁸ Identificado no *catalogue raisonné* como P070, “Autorretrato 1”, 1924, óleo sobre cartão sobre placa de madeira aglomerada, 38 x 32,5 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, também em outra versão catalogado sob o número P092, “Autorretrato II”, 1926, óleo sobre tela, 38 x 33 cm, Coleção Particular, França.

as possibilidades de invenção da inocência”⁶³⁹. E como um colofão, a última prancha tem informações mais específicas sobre a edição, detalhando o impressor, quantidade, numeração, local e data.⁶⁴⁰ Dessa forma, podemos confirmar a datação das obras pelo ano da edição do álbum, ou seja, 1971.

Figura 44 – Tarsila do Amaral, *Árvores*, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 15,6 x 12,8 cm, MAC USP.



⁶³⁹ O álbum consultado pela Base 7, quando da organização do *raisonné*, contém a seguinte dedicatória manuscrita da artista para sua sobrinha “Para minha querida sobrinha Helena, com todo o carinho de Tarsila. S. Paulo 26/11/72” e também “As gravuras deste álbum, editadas pela Collectio, foram feitas de desenhos de minha autoria e por mim assinadas assim: T. S. Paulo 22 de julho de 1971. Tarsila do Amaral”.

⁶⁴⁰ Transcrevemos: “Deste álbum, em edição única, contendo 10 águas-fortes executadas a partir e desenhos originais de Tarsila do Amaral imprimiram-se 100 exemplares. 80 exemplares com gravuras numeradas de 1/80 a 80/80. 20 exemplares com gravuras numeradas de I/XX a XX/XX. As gravuras foram impressas sob assessoria artística de Marcelo Grassmann. A coordenação do álbum foi feita com colaboração de Paulo Rua Rodriguez. Todas as gravuras foram assinadas pela artista e impressas sobre papel importado Gusca; o texto foi impresso pela Mirca Impressora Ltda. em caracteres Garamond sobre papel Westerprint. Terminou-se de imprimir o presente álbum em São Paulo no dia três de agosto de mil novecentos e setenta e um”.

Figura 45 - Tarsila do Amaral, Paisagem, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 13,8 x 28,3 cm, MAC USP.



Figura 46 - Tarsila do Amaral, Ruas e casas/Sede da Fazenda, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 11,2 x 22,5 cm, MAC USP.



Figura 47 - Tarsila do Amaral, Boi/Paisagem antropofágica com boi, 1971, água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 11,2 x 22,5 cm, MAC USP.



Figura 48 - Tarsila do Amaral, *Natureza*, 1971, água-forte sobre papel, 18 x 29 cm, Banco Central do Brasil.



Figura 49 - Tarsila do Amaral, *Trigal*, 1971, água-forte sobre papel, 18 x 29 cm, Banco Central do Brasil.



As 10 gravuras que compõem o álbum foram realizadas a partir de desenhos que relembram a fase Pau-Brasil/Antropofagia. São paisagens de casas de fazenda, árvores, arbustos, animais, barcos etc. em sua maioria sobre fundos coloridos, em tons de azul, verde, rosa e amarelo. Uma vez que a doação do Banco Central incluía apenas 9 gravuras de Tarsila, entre estas uma serigrafia que não faz parte do álbum, verificamos a ausência de duas obras, *Natureza* (Gdoc019.06) e *Trigal* (Gdoc019.10), o que torna a coleção presente no MAC USP incompleta em relação ao álbum.

Os títulos adotados pelo MAC USP foram mantidos de acordo com a listagem de doação enviada pelo Banco Central⁶⁴¹, mas consideramos que seria interessante adotar a nomenclatura utilizada pelo catálogo *raisonné*⁶⁴² de Tarsila para manter a padronização do conjunto, conforme apontamos:

1. *Boi* (1998.2.11) - *Paisagem antropofágica com boi* (Gdoc019.08)
2. *Natureza* (1998.2.12) - *Bichos antropofágicos na paisagem* (Gdoc019.03)
3. *Paisagem* (1998.2.13) - *Paisagem* (Gdoc019.07)
4. *Árvores* (1998.2.14) - *Árvores* (Gdoc019.02)
5. *Arbustos* (1998.2.15) - *Arbustos* (Gdoc019.01)
6. *Ruas e casas* (1998.2.16) - *Sede da fazenda* (Gdoc019.09)
7. *Louvor à natureza* (1998.2.17) - *Louvor à natureza* (Gdoc.019.04)
8. *Mico* (1998.2.18) – *Macaco na floresta* (Gdoc019.05)

Consultando o *raisonné*, encontramos referência de desenhos apenas para duas gravuras do álbum: *Bichos antropofágicos na paisagem* e *Trigal*⁶⁴³. Para as demais gravuras, não há indicação de obras associadas. No caso de *Bichos antropofágicos na paisagem* (Gdoc019.03), catalogada no acervo do MAC USP como *Natureza*, s.d., água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 19,8 x 29 cm, código 1998.2.12, encontramos quatro obras associadas listadas pelo *raisonné*: *Bicho antropofágico na paisagem I*, 1929, grafite sobre papel, 16,5 x 24,5 cm, (D250); *Bicho antropofágico na paisagem II*, 1930, nanquim sobre papel, 18 x 26,5 cm, (D292); *Bichos antropofágicos na paisagem*, c. 1929, grafite e nanquim sobre papel, 21,5 x 31 cm, (De468); e *Decalque de bichos antropofágicos na paisagem*, 1929, grafite sobre papel, 18 x 26,5 cm (*passé-partout*), (Dq015), todos em coleções particulares. Dentre essas obras associadas, identifica-se maior semelhança entre o desenho De468, *Bichos antropofágicos na paisagem*, c. 1929, cuja composição é muito próxima ao resultado da gravura que compõe a doação.

⁶⁴¹ Atualmente, o Banco Central também adotou a nomenclatura utilizada pelo *raisonné* para referenciar as obras de Tarsila de sua coleção.

⁶⁴² O acesso ao catálogo está disponível on-line no endereço <http://www.base7.com.br/tarsila/>

⁶⁴³ Conforme mencionamos, a gravura *Trigal* (Gdoc019.10) não faz parte da doação ao MAC USP. As obras associadas a essa gravura, listadas pelo *raisonné*, são: *Estudo de ilustração para o livro Vozes Perdidas*, p. 49, 1957, grafite sobre papel, 31 x 22,5 cm, (DI349); *Original de ilustração para o livro Vozes Perdidas*, p. 49, c. 1957, nanquim sobre papel, 21,4 x 17 cm, (DI361); *Versão de ilustração para o livro Vozes Perdidas*, p. 49, c. 1957, grafite sobre papel vegetal, 20,5 x 29 cm (DI363).

Figura 50 - Tarsila do Amaral, *Natureza/Bichos Antropofágico na paisagem*, 1971, água forte e água-tinta em cores sobre papel, 19,8 x 29 cm, MAC USP.

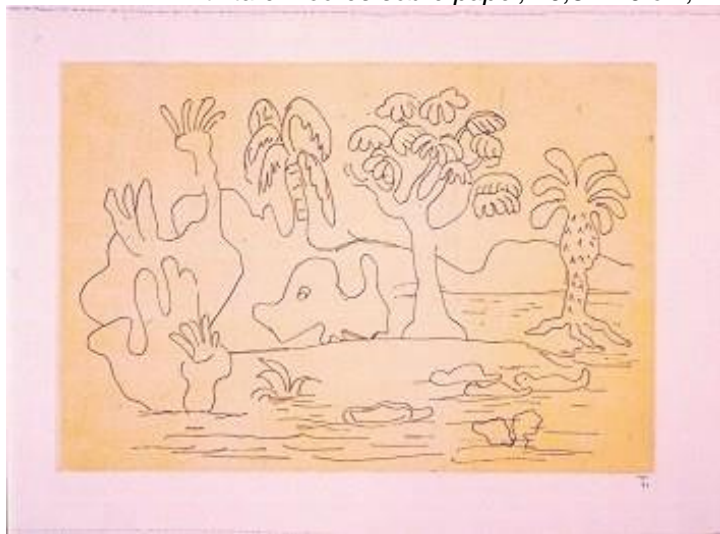


Figura 51 - Tarsila do Amaral, *Bichos antropofágicos na paisagem*, c. 1929, grafite e nanquim sobre papel, 21,5 x 31 cm, (De468), Coleção Particular.



Figura 52 - Tarsila do Amaral, *Bicho antropofágico na paisagem I*, 1929, grafite sobre papel, 16,5 x 24,5 cm, (D250), Coleção Particular.



Figura 53 - Tarsila do Amaral, *Bicho antropofágico na paisagem II*, 1930, nanquim sobre papel, 18 x 26,5 cm, (D292), Coleção Particular.



Figura 54 - Tarsila do Amaral, *Decalque de bichos antropofágicos na paisagem*, 1929, grafite sobre papel, 18 x 26,5 cm (passe-partout), (Dq015), Coleção Particular.



Na gravura *Bichos antropofágicos na paisagem*, percebemos claramente uma reaproximação da temática dos anos 1920, valorizando o aspecto primitivizante da pintura de Tarsila das fases Pau-Brasil e da Antropofagia. Por esse resgate de temas tão caros à produção plástica de Tarsila, como as memórias da infância na fazenda, exaltado por Ribeiro Couto como “invenção da inocência”, temos a impressão de que se buscava reapresentar a artista pela retomada do aspecto mais mítico e simbólico de sua obra. Observando o texto do anúncio — “Na sua pintura estão todas as possibilidades de invenção da inocência. E a isso Tarsila tem sido fiel: a criação constante e a inocência intrínseca” — fica evidente esse interesse em identificar a produção de Tarsila numa chave de leitura que não confronta o fato de se tratar de uma retomada tardia, por meio de desenhos da época, como vemos no caso de *Bichos antropofágicos na paisagem*, produzido a partir de desenhos dos anos 1929–1930, muito menos da pouca familiaridade da artista com a técnica da gravura.

O catálogo *raisonné* registra que Tarsila produziu apenas quatro gravuras originais⁶⁴⁴ em vida e que as demais foram realizadas com auxílio de artistas gravadores, com o objetivo de atender à grande demanda por sua obra, especialmente no final da vida da artista, quando o comércio de arte no Brasil apresentava um crescimento acelerado. Destaca também que as gravuras realizadas por Marcelo Grassmann eram “as de melhor qualidade dentre essas tentativas de obtenção de ‘múltiplos’ da artista”, uma vez que, “em outros casos, a mediação menos feliz do gravador alterou sensivelmente as características do desenho linear e singelo de Tarsila”.

Classificadas como Gdoc⁶⁴⁵ pelo *raisonné*, as gravuras foram incluídas no catálogo em caráter documental, reforçando a desvalorização que as obras em papel, especialmente a gravura, ainda têm frente ao mercado. Embora não possam ser consideradas o melhor aspecto da produção de Tarsila, longe disso, essas obras não

⁶⁴⁴ De acordo com o catálogo *raisonné*, as gravuras originais de Tarsila são *Negra no pilão* [G001], *Paisagem rural* [G002], ambas pontas-secas de 1945, transpostas de desenhos da viagem a Minas (1924) para ilustrar o livro *Poesias Reunidas* de O. Andrade; *Paisagem antropofágica* [G003], litografia realizada em 1964, a pedido do marchand Giuseppe Baccaro; e *Paisagem com lago e dois barquinhos* [G004], ponta-seca de 1971. O acervo do MAC USP possui uma coleção de oito desenhos sobre papel doados por Pola Rezende em 1972, em que podemos localizar um desenho também sob o título *Paisagem rural*, de 1924, contudo de composição diferente da gravura.

⁶⁴⁵ “Todas essas reproduções integram a categoria ‘Gravuras realizadas a partir da transposição de desenhos ou reproduções de trabalhos de Tarsila’, sejam elas assinadas ou não. Um exemplar de cada uma está reproduzido no *raisonné*, a título de documentação, acompanhado da respectiva imagem, ficha técnica, as obras associadas e, quando possível, indicação do responsável pela gravação da tiragem.”

deixam de levantar questões importantes referentes à motivação para sua edição. Afinal, se Tarsila não tinha muita familiaridade com a técnica da gravura, tendo experimentado tão poucas vezes, por que autorizar fazê-las? Assumir que a artista era movida por uma intenção puramente comercial não condiz com sua trajetória. E apesar de sua idade avançada, acreditamos que vitimizar o papel dos artistas nesse contexto também pareceria bastante ingênuo e imprudente. Afinal, chegando aos anos 1970, Tarsila era reconhecida como a grande dama da arte brasileira e o gravador responsável, Marcelo Grassmann, era respeitado como um dos mais importantes artistas-gravadores de sua geração, o que torna difícil acreditar que se aventurariam assim tão levemente.

Se reduzirmos o interesse que a obra de Tarsila despertava a uma noção meramente especulativa e apontarmos exclusivamente o mercado de arte como responsável por um comportamento de valorização da produção modernista, arriscamos desconsiderar que este comportamento se insere dentro de um sistema muito maior, do qual o mercado é apenas uma das peças em movimento. Tentar recompor elos deste cenário tem sido o principal interesse deste trabalho, pois uma vez interligados, observamos o quanto edições como essas são consequência de um circuito de interesses que superam a esfera do mercado. Habitamo-nos a projetar no mercado de arte o papel daquele cujo interesse não é puro ou elevado, o que nos previne de considerar o contexto sob o qual o modernismo era veiculado no início da década de 1970, no qual identificamos uma movimentação complexa de forças políticas, sociais, mercadológicas e acadêmicas.

Portanto, podemos associar a produção desses álbuns a dois processos simultâneos e interligados: primeiro, à tradição da gravura e das publicações de arte, na qual estão as bases da produção de edições originais que visavam atender tanto ao colecionismo quanto à popularização e visibilidade da arte moderna; e segundo, ao crescimento do mercado de arte direcionado à valorização do modernismo e estimulado pelo fluxo de capitais excedentes do “milagre econômico” e por uma crescente política pública dedicada a estimular a cultura sob princípios nacionalistas.

4.2.2 Clóvis Graciano

O álbum de Clóvis Graciano seria lançado em outubro de 1971, seguindo os mesmos padrões do álbum de Tarsila. A capa reproduz um autorretrato do artista,

exaltado nos anúncios de lançamento como símbolo das homenagens que lhe eram prestadas pela Collectio. Esse anúncio menciona também a importante contribuição do artista como presidente da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura, bem como diretor da Pinacoteca do Estado. Transcrevemos abaixo:

CLÓVIS POR CLÓVIS

Este autorretrato de Clóvis Graciano, de outubro de 1945, é o símbolo das homenagens que lhe serão prestadas por ocasião do lançamento do seu álbum de gravuras, no próximo leilão da Collectio. Homenagem a sua contribuição de artista, de Presidente da Comissão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura, e agora de Diretor da Pinacoteca do Estado. Como no lançamento dos álbuns do Grupo Santa Helena e de Tarsila a sociedade, os artistas, os intelectuais e você estarão presentes. Collectio.⁶⁴⁶

Durante o lançamento do álbum de Clovis Graciano, a Collectio inaugurava também uma outra iniciativa, chamada Museu da Calçada. Esse projeto será comentado detalhadamente adiante, mas pontuamos que seu objetivo era popularizar a arte, colocando reproduções de obras na avenida Paulista.

No acervo do Banco Central foram preservados um conjunto de capa/luva e pranchas desta edição, descritas a seguir. Na primeira prancha, lê-se “Clóvis Graciano/Gravuras/ Luís Saia/Texto/ Collectio/Edições”. O colofão informa tratar-se de uma edição única de 10 águas-fortes realizadas a partir de desenhos originais de 1944. Da mesma forma que a edição de Tarsila, foram impressos 100 exemplares, sendo 80 destinados a comercialização, numerados de 1/80 a 80/80, e 20 fora de comércio, numerados de I/XX a XX/XX, sendo novamente impressas sob assessoria de Marcelo Grassmann.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ CLÓVIS por Clóvis, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 ago. 1971, p. 8.

⁶⁴⁷ Transcrevemos: “Deste álbum, em edição única, contendo 10 águas-fortes executadas a partir e desenhos originais, datados de 1944, imprimiram-se 100 exemplares. 80 exemplares com gravuras numeradas de 1/80 a 80/80. 20 exemplares com gravuras numeradas de I/XX a XX/XX. O texto crítico é de Luiz Saia. As gravuras foram impressas sob assessoria de Marcelo Grassmann. Todas as gravuras foram assinadas pelo artista e impressas sobre papel importado Montgolfier; o texto foi impresso pela Mirca Impressora Ltda. em caracteres Grottesca sobre papel Westerprint. Terminou-se de imprimir o presente álbum em São Paulo no dia nove de outubro de mil novecentos e setenta e um.”

Figura 55 - Anúncio Collectio Clóvis por Clóvis, jornal O Estado de S. Paulo.

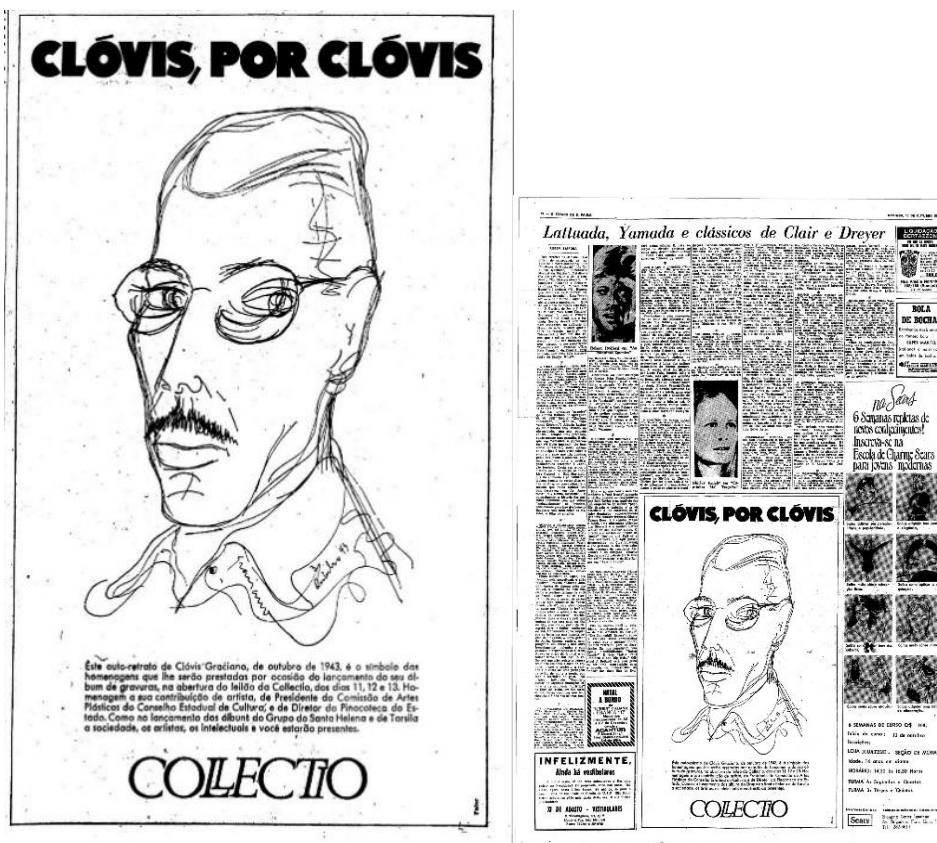
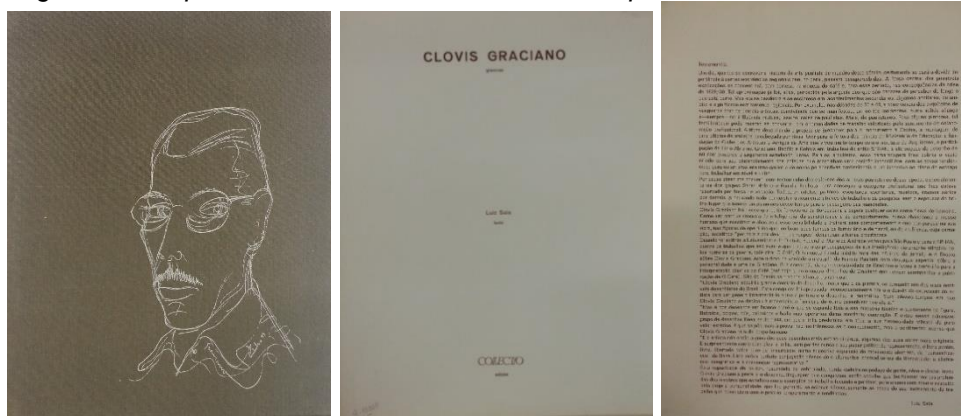


Figura 56 - Capa álbum Collectio Clóvis Graciano e pranchas. Acervo Banco Central.



Mas diferentemente do álbum de Tarsila, a prancha seguinte traz um longo texto de apresentação assinado por Luiz Saia. O *Testemunho*, proposto pelo autor, exalta a relevância de Graciano para a escrita da história da arte paulista e da profícua convivência e trocas ao longo dos anos 1930 e 1940 nos grupos Santa Helena e Família Artística Paulista. Reverenciando suas qualidades como observador direto do trabalhador e do operário, Luiz Saia menciona uma passagem de Mário de Andrade que analisa sua aptidão como desenhista. Transcrevemos abaixo o trecho citado:

Clóvis Graciano adquiriu grande domínio do desenho, maior que o da pintura, se tornando um dos mais notáveis desenhistas do Brasil. Esta conquista foi apressada inconscientemente por um desvio da expressão do artista para um gênero intermediário entre a pintura e o desenho, a monotipia. Vem desses tempos em que Clóvis Graciano se dedicou a monotipia, a afirmação do ótimo desenhista que ele é.

Mas é nos desenhos em branco e preto que se expande toda a sua maestria técnica e sentimento de figura. Retratos, corpos nus, bailarinos e bailarinas, operários numa mordente convicção. E então nesse admirável grupo de desenhos lineares de 1944, em que a linha predomina em toda a sua flexuosidade vibrátil de puro valor estético, é que se põe mais à prova, não me interessa se o conhecimento, mas o sentimento intenso que Clóvis Graciano tem do corpo humano.

E o artista cria então alguns dos seus desenhos mais extraordinários, algumas das suas obras mais originais. É surpreendente como com eles, a linha, sem perder nunca o seu poder gráfico de representação, é livre, porém, livre, libertada, valor puro de linearidade, numa sugestiva expansão do movimento abstrato, da 'personificação' a linha. Uma enfim perfeita conjugação desses dois elementos contraditórios da linearidade: a abstração ideográfica e a convenção representativa.⁶⁴⁸

O comentário de Mário de Andrade parece se referir exatamente ao grupo de desenhos selecionados para edição em gravura, “em que a linha predomina em toda a sua flexuosidade vibrátil de puro valor estético”. Na coleção MAM SP, podemos encontrar um desses desenhos de 1944 que tem grande semelhança com o conjunto de gravuras e, possivelmente, um dos quais a que Mário de Andrade se reportava.⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ SAIA, Luiz. Testemunho. In *Clóvis Graciano – Gravuras*. São Paulo: Collectio, 1971.

⁶⁴⁹ Carlo Alessandro Tamagni (Viaduna, Itália 1900 - São Paulo SP 1966). Empresário e colecionador. Desde jovem, interessa-se por questões políticas e aproxima-se do radicalismo de esquerda, o que o obriga a deixar o país na década de 1930, devido à ascensão do fascismo. Vem para o Brasil e em 1942, liga-se ao movimento Italianos Livres. Transfere-se para São Paulo e funda uma indústria gráfica voltada para a publicação de autores clássicos. Aproxima-se de intelectuais e artistas da cena paulistana do período. Possivelmente por suas inclinações políticas e por afinidade cultural, estreita relações com artistas da Família Artística Paulista - FAP, de origem proletária e italiana. No fim dos anos 1940, envolve-se no projeto de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. Após a dissolução do museu e a doação do acervo por Ciccillo Matarazzo à Universidade de São Paulo - USP, une-se a outros associados na tentativa de reaver o acervo, o que não se efetiva. Em seguida, toma providências para preservar o nome Museu de Arte Moderna de São Paulo e reestruturá-lo. Torna-se tesoureiro da instituição entre 1964 e 1965. Desde então, expressa reiteradas vezes a intenção de doar sua coleção ao MAM/SP, o que ocorre um ano após seu falecimento. Embora não tenha deixado testamento, seus herdeiros concretizam seu desejo e, em 1967, o conjunto de 81 obras de sua coleção particular passa a integrar o acervo do museu. Esse acervo, que constitui a coleção-base do novo MAM/SP da década de 1960, tem como características a sobriedade, a preferência por artistas cuja produção tenha caráter figurativo, as soluções plásticas que não dialogam diretamente com as vanguardas plásticas do período, mas partem de um enfrentamento constante com a tradição, a escolha de obras em consonância com o debate cultural do período, centrado no papel da arte no projeto de formação de uma identidade nacional brasileira. CARLO Tamagni. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa363331/carlo-tamagni>>. Acesso em: 03 de jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 57 – Clóvis Graciano, *Sem título*, 1944, nanquim sobre papel, Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, doação Carlo Tamagni.



Figura 58 - Clóvis Graciano, *Mulher sentada*, 1971, água-forte e água-tinta sobre papel, 23,6 x 17,6 cm, MAC USP.



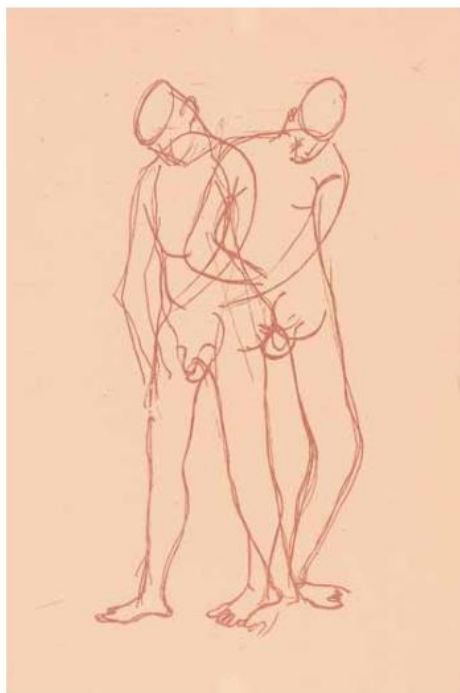
Figura 59 - Clóvis Graciano, *Figura sentada de perfil*, 1971, ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel, 29,5 x 18 cm, MAC USP.



Figura 60 - Clóvis Graciano, *Briga*, 1971, água-forte, ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel, 19,7 x 25,4 cm, MAC USP.



Figura 61 - Clóvis Graciano, *Duas Figuras*, 1971, água-forte sobre papel, 30 x 20 cm, Banco Central do Brasil.



Um problema que precisa ser levado em consideração em relação a esse álbum e à doação do Banco Central é a quantidade de obras. O colofão informa que o álbum era composto por 10 gravuras, enquanto observamos no acervo do Banco Central um total de 11 águas-fortes de composição extremamente similar. Na doação, o MAC USP recebeu, ao todo, 10 gravuras que, quando comparadas ao acervo do Banco Central, identificamos a ausência da obra *Duas figuras*.

Não podemos afirmar ao certo se o conjunto que se encontra hoje no acervo do MAC USP é o conjunto de todas as estampas do álbum, contudo suspeitamos que não, pois devido à orientação vertical do álbum — capa e pranchas — tendemos a acreditar que a obra *Briga*, sendo a única de orientação horizontal, poderia ser uma obra avulsa a este conjunto. Outro dado relevante do conjunto pertencente ao MAC USP são as numerações de tiragem diferentes entre as gravuras: 35/80 (*Briga*), 41/80 (*Mulher sentada*), 29/80 (*Figura sentada*), 80/80 (*Mulher sentada num sofá*), 16/80 (*Homem sentado*), 79/80 (*Figura sentada de perfil*), 29/80 (*Homem sentado*), 43/80 (*Figura em pé*) e mesmo duas obras não numeradas (*Três figuras* e *Figura sentada*), tornando evidente que se tratam de álbuns desmembrados.

4.2.3 Cícero Dias

Como mencionamos inicialmente, a maior evidência da edição da Collectio dedicada a Cícero Dias são as próprias obras. São onze serigrafias no total, em tiragem de 100, todas numeradas e assinadas. Não constam no acervo do Banco Central capas, pranchas de apresentação ou outras informações similares que possibilitariam a averiguação dos dados. Porém algumas pistas esparsas fazem referência a essa edição. O anúncio “Collectio Apresenta Temporada de Arte 72”⁶⁵⁰ traz uma projeção das atividades programadas para aquele ano e, entre elas, vemos: “Cícero Dias - Exposição e lançamento de álbum, com a vinda do artista ao Brasil”.

Figura 62 - Anúncio Collectio “Collectio apresenta temporada de arte 72”, O Estado de S. Paulo

COLLECTIO
apresenta
temporada de arte 72

leilões de arte
SÃO PAULO, GUANABARA, FÓRTO ALIGRE
1.º LEILÃO EM SÃO PAULO, 19, 21 e 22 DE MARÇO

**ARTE/BRASIL/HOJE
50 ANOS
DEPOIS**
Exposição comemorativa do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, reunindo obras atuais dos 180 mais destacados artistas brasileiros. Exposição itinerante, programada para as principais cidades do País. Organização e coordenação a cargo de Roberto Pontual.

museu de calçada
Mensalinho, em todas as esquinas da Av. Paulista em São Paulo e da Av. Independência em FóRto Alegre, gravuras de um artista brasileiro.

procura-se
Lançamento de um concurso, de âmbito nacional, para novos artistas.

50 anos de aldemir martins
Exposição de telas de 1972 e lançamento de álbum de gravuras.

cícero dias
Exposição e lançamento de álbum, com a vinda do artista ao Brasil.

tunee e wallington virgolino
Exposição de obras recentes e de artistas.

euseu visconti
Exposição de desenhos.

salvador dali
Lançamento no Brasil do álbum de gravuras Dum Juan de Salvador Dali, em co-edição Collectio/Graphik Europa Amstah. Lançamento do álbum Ginevra, com gravuras de Salvador Dali, editadas com exclusividade pela Collectio.

documentário
Produção e edição de documentário sobre o desenvolvimento do mercado de arte no Brasil. Roteiro e direção de Roberto Santos.

inauguração da sede da collectio
Em São Paulo, na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, 4.763, Ibirapuera. Projeto do arquiteto Eduardo Longo.

Roteiro

SAMBURÁ
A cidade com sabor de Ilhoé

Marlon Brando ou D. Vito Corleone?

FACILIDADE DE DIBUJO DE SÃO CARLOS COMUNICADO

COLLECTIO
apresenta
temporada de arte 72

tosse bronquite rouquidão
XAROPÉ SÃO JOÃO
ALIVIO RÁPIDO

Ainda não foi possível localizar outros catálogos ou anúncios dedicados exclusivamente à exposição mencionada pelo anúncio, todavia encontramos referências para os guaches originais dessa edição na exposição organizada por Roberto Pontual para a Collectio no final de 1972, “Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois”. Este catálogo reproduz em preto e branco quatro guaches de Cícero Dias, cuja legenda informa “Quatro guaches originais, de 1972, para fotolitogravuras editadas

⁶⁵⁰ COLLECTIO Apresenta Temporada de Arte 72. O Estado de S. Paulo, 08 mar 1970, p. 8.

pela Collectio – 1. *Moça e sombrinha*, 25 x 19 cm/2. *Moças na Sacada*, 26 x 16 cm/3. *Moças no jardim*, 28 x 19 cm/4. *Duas moças*, 25 x 21 cm”.

A proposta desta exposição de Roberto Pontual era selecionar artista atuantes no cenário nacional com vistas a investigar o desenvolvimento da arte brasileira desde a realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Para tal, a Collectio teria financiado a pesquisa de Pontual por um ano, dando a ele a possibilidade de viajar por todo o país, conhecendo artistas e adquirindo obras, sempre datadas de 1971 ou 1972, para a exposição. No catálogo, Roberto Pontual faz questão de frisar o quanto se sentia agradecido pela oportunidade inédita que essa experiência tinha sido e quanto esse aporte financeiro para compra direta das obras de sua escolha para a exposição — e não pedidos de empréstimo aos artistas — representava um real avanço nas condições de trabalho e crescimento do mercado de arte no Brasil. “Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois” contou com 175 artistas e a edição de um catálogo de 400 páginas, no qual são apresentadas imagens das obras expostas, biografia dos artistas e breve cronologia, além de texto crítico-histórico de Pontual comentando a arte brasileira desde o início do século XX até aquele momento de comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna.⁶⁵¹

Vemos nessas gravuras imagens bastante características da obra de Cícero Dias durante os anos 1960 e 1970, período no qual o artista retoma os temas nostálgicos da sua juventude e as lembranças do Recife. Nesse retorno à figuração, após um longo período adepto da abstração plena, há uma modificação da gestualidade em relação às obras dos anos 1920. O colorido das obras é mais intenso e marcado por pinceladas largas e decididas, mantendo especialmente a temática do Recife que sempre lhe foi cara. Conforme a curadora Denise Mattar comenta em retrospectiva recente do artista, nesse momento Cícero Dias

Retornou a suas origens, trazendo de volta o imaginário lírico, permeado de memórias e referências de sua terra natal. Mas o fez em outro diapasão, incorporando as suas descobertas ao longo da vida. Resgatou a delicadeza das mulheres sonhadoras e esvoaçantes dos anos 1920, manteve os traços largos e a audácia colorística dos anos ‘fauves’, e apoiou essas imagens na estrutura geométrica de sua abstração.⁶⁵²

⁶⁵¹ Cf. PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

⁶⁵² MATTAR, Denise. *Cícero Dias: Um percurso poético (1907–2003)*. Catálogo de exposição. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017, p. 162.

Figura 63 - Página do catálogo *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*, edição Collectio, 1973.



Figura 64 - Cícero Dias, *Casa com figuras*, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 38,5 x 32,2 cm, MAC USP.

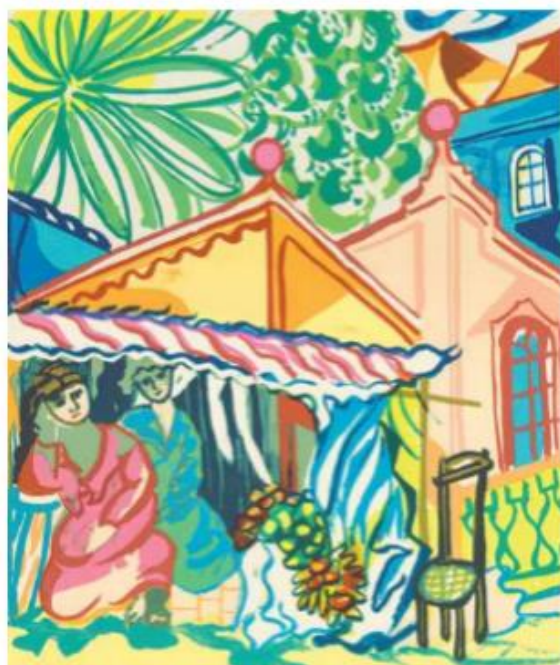


Figura 65 - Cícero Dias, *Moça com guarda-sol*, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 45 x 33,8 cm, MAC USP.



Figura 66 - Cícero Dias, *Moça com pombos*, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 45 x 27,5 cm, MAC USP.



Figura 67 - Cícero Dias, *Figura de moça numa paisagem*, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 44,8 x 30,3 cm, MAC USP.

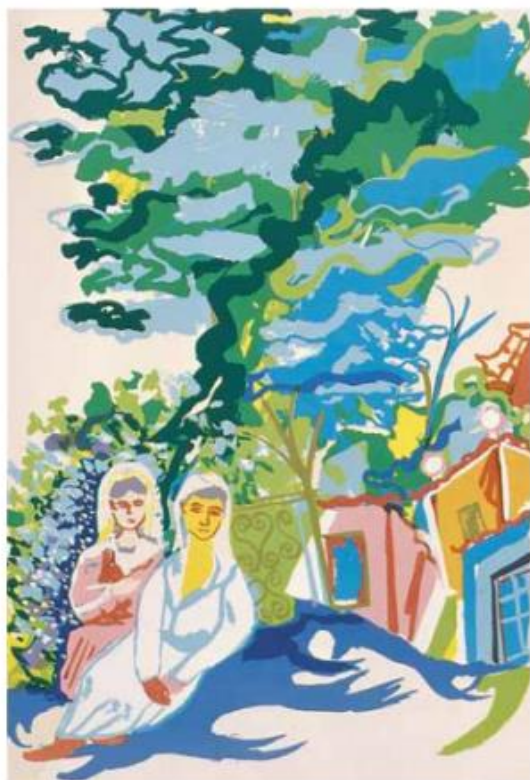


Figura 68 - Cícero Dias, *Jardim com figuras*, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,5 x 54,8 cm, MAC USP



Com este dado do catálogo de Pontual referenciando a edição do álbum e a identificação positiva das quatro obras ali reproduzidas entre as serigrafias que compõem a coleção, podemos conjecturar ser este conjunto as obras do referido álbum.

Os títulos indicados no catálogo de Pontual são distintos dos títulos atribuídos pelo Banco Central, conseqüentemente absorvidos pelo MAC USP no processo de doação. *Moça e sombrinha* passa para o acervo do MAC USP como *Moça com guarda-sol* (1998.2.21), *Moças na sacada* como *Moças com pombos* (1998.2.27), *Moças no jardim* como *Figura de moça numa paisagem* (1998.2.20) e *Duas Moças* como *Casa com duas figuras* (1998.2.29).

Em relação à quantidade de obras, novamente tendemos a achar que o álbum seria composto por 10 obras, mantendo o padrão dos demais álbuns editados pela Collectio. Como das 11 serigrafias apenas uma tem formato horizontal, *Jardim com figuras* (1998.2.26), isto poderia indicar o deslocamento dela em relação ao restante das gravuras e uma aproximação ao padrão das obras do Museu da Calçada, que discutimos a seguir.

4.2.4 Museu da Calçada

Um segundo conjunto de obras doadas pelo Banco Central ao MAC USP, acreditamos ter sido parte integrante de um evento patrocinado pela Collectio e pelo Banco Banesulvest/Finasul, chamado *Museu da Calçada*. Estamos nos referindo aqui às seguintes obras: *Louvor à natureza* (1998.2.54), de Tarsila do Amaral; *Composição* (1998.2.49), de Maciej Babinski; *Sem título* (1998.2.33), Tuneu; *Guerreiro de frente* (1998.2.34), de Marcelo Grassmann; *Sem título* (1998.2.35), de Francisco Cuoco; *Jardim com figuras* (1998.2.36), de Cícero Dias; *Composição com bandeirinhas* (1998.2.30), *Composição abstrata* (1998.2.32) e *Composição com uma bandeirinha* (1998.2.31), Alfredo Volpi.

A ampliação da avenida Paulista, pelo projeto “Nova Paulista”, nunca inteiramente concluído, certamente teve um papel fundamental para o surgimento da iniciativa. Em outubro de 1971, uma reportagem no jornal *O Estado de S. Paulo* divulgava a novidade: “São Paulo terá um museu inédito no mundo, a ser inaugurado depois de amanhã: o Museu da Calçada. Para ver suas obras não será preciso marcar dia especial nem pagar ingressos. Bastará ir à Avenida Paulista, e lá, de 100 em 100 metros, as obras estarão diante dos olhos, quer se esteja a pé ou de automóvel”⁶⁵³. As obras, “reproduções em papel, com impressão silkscreen, da obra de um artista brasileiro de renome”, seriam colocadas em placas de cristal, “em cada um dos

⁶⁵³ AVENIDA Paulista terá o Museu da Calçada. *O Estado de S. Paulo*, 9 out 1971, p. 7.

pequenos postes modernos, com placas de acrílico indicativas de ruas”, nas quatro esquinas dos cruzamentos da avenida Paulista.

Figura 69 - Anúncio da Collectio, Museu da Calçada, jornal Folha de S. Paulo.



Figura 70 - Maciej Babinski, *Composição*, s.d., serigrafia cores sobre papel, 38,8 x 58,5 cm, MAC USP.



Figura 71 - Francisco Cuoco, *Sem título*, 1972, serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,9 cm, MAC USP.

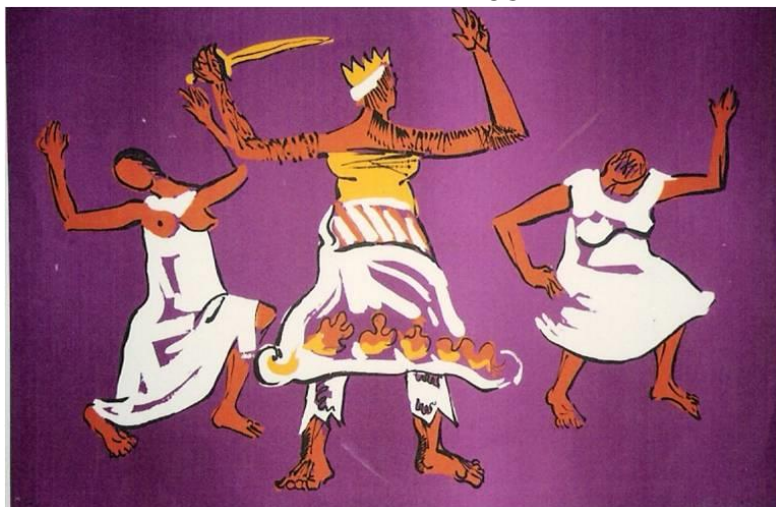
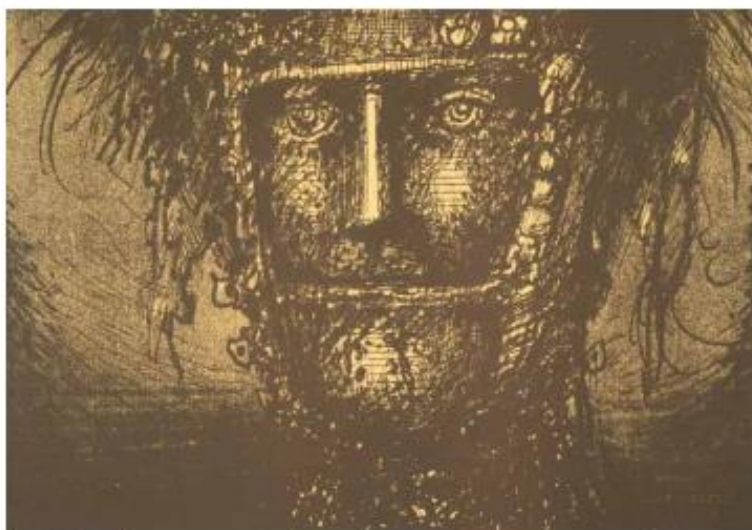


Figura 72 - Marcelo Grassmann, *Guerreiro de frente*, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40 x 58,8 cm, MAC USP.



A ideia da criação do Museu da Calçada teria surgido com o objetivo de aproveitar os novos postes e levar arte para rua. A Bansulvest e a Collectio seriam então as patrocinadoras da iniciativa, que era coordenada pelo diretor da Fator Publicidade, José Eduardo Ferreira. A ele caberia a escolha dos artistas que seriam convidados a cada mês para realizar uma obra especialmente para o Museu da Calçada; essas seriam expostas no alto de 73 postes. A iniciativa parece ter sido bem-sucedida, especialmente por ter sido estendida também à cidade de Porto Alegre, conforme declara o anúncio "Temporada de Arte 72": "mensalmente em todas as

esquinas da Av. Paulista em São Paulo e da Av. Independência em Porto Alegre, gravuras de um artista brasileiro”.⁶⁵⁴

Figura 73 - Página jornal O Estado de São Paulo, notícia “Avenida Paulista terá o Museu da Calçada” e anúncio Collectio “Temporada de Arte”, 1972.



A inauguração do Museu da Calçada ocorria simultaneamente ao lançamento do álbum de Clóvis Graciano pela Collectio, realizado durante seu leilão, que teve sede na Mansão França⁶⁵⁵. Um dos postes inclusive teria sido levado para a Mansão a fim de marcar a inauguração, que tinha como primeiro artista Clóvis Graciano. A descrição da obra pela reportagem dizia: “Representa dois flautistas tocando, enquanto saem de seus instrumentos bandeirinhas como se fossem notas musicais”. Contudo, não se assemelha a nenhuma das obras do artista que integram a doação Banco Central/MAC USP. Em seguida, informava sobre os artistas cotados para os próximos meses: “O próximo artista a ter sua obra no Museu da Calçada será Aldemir Martins, que fez um pássaro estilizado. O terceiro será provavelmente Tarsila do

⁶⁵⁴ TEMPORADA de arte 72. *O Estado de S. Paulo*, 02 ago 1972, p. 10

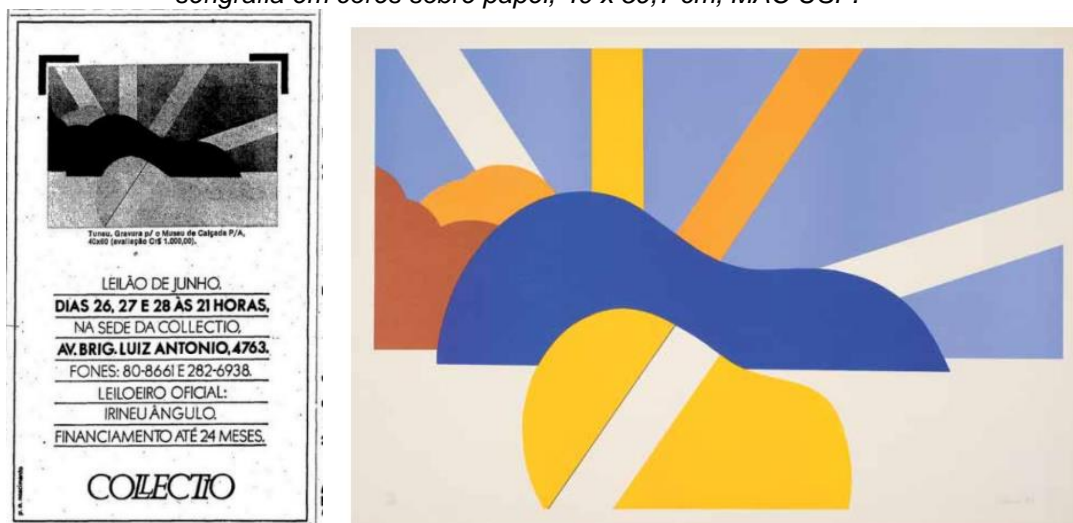
⁶⁵⁵ Casa de buffet de festas onde a Collectio costumemente realizava seus leilões, localizada na avenida Angélica, 750.

Amaral”.⁶⁵⁶ Outro dado relevante para a identificação das obras, citado pela reportagem, é a dimensão de 60 x 40 cm e a menção de uma inscrição no verso de todas as gravuras, indicando serem parte da iniciativa:

Cada uma das reproduções terá 60 x 40 cm de tamanho e no verso a inscrição: “Bansulvest, Finasul e Collectio. Museu da Calçada. Artista do mês:..”. Nesta inscrição só variará o nome do artista. Cada obra ficará em exposição ao longo da avenida Paulista durante todo um mês, protegida por duas placas de cristal.⁶⁵⁷

Apesar das obras que chegaram à coleção do Banco Central não terem tal inscrição no verso, foi possível identificar algumas obras desse empreendimento em anúncios da Collectio, como é o caso da gravura de Tuneu, *Sem título*⁶⁵⁸. O pequeno anúncio para o leilão da Collectio de junho de 1973 trazia a imagem da obra assim identificada: “Tuneu, Gravura p/ o Museu da Calçada, P/A., 40 x 60 cm (avaliação Cr\$ 1.000,00)”.

Figura 74 - Anúncio Collectio no jornal O Estado de S. Paulo e obra de Tuneu, *Sem título*, s.d. serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,7 cm, MAC USP.



⁶⁵⁶ AVENIDA Paulista terá o Museu da Calçada. *O Estado de S. Paulo*, 9 out 1971, p. 7.

⁶⁵⁷ *Idem*.

⁶⁵⁸ Listada no catálogo Banco Central como “Composição Abstrata”, 1972, serigrafia sobre papel, 40 x 60 cm. BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte = Art Collection – Museu de Valores*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014, p. 575.

Figura 75 - Anúncio Collectio "Leilão de Junho" no jornal o Estado de S. Paulo e detalhe imagem Aldemir Martins, Pássaro, 40 x 60cm, Gravura para o Museu da Calçada.

**Leilão de Junho.
275 obras de 97 artistas
pelo Credi-Quadro.**

COLECTIO

Aldemir. Pássaro. Gravura p/ o Museu de Calçada P/A, 40x60 (avaliação Cr\$ 1.000,00).

Financiamento: 20% de entrada e até 24 pagamentos mensais avaliados em **Cr\$ 45,54**

Indicado como segundo artista do Museu da Calçada, a gravura de Aldemir Martins pode ser vista em um anúncio de leilão de 1973, também avaliada em Cr\$ 1.000,00. A obra, porém, não faz parte da coleção do Banco Central ou da doação, mas nos esclarece que a Collectio passou a comercializar essas obras após a exposição. A menção a Tarsila do Amaral como terceira artista do museu nos faz considerar que a serigrafia *Louvor à natureza* (1998.2.54) poderia ser a obra produzida para esta ocasião. Tanto o título quanto seu desenho são extremamente similares a uma das gravuras em água-forte que integra o álbum de 1971, ainda que as dimensões sejam diferentes (40 x 60 e 15,5 x 22,6 cm). Podemos cogitar aqui que se trate de uma transposição adaptada à serigrafia e colorida do mesmo desenho. A serigrafia tem tiragem de 100 exemplares, todos numerados e assinados "Tarsila" no canto inferior direito.

Figura 76 - Tarsila do Amaral, *Louvor à natureza*, serigrafia em cores sobre papel, 40 x 59,9 cm, MAC USP.



Figura 77 - Tarsila do Amaral, *Louvor à natureza*, 1971, água-forte e água-tinta sobre papel, 15,5 x 22,6 cm, MAC USP.



Fazemos essa suposição com base no fato de algumas obras possuírem várias características em comum que podemos relacionar com a descrição oferecida às obras realizadas para o Museu da Calçada. Primeiramente, levamos em consideração a dimensão das obras, 40 x 60 cm, coincidente com a dimensão informada na reportagem. Em relação à técnica, a reportagem identifica as obras como reproduções em *silkscreen*, ou serigrafia, sendo essa também a atribuição de técnica dada pelo MAC USP a este conjunto de obras. Por mais que o catálogo da coleção do Banco Central informe técnicas distintas, como no caso de Babinski, indicada como *offset*⁶⁵⁹,

⁶⁵⁹ "Composição", 1967, Impressão ofsete sobre papel, 39 x 59 cm. BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte = Art Collection – Museu de Valores*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014, p. 411.

ou litografia, no caso de Volpi⁶⁶⁰ e Grassmann⁶⁶¹, quando observadas em conjunto percebemos uma qualidade de impressão muito semelhante entre todas as peças e não podemos desconsiderar que possa se tratar de apenas uma confusão quanto à identificação correta da técnica⁶⁶². Todas as obras possuem também tiragem numerada de 100 exemplares e assinatura do artista na margem inferior direita.

Em depoimento, Babinski confirmou que a gravura *Composição* foi produzida para participação no referido Museu da Calçada e, observando as demais características das obras serem extremamente similares às da gravura de Tuneu, também positivamente identificada no anúncio da Collectio, verificamos que as dimensões e a técnica descritas na reportagem coincidem com as obras aqui descritas, que acreditamos terem sido parte desta iniciativa.⁶⁶³

Figura 78 - Anúncio Collectio “Este homem é uma bandeira”, Folha de S. Paulo, 1972.

este homem é uma bandeira

ele é alfredo volpi, o grande homenageado de posse talvez melhor desta ano. 70 de suas obras, datadas de 1922 até nossos dias, serão apresentadas numa grande retrospectiva de artista.

além de portinari, ismael nery, vicenti, malfatti, gomide, bandeira, di savitiani, gitero d'ara, amoldo, maria, linna, zeno, penocchio, sjanira, milton da costa, pancerri, guighard, rabão, alcamir marins, maciel, mabe, graciano, grassmann, rubel, goaldi, graz, vicente do rigo monteiro, paulo roberto leal, gerchman, cuoco, scier, tunsu, bonadei, bobinski, entre outros, apresentação das obras por roberto pomati.

simultaneamente, estamos inaugurando uma de suas gravuras no Museu da Calçada, na avenida paulista, nesta noite estaremos ainda apresentando 30 obras de tarel, entre as quais 7 óleos.

1. LEILÃO DE ARTES 72 - DIAS 22/23/24 - 21 HORAS
MANSÃO FRANÇA - AV. ANGÉLICA, 760

leiloeiro: irineu angulo

COLECTIO
Folha de S. Paulo

EDITORA LEMOZ MOURÃO AND LELLO

⁶⁶⁰ “Composição Abstrata”, s.d., litografia sobre papel, 40 x 60, “Composição com bandeirinhas”, s.d., litografia sobre papel, 40 x 60, e “Composição com uma bandeirinha”, s.d., litografia sobre papel, 40 x 60. *Idem*, p. 152-153.

⁶⁶¹ “Guerreiro de frente”, s.d., litografia sobre papel, 43 x 64 cm. *Idem*, p. 465.

⁶⁶² É também importante considerar que, entre as diversas comissões de avaliação contratadas pelo Banco Central, essas obras foram consideradas como técnicas diferentes da nomenclatura utilizada hoje.

⁶⁶³ Depoimento à autora em 17 de outubro de 2014 em Brasília-DF.

Um caso mais complexo são as gravuras de Alfredo Volpi. O anúncio “Este homem é uma bandeira” faz referência à grande retrospectiva⁶⁶⁴ que Aracy Amaral preparava no MAM RJ em 1972 e informa que, simultaneamente, a Collectio inaugurava uma obra do artista no Museu da Calçada em São Paulo.

ESTE HOMEM É UMA BANDEIRA

Ele é Alfredo Volpi, o grande homenageado de nosso terceiro leilão deste ano. 70 de suas obras, datadas de 1922 até nossos dias, serão apresentadas numa grande retrospectiva do artista. *Simultaneamente estaremos inaugurando uma de suas gravuras no Museu da Calçada*, na avenida Paulista. Neste leilão estaremos ainda apresentando 30 obras de Tarsila, entre as quais 7 óleos, além de Portinari, Ismael Nery, Visconti, Malfatti, Gomide, Bandeira, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Antônio Maia, Inimá, Zanini, Pennacchi, Djanira, Milton Dacosta, Panceti, Guignard, Rebollo, Aldemir Martins, Macier, [ilegível], Graciano, Grassmann, Gruber, Goeldi, Graz, Vicente do Rego Monteiro, Paulo Roberto Leal, Gerchman, Cuoco, Scliar, Tuneu, Bonadei, Babinski, entre outros. Apresentação das obras por Roberto Pontual. 9º leilão de Arte de 1972 – Dias 22/ 23/ 24 – 21 horas – Mansão França, Av. Angélica, 750. Leiloeiro Irineu Angulo. Collectio. Sempre um museu em leilão.⁶⁶⁵

Entre as obras doadas pelo Banco Central, encontramos três litografias atribuídas a Alfredo Volpi: *Composição com bandeirinhas*, *Composição abstrata* e *Composição com uma bandeirinha*⁶⁶⁶. Mesmo que não tenha sido possível encontrar informações sobre qual destas gravuras fez parte da iniciativa, localizamos as obras de referência usadas para a criação das gravuras, o que nos permite apontar algumas possibilidades.

No catálogo *raisonné* de Alfredo Volpi, editado em 2015, podemos relacionar a gravura *Composição com bandeirinhas* (1998.2.30) com a obra listada sob o número de referência IAVAM 2783, *Sem título*, década de 1970, têmpera sobre tela, 68 x 102 cm, Coleção Particular. O *raisonné* informa inclusive que a obra foi exposta durante a retrospectiva de 1972 no MAM RJ.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ Na cronologia referente ao ano de 1972, temos a seguinte entrada: “Em outubro é homenageado com retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra é organizada por Aracy Amaral, que seleciona cerca de 200 obras do artista produzidas entre 1914 e 1972. A retrospectiva leva o Prêmio Golfinho de Ouro, como melhor exposição do Ano. Pela primeira vez, a obra de Volpi é organizada por fases, explicitadas no texto de Aracy para o catálogo”. *Alfredo Volpi: Catálogo de obras*. Edição comemorativa do centenário da 1ª pintura. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2015, p. 487.

⁶⁶⁵ ESTE homem é uma bandeira. *Folha de S. Paulo*, 21 ago 1971. Grifos nossos.

⁶⁶⁶ Na incorporação da doação do Banco Central no acervo do MAC USP, essas três gravuras foram listadas como “Sem título”. Para facilitar a identificação, por ora manteremos os títulos utilizados pelo Banco Central para distingui-las na discussão que segue.

⁶⁶⁷ *Alfredo Volpi: catálogo de obras*. Edição comemorativa do centenário da 1ª pintura. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2015, p. 457.

Figura 79 - Alfredo Volpi, *Sem título/ Composição com bandeirinhas, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,3 x 60,2 cm, MAC USP.*



Figura 80- Alfredo Volpi, IAVAM 2783, *Sem título, década de 1970, têmpera sobre tela, 68 x 102 cm, Coleção Particular.*



Para a litogravura *Composição abstrata* (1998.2.32), temos duas obras de referência, ACOAV 0510: *Sem título*, década de 1960/1970, têmpera sobre tela, 68,2 x 102,5cm, Coleção Mastrobuono⁶⁶⁸, que fez parte da exposição comemorativa da Collectio, organizada por Roberto Pontual, “Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois” e também foi reproduzida no catálogo da mostra⁶⁶⁹; e a obra IAVAM 2714, *Sem título*, década de 1960, grafite, lápis de cor e lápis dermatográfico sobre papel, 48 x 63, 5cm

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 229.

⁶⁶⁹ Tendemos a discordar com a datação atribuída pelo Instituto, uma vez que a obra também está reproduzida no catálogo *Arte/Brasil/Hoje*, datada de 1972, e Roberto Pontual afirma reiteradamente ter selecionado obras apenas de 1971 ou 1972 para a mostra, buscando apresentar sempre a produção mais recente possível de cada artista selecionado. Cf. PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

(passe-partout), Coleção Particular.⁶⁷⁰ O desenho em lápis dermatográfico, IAVAM 2714, sugere inclusive que essa obra seja o estudo para a realização da gravura. Comparando as imagens, podemos perceber que elas são incrivelmente semelhantes no que diz respeito à cor, à composição, ao tamanho e ao formato.

Figura 81 - Alfredo Volpi, Sem título/ Composição abstrata, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,3 x 61 cm, MAC USP.

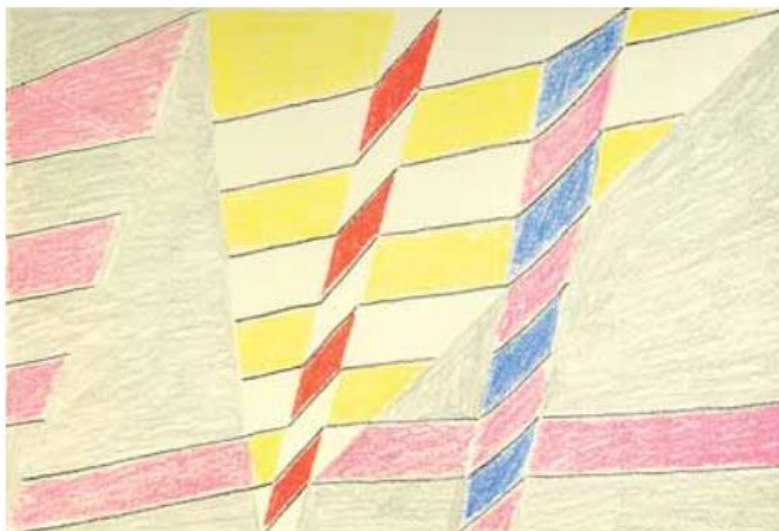
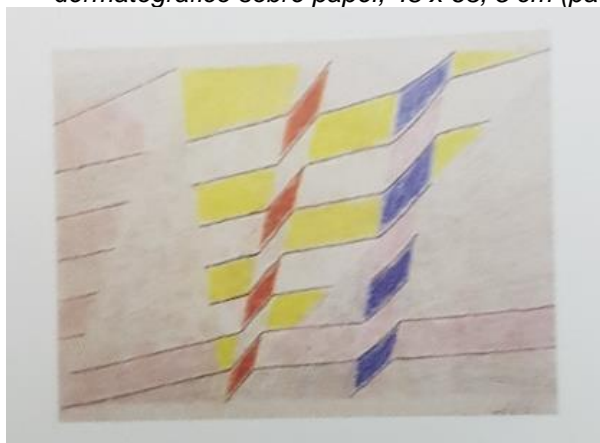


Figura 82 - Alfredo Volpi, IAVAM 2714, Sem título, década de 1960, grafite, lápis de cor e lápis dermatográfico sobre papel, 48 x 63, 5 cm (passe-partout), Coleção Particular.



⁶⁷⁰ *Alfredo Volpi: catálogo de obras*. Edição comemorativa do centenário da 1ª pintura. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2015, p. 285.

Figura 83 - Página catálogo *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*, edição Collectio, 1973.



Figura 84 - Alfredo Volpi, ACOAV 0510, *Sem título*, década de 1960/1970, têmpera sobre tela, 68,2 x 102,5 cm, Coleção Mastrobuono.

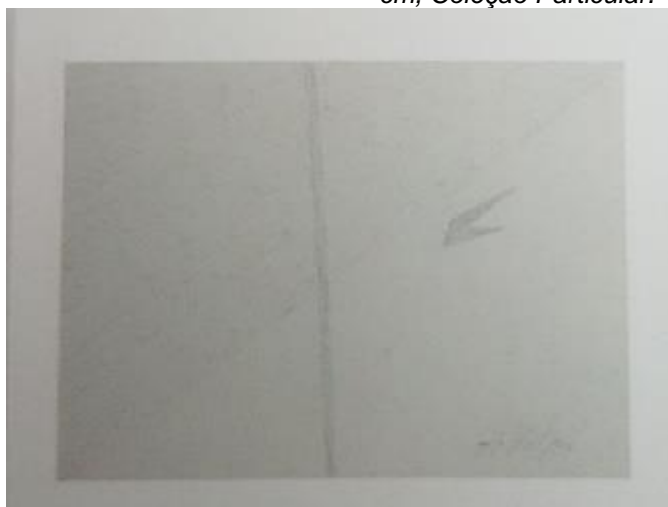


A terceira gravura, *Composição com uma bandeirinha* (1998.2.31), se aproxima muito do desenho listado como IAVAM 2765, *Sem título*, década de 1970, grafite sobre papel, 24 x 32,5cm, Coleção Particular, ainda que se note uma grande distorção retangular ao se comparar o resultado da gravura ao desenho.

Figura 85 – Alfredo Volpi, *Sem título/ Composição com uma bandeirinha, s.d., serigrafia em cores sobre papel, 40,3 x 59,8 cm, MAC USP.*



Figura 86 – Alfredo Volpi, *IAVAM 2765, Sem título, década de 1970, grafite sobre papel, 24 x 32,5 cm, Coleção Particular.*



Fato relevante de se mencionar é que o catálogo *raisonné* de Volpi não menciona em nenhum momento a produção de gravuras pelo artista, não estando essas obras catalogadas. É notório que o Instituto não reconheça gravuras como obras originais de Volpi, ainda que nessa nova catalogação tenha incluído obras sobre papel, como é o caso dos dois desenhos de referência aqui apontados. A atribuição dessas litografias a Volpi permanece incerta, mas esperamos aqui contribuir com elementos que permitam a associação dessas gravuras a obras reconhecidamente catalogadas como de Alfredo Volpi. Não podemos fugir aqui da situação de crescimento do mercado de arte na década de 1970 e a grande visibilidade que estes

artistas encontravam, paralelamente à popularização da gravura como alternativa para aquisição de obras de artistas modernos, processos esses que buscamos evidenciar adiante.

4.3 Francisco Cuoco, Duja e Maciej Babinski

O nome pode soar familiar, mas não confundamos com o ator de televisão; aqui, nos referimos ao pintor Francisco Carlos Paulo Cuoco, nascido em 1928, neto do pintor espanhol Pablo Salinas, cuja carreira predominantemente se estabeleceu em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960.

No início dos anos 1950, Francisco Cuoco parecia ter uma carreira ascendente, ganhou uma bolsa de estudos na Itália, onde trabalhou com Dante Vagnetti e Domenico Purificato, realizou sua primeira exposição individual no MASP em 1953 e, no ano seguinte, expôs no MNBA⁶⁷¹. Foi premiado no Salão Paulista de Belas Artes em 1956 e 1959, entre vários outros prêmios conquistados na época que o estimularam a produzir e lecionar, mantendo-se sempre próximo de uma estética modernista tardia, profundamente influenciado pela obra de Candido Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall, conquistando inclusive o apreço de Pietro Maria Bardi:

O moço não se lançou em aventuras tentando os bilhetes da loteria artística dos nossos tempos tão tentadores, dando-se a uma disciplina acadêmica, convicto de que sem técnica não existe arte, e que a técnica se aprende com os mestres. Desenhava exaustivamente para depois pintar, naturalmente não do jeito dos professores: encontrou sua maneira, espontânea e segura, na impressão rápida de fixar imagens.⁶⁷²

Francisco Cuoco participou do grupo Guanabara, fundado em 1950 em torno do pintor japonês Tikashi Fukushima, em São Paulo, e pode ser posicionado dentro de um modernismo figurativo tardio.⁶⁷³ É perceptível uma tendência impressionista e expressionista, e muitos dos seus desenhos presentes na coleção levam a crer serem produzidos de observação, pela velocidade impelida no traço e na meticulosa economia das composições.

⁶⁷¹ Consta em biografia sobre o artista, arquivada pelo Banco Central, a realização de uma exposição no MNBA, na qual foi adquirida pela instituição uma tela sob o título *Vila Itororó*.

⁶⁷² Citação atribuída a Pietro Maria Bardi em biografia sobre o pintor Francisco Cuoco. O texto foi guardado nos arquivos da equipe de gestão do acervo de arte do Banco Central, porém é uma cópia de página de livro que não pudemos identificar a origem.

⁶⁷³ Esta informação consta na biografia sobre o artista em texto publicado pelo Patrimônio Artístico do Governo de São Paulo, documento arquivado pelo Banco Central sem referências completas.

A política agressiva de vendas praticada pela Collectio em seus leilões, buscando o lançamento de novos nomes levava o *marchand* José Paulo Domingues a comprar tudo o que estivesse disponível nos ateliês dos artistas. Isto, em parte, poderia justificar a quantidade de obras remanescentes após a falência, mas bem como uma provável dificuldade de venda desse material nos leilões. Cito o comentário de Olívio de Tavares Araújo a respeito de Francisco Cuoco, proferido durante o evento “Debates da Cultura Contemporânea”, organizado por Roberto Pontual em 1975.

Houve o caso de um Francisco Cuoco — não o artista da TV — que se inventou e que foi uma coisa absolutamente lamentável, uma coisa sem nível para se vender na Praça da República em São Paulo, ou em feira hippie, mas que aparecia no leilão da Collectio. O leiloeiro chegava e dizia ‘Quanto me dão por um Francisco Cuoco?’ E as pessoas ofereciam 8 milhões, 10 milhões, 12 milhões, e pronto, estava o Francisco Cuoco vendido por 12 milhões.⁶⁷⁴

Apesar das vendas, as tentativas da Collectio de valorização de um artista que não caiu no gosto do mercado legaram ao Banco Central um conjunto de 363 obras. Através das doações, o Banco Central desfez-se de mais de 70% das obras de autoria de Cuoco, reposicionadas em acervos como o do MAC USP. Assim, sua obra alcançou museus e instituições culturais de todo o país, contudo a escassez de pesquisas em torno deste artista deixa ainda uma grande lacuna sobre a representatividade de sua obra nas narrativas da história da arte. A especulação financeira e a inflação de preços, provocadas pela atuação da Collectio, depõem sobre as aventuras do mercado de arte num momento muito específico de seu desenvolvimento durante a década de setenta, que reverberam no inflamado discurso de Araújo, como na política de doações do Banco Central. E nos leva a indagar sobre como os acervos perpetuam valores, nomes ou obras de juízos pouco amadurecidos de uma época que parecem não encontrar respaldo nem na crítica nem nas práticas expositivas, que repetidamente se negam a apresentá-los.

Caso ainda mais grave é das obras de Charlotte Gross, conhecida pelo apelido Duja, ou Duja Gross, cujas referências são as mais escassas possíveis. A única menção localizada de seu nome esteve a cargo de Paulo Mendes de Almeida ao

⁶⁷⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares. *Debates da cultura contemporânea. Artes Plásticas*. In PONTUAL, Roberto. *Roberto Pontual Obra Crítica*. PACU, Izabel. MEDEIROS, Jacqueline (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2013, p. 369. Como comparação, em 1973, uma tela de Portinari bateu recorde de venda no valor de 230 milhões de cruzeiros em um leilão da Collectio.

relatar os artistas participantes do Terceiro Salão de Maio, realizado em 1938.⁶⁷⁵ No conjunto de obras recebido pelo MAC USP, seis pequenas pinturas sobre papel, em técnicas como aquarela, óleo, e um carvão, sendo retratos de mulheres em ambientes fechados e duas paisagens. A pintura solta e gestual predomina com um colorido suave. As obras nunca foram expostas desde a doação.

Maciej Babinski foi um dos artistas contemporâneos representados pela Collectio e cujas obras também compõem a doação do Banco Central ao MAC USP. Polonês de nascimento, aprendeu as técnicas de gravura e pintura no Canadá, estudando com mestres como Eldon Grier, John Goodwin Lyman e Goodrich Roberts. Imigra para o Brasil em 1953, indo morar no Rio de Janeiro. Na cidade, tem contato com Oswaldo Goeldi, Augusto Rodrigues e Darel Valença, estabelecendo-se como artista. Suas primeiras exposições individuais ocorrem na Selearte em 1962 e na Petite Galerie em 1964. Em 1965, muda-se para Brasília, como professor do recém-criado Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. Com a perseguição política, vai morar em São Paulo, firmando-se no meio artístico.⁶⁷⁶

Babinski passa a ser um artista bastante visado pelas galerias. Sua produção tangencia o surrealismo e elementos fantásticos, mas a luminosidade brasileira o fascina, transparecendo nas suas pinturas de viagem. Trabalha por um curto período com a Collectio, sobre a qual, em depoimento, o artista revela o caráter agressivo das aquisições feitas pelo *marchand*, que comprava tudo disponível no ateliê, buscando controlar sua produção para uma exposição realizada em 1973.⁶⁷⁷

Na doação do Banco Central para o MAC USP, encontramos um conjunto de gravuras, em sua maioria água-forte sobre papel, de paisagens de viagem e vegetação tipicamente brasileira. As edições eram todas produzidas e impressas pelo artista, muitas das quais tiveram a tiragem inteira comprada pela Collectio.

⁶⁷⁵ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. 1961, p. 46.

⁶⁷⁶ AZEVEDO, Gisel Carriconde. *Maciej Babinski – entrevistas*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2006.

⁶⁷⁷ GALERIA da Collectio vai mostrar os quadros que Babinski pintou depois de sua abertura para o mundo exterior. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 out. 1973, p.9. ver também o folheto da exposição preservado na pasta do artista na Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC USP (MAC B144 C5).

Figura 87 - Gravuras de Babinski Vaso de Flores, s.d., e Porta Aberta, s.d., Acervo MAC USP.

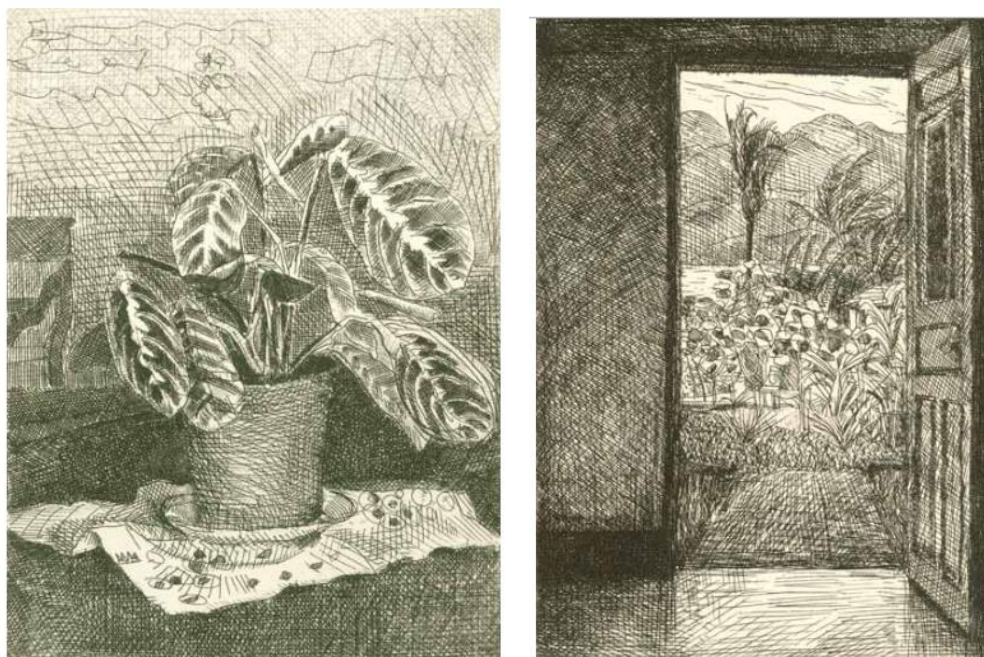
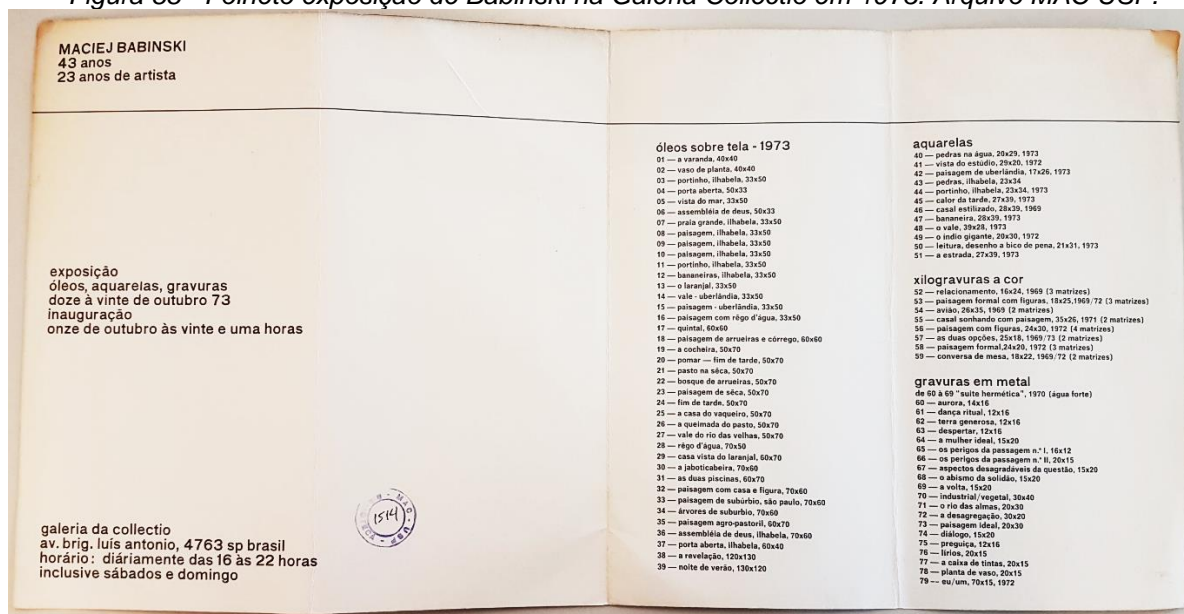


Figura 88 - Folheto exposição de Babinski na Galeria Collectio em 1973. Arquivo MAC USP.



4.4 Uma perspectiva histórica sobre a edição de álbuns de gravura

Diante da predominância da gravura e de álbuns de gravura na doação do Banco Central para o MAC USP, propomos uma breve perspectiva histórica a esse respeito, visando posicionar esse tipo de produção dentro da tradição artística.

A tradição da gravura demonstra um longo relacionamento com a ilustração para livros, sendo que a realização de álbuns originais ou de reproduções ganha

impulso no século XX com a modernização dos ateliês e o desenvolvimento da indústria gráfica. A pesquisadora Ana Kalassa El Banat chama a atenção para o crescente interesse das vanguardas francesas pela gravura, que ocorria em paralelo ao surgimento dos movimentos modernos, sinalizando uma intensa publicação de edições organizadas por Vollard, Skira e Kahnweiler, de livros de poesia ou romances ilustrados por artistas como Chagall, Picasso, Braque, Miró, Matisse, Kokoschka, Léger, entre outros. Em edições com acabamento extremamente cuidadoso, pois o caráter artesanal era muito valorizado, transformavam “o livro em mais que um veículo de informação, um objeto de culto”.⁶⁷⁸

Essa associação histórica entre o livro e a gravura será preciosa para compreendermos a descendência do formato de álbuns de gravura. Ainda de acordo com El Banat, podemos dividir a tradição da gravura vinculada ao livro em duas grandes vertentes: a primeira com função por vezes narrativa, obtendo-se o que a pesquisadora chama de livro de arte; e a segunda, o formato de álbum, no qual as imagens são totalmente independentes, contando normalmente apenas com textos de apresentação.

No livro de arte associado à gravura, há um resgate de uma expressão ligada à tradição do processo artesanal. Tipografia e estampa são colaboradores plenos em um projeto estético que busca, no resgate da tradição, uma nova possibilidade de materialização qualitativa. Duas formas básicas podem ser determinadas nessa relação do livro com a gravura. Na primeira, a gravura que acompanha o texto literário na qualidade de ilustração, pode estabelecer vínculos com a narrativa, muitas vezes por meio da organização da figuração, ou então não estabelecer vínculos diretos, fazendo uso também da imagem abstrata. O resultado desse procedimento é o chamado livro de arte. **Na segunda forma, não há texto ou o texto é uma apresentação do artista, e o livro compõe-se principalmente de imagens, resultando naquilo que conhecemos como álbum.**⁶⁷⁹

O álbum assim caracterizado nos permite retratar um histórico da sua presença ao lado da gravura de artista, entendida como obra independente. No Brasil, segundo José Roberto Teixeira Leite, a história da gravura contemporânea pode ser dividida em três períodos: heroica (1908–1945), afirmação (1945–1955) e fastígio (1955–1965). Destacando o papel de Carlos Oswald, Raimundo Cella, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Lasar Segall como pioneiros da gravura no Brasil, José Roberto Teixeira

EL BANAT, Ana Kalassa. A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: 1996, p. 29-30.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 31-32. Grifos nossos

Leite considera o trio formado por Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall como pioneiros nessa fase heroica, os “únicos representantes da gravura moderna no Brasil”⁶⁸⁰. Na obra de Lívio Abramo, predominaria uma temática de cunho social durante os anos 1930, demonstrando sua grande identificação com as preocupações do período, e a presença de Goeldi seria das mais relevantes no cenário nacional. O início de sua atividade como gravador remonta à década de 1920, chegando à década de 1930 já tecnicamente maduro. Conforme assinala Teixeira Leite, o projeto estético de Goeldi já tangenciava o sombrio e o fantástico, uma vez que “sua visão dos seres e das coisas continua pessimista, e empresta, aos objetos mais banais, o sentimento trágico de quem não tem ilusões”⁶⁸¹. Sua produção gráfica ganha destaque em 1930 com a edição do álbum *Dez gravuras em madeira*, prefaciado por Manuel Bandeira, sendo considerado “o primeiro no gênero”⁶⁸². Em 1937 ilustraria e publicaria o livro de Raul Bopp, *Cobra Norato* — uma primeira incursão na gravura colorida — e, ainda dentro da literatura modernista, também ilustraria *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo, em 1945.

No caso de Lasar Segall, Teixeira Leite faz questão de enfatizar o pleno domínio do artista da linguagem gráfica, sendo uma técnica constante ao longo de toda sua carreira. Sua experiência com a gravura antecederia a chegada ao Brasil. Seria através dessa técnica, ainda na experiência europeia, que encontraria um caminho pelo expressionismo, pois “foi pela gravura, e não pela pintura (...) que Segall, pela primeira vez fez ouvir o timbre da própria voz”⁶⁸³, comenta Teixeira Leite. Nesses anos teria uma intensa produção de álbuns, editando, entre outros, *Recordações de Vilma* (1919), *Bubu* (1921), *Die Sanfte* (1921), série inspirada em Dostoiévsky, e, já no Brasil, *Mangue* (1944), com textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Segall seria também um dos fundadores do Spam e importante agitador cultural nos anos 1930, conseguindo assim mobilizar uma grande parcela de artistas e intelectuais paulistas em prol da associação.

Di Cavalcanti pode ser considerado um pioneiro na produção de álbuns, com as ilustrações de *Balada do enforcado* (1919), de Oscar Wilde, e o conhecido *Fantoches da meia-noite* (1921), editado pela casa editorial Monteiro Lobato e Cia.,

⁶⁸⁰ LEITE, José Roberto Teixeira. *Gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966, p. 22.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁸² EL BANAT, Ana Kalassa. *Op. Cit.*, p. 35.

⁶⁸³ LEITE, José Roberto Teixeira. *Op. Cit.*, p. 19.

sobre texto de Ribeiro Couto. Vicente do Rego Monteiro teria uma importante incursão pela obra impressa também, ao publicar na França, em 1923, *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, em tiragem de 600 exemplares, livro sobre as lendas amazônicas, e *Quelques visages de Paris*, em 1925, numa pequena tiragem de 300 exemplares, no qual Rego Monteiro nos oferece o que seria a perspectiva de um índio amazônico chegando a Paris.

Nos anos 1940, surgia, por iniciativa de Castro Maya⁶⁸⁴, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, inspirada em iniciativas similares francesas. O projeto editorial visava aliar grandes artistas e escritores à produção de edições de luxo destinadas aos sócios. Ativa de 1942 a 1968, a Sociedade editou 23 volumes de luxo ilustrados pelos mais importantes artistas do período, como Candido Portinari, Tomás Santa Rosa, Iberê Camargo, Emiliano Di Cavalcanti, Maciej Babinski, Cícero Dias, entre outros, que abriam caminho para a gravura nacional, proporcionando condições excepcionais para o artista realizar estampas de qualidade.⁶⁸⁵

Ainda que não se possa negar a existência de gravadores autodidatas, as técnicas de gravura em sua maioria pressupõem conhecimentos passados entre professor e aprendiz, normalmente necessitando ser desenvolvida em ateliês com equipamentos específicos e, às vezes, pouco acessíveis. A especificidade do ensino da gravura favorece, portanto, um “espírito de trabalho em conjunto”, o que leva naturalmente a um processo colaborativo mais intenso entre os artistas. Por isso, é interessante notar nos anos 1950 a expansão do ensino da gravura em todo o país. Alguns exemplos importantes dessa proliferação de ateliês se dariam pela presença de artistas como Axl Leskoschek na Fundação Getúlio Vargas, já em 1946, onde teria como alunos Fayga Ostrower, Renina Katz, Edith Behring e Ivan Serpa.

Atuando como professor da Escola Nacional de Belas Artes, a partir de 1954 — assumindo possivelmente a cadeira deixada vaga por Raimundo Cella, falecido naquele ano — Goeldi seria responsável pela formação de toda uma geração de

⁶⁸⁴ Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, 1894 – Rio de Janeiro 1968) foi um empresário, industrial, editor de livros e colecionador de arte. Fundador da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, foi um pioneiro e grande incentivador da cultura brasileira, primeiro presidente do MAM RJ, e fundador dos Museus Castro Maya, Museu do Açude (1964) e Museu da Chácara do Céu (1972). Os Museus Castro Maya ainda dão continuidade ao projeto Amigos da Gravura, editando anualmente gravuras de artistas brasileiros. Disponível em <http://museuscstromaya.com.br/castro-maya/> acesso em 5/6/2017.

⁶⁸⁵ Ainda que quando comparadas com edições similares francesas, de onde se origina o modelo, fique latente que as edições brasileiras não conseguiam manter o mesmo padrão de luxo e acabamento. Cf. MEDEIROS DE SOUZA, Maria de Fátima. *O estudo da coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília*. Dissertação (Mestrado – Mestrado em Ciências da Informação) Universidade de Brasília, 2016.

artistas gravadores. Mário Barata classifica essa “geração ‘pós-Goeldi” em duas vertentes: uma “linha moderna de grande força de sentido expressionista e social, e de outra, mais numerosa, estabeleceu uma ampla criatividade de estampas, sobretudo baseadas em metal, com efeitos abstracionistas e recursos de composição pura”. Esta influência viria “através de exemplos exibidos nas primeiras Bienais de São Paulo”.⁶⁸⁶

No período de afirmação, Teixeira Leite aponta os nomes de Marcelo Grassmann, Axl Leskoschek, Fayga Ostrower, Darel Valença, Iberê Camargo, Hansen Bahia e o Clube de Gravura de Porto Alegre como propulsores da nova geração, afirmando o espaço criativo da gravura nacional. Durante esse período, o diálogo entre figuração e abstração já se manifestava, acompanhando o debate que se instaurava por meio da Bienal. Essa transição é bastante evidente na obra de Fayga que, de uma figuração eminentemente social, influenciada pelo mestre Leskoschek⁶⁸⁷, passa a uma busca de ritmos e motivos abstratos que lhe renderiam o Prêmio de Gravura na Bienal de São Paulo, de 1957, e da Bienal de Veneza em 1958.

Se no plano da arte contemporânea o debate se voltava para o binômio abstração/figuração, esse também seria um importante momento de florescimento para a gravura nacional. A I Bienal premiaria Oswaldo Goeldi como melhor gravador e Marcelo Grassmann receberia o prêmio de aquisição. Grassmann receberia ainda o prêmio de melhor gravador na III e V Bienais (1955 e 1959, respectivamente), Lívio Abramo ficaria com o mesmo prêmio na II Bienal (1953), e Fayga Ostrower (1957).

Ainda na década de 1950 Carlos Scliar fundaria o Clube de Gravura de Porto Alegre, com base na experiência mexicana do Taller de Gráfica Popular.⁶⁸⁸ No caso

⁶⁸⁶ BARATA, Mario. Introdução a gravura no Brasil. In: *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Heloisa Pires Ferreira e Maria Luiza Távora (orgs.). Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995, vo.I, p. 17.

⁶⁸⁷ Axl von Leskoschek (Graz, Áustria 1889 – Viena, Áustria 1975). Gravador, pintor, ilustrador, desenhista, professor, cenógrafo. Ingressa na Escola de Belas Artes de Graz e na Escola de Artes Gráficas de Viena, em 1919. Nessa época participa dos grupos Sezession, em Graz e Viena, e Werkbund. Fugindo do nazismo, refugia-se na Suíça, onde inicia a série de xilogravuras *Odysséia*. Em 1939, muda-se para o Rio de Janeiro e leciona xilogravura no curso de desenho de propaganda e de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas-FGV, também dá aulas de gravura em seu ateliê, no bairro da Glória. O artista, além de realizar xilogravuras, pinta paisagens, naturezas-mortas e cenas do cotidiano carioca e fluminense. Ilustra vários livros, a maioria publicada pela Livraria Editora José Olympio. Retorna à Áustria em 1949. AXL Leskoschek. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia2017.itau.org/pessoa8918/axl-leskoschek>. Acesso em: 08 de Jun. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁶⁸⁸ “Em fins de 1950, encontrei o Rio, e principalmente São Paulo, em plena febre dos museus, e, a partir de 1951, das bienais, que defendiam, em regulamento, o vanguardismo do dia. Decidi me enfurnar no Rio Grande do Sul, talvez buscando minhas raízes, (...) Encontrei um grupo de colegas

mexicano, a potencialidade da gravura como obra múltipla foi amplamente utilizada como material de divulgação e informação dos trabalhadores rurais e urbanos a favor da revolução social, como afirma Aracy Amaral, sendo que no Brasil esse aspecto subversivo se limitaria ao tema, sem conseguir o mesmo alcance ou distribuição que no México.⁶⁸⁹ Contudo a experiência dos Clubes de Gravura frutificaria: Bagé, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro e Recife teriam associações semelhantes, sendo o de Porto Alegre o mais duradouro, funcionando entre os anos de 1950–1955.

No final da década, o embaixador Wladimir Murinho, um conhecido entusiasta da gravura, influenciaria a decisão do MAM RJ em montar um ateliê de gravura.⁶⁹⁰ Aberto em 1959, o ateliê criaria o ambiente adequado para impulsionar a gravura brasileira a um novo patamar. Criado aos moldes do ateliê de Friedlaender em Paris coordenado por Edith Behring, seria responsável pela formação de artistas como Isabel Pons, Anna Bella Geiger, Marília Rodrigues, Rossini Perez, Anna Letycia, entre muitos outros. O ateliê do MAM RJ também comercializaria as gravuras lá produzidas, "com a intenção básica de ampliar o consumo de bens culturais por parte de setores sociais, para os quais o preço das obras únicas constituía forte restrição ao consumo".⁶⁹¹ A proliferação de ateliês de gravura nos anos 1960 proporcionaria uma nova dimensão para a divulgação e expansão das técnicas, não apenas da xilo e da gravura em metal, mas também da litografia e serigrafia. Aliada à popularização dos salões de arte, a gravura encontraria acolhida em salões dedicados, como as mostras realizadas pelo MAC USP, Jovem Gravura Nacional, entre 1964 e 1966.

Publicações especializadas também promoveriam a popularização da gravura. Um caso exemplar, na década de 1960, seria a iniciativa de Julio Pacello de edição de livros de artista. "Como primeiro editor a propor álbuns e livros como objetos de arte, Julio Pacello foi também inovador ao convidar poetas, prosadores e artistas plásticos contemporâneos a trabalharem juntos"⁶⁹², comenta Pedro Corrêa do Lago a esse respeito. Entre as publicações de Pacello podemos destacar: *História da gravura brasileira*; *Gravuras de Babinski*, com texto de Marcelo Corção em 1967; e *Marcelo*

atravessando crises semelhantes." In PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987, p. 157.

⁶⁸⁹ AMARAL, Aracy. *Op. Cit.*, 2003, p. 176-177.

⁶⁹⁰ *Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos*. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora (org.). Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995, vol. I p. 75.

⁶⁹¹ GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes plásticas: participação e distinção – Brasil anos 60/70*. Tese (Doutorado em História Social – FFLCH) USP, 1990, p. 104.

⁶⁹² LAGO, Pedro Correa do, *Brasileira Itaú - Uma Grande Coleção Dedicada Ao Brasil*. São Paulo: Capivara, 2015, p. 462.

Grassmann – Gravuras, com texto também de Corção, de 1968; assim como álbuns de caráter mais tradicional e edições como *Relevos*, da escultora Liuba, sobre poema de Leila Coelho Frota, 1969; *Objetos*, de Júlio Plaza, interpretando poemas de Augusto de Campos, numa edição de 132 exemplares. Esse último considerado pelos especialistas “excepcional na produção gráfica brasileira nos anos 1960 e em todo o século XX”⁶⁹³. Podemos citar ainda *Oratório de Djanira*, de 1970, em edição de 138 exemplares. As gravuras de temática religiosa de Djanira, inspiradas por poemas de Odylo Costa Filho, eram publicadas em uma caixa em formato de oratório.

A produção gráfica de Pacello abrange os anos de 1964 a 1977 e foi homenageada com sala especial na seção de Livros da X Bienal (1969), no qual encontramos o seguinte depoimento:

Divulgar, documentar, trazer “ao vivo” a obra artística, pesquisar, trilhar novas sendas, são as motivações de todo o meu trabalho editorial.

Nesta Bienal, à qual compareço por terceira vez, com sala especial, não só mostro, ampliada por novas publicações, a minha linha gráfica de livros de arte, como também, por primeira vez, edições dos livrobjetos. Cada um destes últimos é, por sua técnica e por seu gênero, o primeiro a ser editado no Brasil.

Divulgar, possibilitar que cada artista, através de um livro, de uma ideia completa de seu mundo criativo com os originais eles mesmos, foi a ideia que me fez conceber os livros de gravuras.

Documentar, missão cultural que considero de altíssima importância, levou-se à realização da História da Gravura no Brasil, obra que será completada por volumes sucessivos em vários anos.

Trazer “ao vivo” a obra de outros artistas, de uma maneira direta, possibilitando a apreciação real do trabalho artístico, levou-se à realização dos livrobjetos.

Há muitos anos, ouvi de um escritor amigo a seguinte frase: - “Tentei que minha alma percorresse todos os caminhos possíveis”. Faço minha esta frase, pois acho que define melhor do que nenhuma outra meus propósitos.

Percorrer todos os caminhos é hoje, como ontem e como amanhã, a preocupação da minha obra editorial.⁶⁹⁴

Outra iniciativa excepcional, fundada em 1962, seria a Ediarte, que tinha por objetivo “divulgar e fazer circular a obra de artistas brasileiros oriundos do vocabulário modernista”.⁶⁹⁵ Fundada por Carlos Scliar, Gilberto Chateaubriand e José Paulo

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 470.

⁶⁹⁴ *X BIENAL de São Paulo*. Bienal do Livro, Brasil, Sala Especial Júlio Pacello. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p. 436.

⁶⁹⁵ OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; MONTEIRO, André Camargo Thomé Maya. *Ediarte e o lugar da arte moderna: seleção crítica e colecionamento*. Saeculum – Revista de História. N. 28. João Pessoa, jan/jun 2013, p. 262.

Moreira, a Ediarte publicaria álbuns dedicados à reprodução, majoritariamente, de pinturas; fato bastante complexo para a época, visto não apenas a “dificuldade de importação de papel de qualidade e maquinário eficaz, bem como a ausência de profissionais habituados à ‘manipulação’ fotomecânica das reproduções, transformava a tarefa de oferecer pranchas coloridas dessa dimensão, em escala industrial, num trabalho árduo e raro para o momento.”⁶⁹⁶

Algumas das edições realizadas foram um álbum de Di Cavalcanti, com prefácio de Sérgio Milliet, editado em 1963; em 1965, um álbum de José Pancetti, com ensaio de Odorico Tavares; em 1967, álbum dedicado a Alberto da Veiga Guignard, com textos críticos de Rodrigo Mello Franco de Andrade e Clarival do Prado Valadares. Oliveira e Monteiro apontam ainda o lançamento, em 1966, do álbum *Panorama da pintura moderna brasileira*, com reproduções de obras de Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila, Guignard, Ismael Nery, Antônio Gomide, Portinari, Cícero Dias, Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho e Aldo Bonadei. O texto de Antônio Bento retomaria a Semana de 1922 como ponto de partida para a história do modernismo brasileiro, “como era de costume na época”⁶⁹⁷, e diminuindo inclusive “o papel da literatura na construção do modernismo plástico brasileiro, dando às letras um lugar secundário em sua breve narrativa”⁶⁹⁸, conforme comentam Oliveira e Monteiro. Consideramos também importante ressaltar que o projeto da Ediarte visava promover a circulação de imagens, num momento em que a acessibilidade a estas obras em museus públicos ou particulares era bastante limitada.

Paralelamente, podemos observar avanços na indústria editorial e uma crescente ampliação em edições de álbuns, acompanhando o crescimento que também ocorria no próprio mercado de arte. Com a expansão do mercado editorial, conforme Durand sinaliza, publicações como a coleção *Gênios da Pintura*⁶⁹⁹, lançada em 1967, surgiam para atender a uma nova demanda por produtos culturais, que se tornava possível,

não apenas por haver novos contingentes com poder aquisitivo e condições de leitura na escala industrial mínima exigida pela economia do setor, mas sobretudo porque a diversificação do parque produtivo tornava propício o lançamento de revistas cujas especialidades favorecessem a propaganda de produtos e serviços consumidos pelo mesmo segmento de público.⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 271.

⁶⁹⁸ *Idem*.

⁶⁹⁹ P. M. Bardi estaria por trás da edição brasileira, sendo responsável pela edição e tradução da série.

⁷⁰⁰ DURAND, José Carlos. *Op. Cit.*, 1989, p. 179.

A partir de 1960, a editora Cultrix, coordenada por Edgard Cavalheiro, começava a editar álbuns de luxo em grandes tiragens. Sob o planejamento editorial de Diaulas Riedel, a coleção *Mestres do Desenho* seria uma de suas principais iniciativas e contemplaria grandes nomes da arte nacional. O primeiro exemplar era dedicado a Aldemir Martins, com apresentação de Cassiano Ricardo, e seria premiado na I Bienal do Livro no ano seguinte.

Em 1970 [sic]⁷⁰¹, na I Bienal Internacional do Livro de São Paulo, a Cultrix ganhou a medalha de ouro para editoras brasileiras, com seu álbum de desenhos, gravuras e trabalhos em *silkscreen* de Aldemir Martins. Esse álbum era o primeiro volume da série *Mestres do Desenho*, sobre artistas brasileiros, em edições limitadas de duzentos a quatrocentos exemplares, destinadas ao comércio de brindes de Natal. Semelhante luxo custava Cr\$ 200,00 em 1971, ou seja, dez vezes o preço da segunda incursão da Cultrix na edição de arte: uma série de dois mil exemplares, entre as quais *Morros e Telhados de Ouro Preto*, de Carlos Sciar, e *Olha o Boi*, de Caribé.⁷⁰²

Levantamos ainda dados sobre edições de *Mestres do Desenho* dedicadas a Portinari, com texto de apresentação de Carlos Drummond de Andrade, de Di Cavalcanti com poema de Vinicius de Moraes, de Caribé, com apresentação de Jorge Amado, esses de 1963; de Guignard, com apresentação de Mucio Leão, em 1964; e ainda de Lula Cardoso Ayres, com apresentação de Gilberto Freyre, em 1967.⁷⁰³ As tiragens desses álbuns eram bastante variadas, indo de mil a até mesmo 4 mil exemplares, por vezes com 200 ou 400 exemplares iniciais em série especial contendo serigrafias originais e assinadas pelos artistas.

Em nota, José Carlos Durand ressalta que a expansão da gravura nacional possibilitou a especialização de empresas como impressores para artistas que desejassem criar edições de suas gravuras, fornecendo equipamentos e mão-de-obra para impressões profissionais e de alto padrão.

A divisão do trabalho desencadeada pela mercantilização atingiu serviços auxiliares, como a impressão de gravuras, que exigem prensas e matrizes de difícil operação pelo artista individual, como, particularmente, a litogravura. Constatando que as oficinas existentes careciam de administração eficiente,

⁷⁰¹ Apesar da indicação do ano de 1970, acreditamos ser um erro essa data, pois a I Bienal do Livro ocorreu em 1961, juntamente com a VI Bienal de Arte, e o álbum de Aldemir Martins para a coleção “Mestres do Desenho” foi lançado em 1960.

⁷⁰² HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 332.

⁷⁰³ O leilão da coleção de Jorge Amado, realizado por Evandro Carneiro em novembro de 2008, continha uma quantidade singular de álbuns de artistas, onde encontramos referências a respeito dos álbuns citados. CARNEIRO, Evandro. *Coleção Jorge Amado – Leilão de Novembro*. Porto Alegre: Soraia Cals Escritório de Arte, 2008.

um executivo abriu a *Ymagos*⁷⁰⁴, em Pinheiros, para imprimir gravuras. Essa empresa oferecia-se ao artista como impressora (isto é, encarregando-se unicamente do trabalho de imprimir) ou como editora, hipótese em que o artista entra com a imagem e a firma com todo o trabalho de reprodução e distribuição. Em 1979, a *Ymagos* declarava ter editado nada menos de 30.000 gravuras; em 1980, até agosto, já havia concluído 225 edições, com uma média de 80 cópias cada, segundo informações prestadas pelo proprietário, que andava otimista com a penetração de gravuras no mercado de arte e com a rentável colocação de suas tiragens junto a lojas especializadas, entre as quais muitas moldurarias bem situadas no comércio de luxo.⁷⁰⁵

O franco crescimento que a indústria editorial conquistaria nesses anos, conforme o depoimento a respeito da *Ymagos* ilustra, denota a importância que a impressão de obras de arte, fossem reproduções ou originais, alcançava no mercado nacional. O caráter da gravura como múltiplo favorecia sua popularização e disseminação, mas, em certa medida, criaria um descompasso em relação à gravura autoral.

Uma discussão importante a ser posta aqui é a gravura autoral *versus* a impressão em larga escala. O depoimento do gravador Emanuel Araújo enfatiza que, no Brasil, há muito mais uma tradição da gravura autoral, explorada como linguagem artística, enquanto na Europa ou nos Estados Unidos haveria uma tradição do processo de reprodução, de formação de impressores especializados na transposição para gravura. Seu comentário é ilustrativo do caso:

A gravura brasileira se desenvolveu à medida que havia bons artistas pensando em fazer uma gravura como linguagem. A gravura não tinha tradição em ser gravura de reprodução. Na Europa, ela nasceu como um processo de reprodução, nos Estados Unidos também. Aqui, não se tem esse aprendizado, não há a formação de impressores. No Brasil, não temos grandes impressores. É diferente da França, porque lá sempre existiu essa coisa natural de você dar um desenho e querer dele uma reprodução absolutamente igual.⁷⁰⁶

Com o surgimento de gráficas especializadas em impressão no Brasil, voltadas principalmente para a litografia e a serigrafia, essas ofereciam os serviços de impressão aos artistas, mas, eventualmente, retendo até mesmo 70% da edição, o

⁷⁰⁴ Ainda em funcionamento, hoje a Glatt & Ymagos mantém a atividade de molduraria, impressão e galeria de arte no bairro de Pinheiros, em São Paulo.

⁷⁰⁵ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 180.

⁷⁰⁶ *Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos*. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora (org.). Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1997, vol. III, p. 62.

que em muitos momentos levaria a uma saturação do mercado em desfavor do artista. O comentário do gravador Dionísio del Santo revela a complexidade do processo:

Já na serigrafia dita industrial o problema é bastante diferente, isto é, o artista não é ele próprio o serígrafo e, portanto, não executa as matrizes e não imprime, apenas cria uma imagem numa outra técnica, um guache, por exemplo, o qual é entregue a uma oficina gráfica especializada, muitas vezes sob a encomenda de alguma galeria comercial de arte. A impressão da tiragem é geralmente bem-feita sob o ponto de vista convencional do processo, e o artista, autor do projeto inicial, isto é, o guache, assina cada exemplar, que passa a se chamar serigrafia. Isto é arte?⁷⁰⁷

Pergunta pertinente e, ao mesmo tempo, capciosa que precisamos enfrentar para melhor analisar as obras envolvidas nessa pesquisa. Se partirmos de um ideal aurático da obra de arte, estaríamos renegando algo que faz parte da essência da técnica, sua capacidade de multiplicação de uma imagem. Ainda que não pareça ideal a introdução de um impressor, e Del Santo defenda a realização do processo integralmente pelo artista — “Ou talvez eu deva me considerar um troglodita por afirmar que o artesão e o artista são intimamente inseparáveis no ato criador”⁷⁰⁸ — há de se reconhecer que a popularização desse tipo de serviço não encerra apenas uma dimensão negativa para o artista, que tinha facilitado uma parte do processo mais laboriosa e mecânica. Num segundo trecho, Dionísio del Santo retorna a essa reflexão:

A serigrafia encerra um ângulo que depõe contra ela e que a transforma numa espécie de ‘praga’. Quem utilizou essa expressão foi o Jayme Maurício, e eu compreendo o que ele quis dizer. É que a serigrafia é utilizada por muitos artistas plásticos que, não sendo serígrafos, visam apenas a multiplicação através de tiragens de 50, 100 ou mais exemplares iguais, destinados ao comércio ou à divulgação. Coisa semelhante acontece também com a litografia.⁷⁰⁹

Se entrevê aqui uma questão importante, o quanto esse tipo de impressão representava também um ideal de promoção da obra de arte e acessibilidade ao público que não tinha meios financeiros para aquisição de obras originais. Destinadas muitas vezes à decoração, a popularização desse tipo de impressão promovia o contato com artistas e obras consagradas a um número maior de pessoas. Num momento de desenvolvimento das técnicas gráficas, disponibilizavam-se assim

⁷⁰⁷ *Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos.* Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora (org.). Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995, vol. I, p. 49-50.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 88.

imagens com grande qualidade de impressão e fidelidade de cores, que não seriam possíveis poucos anos antes, num volume capaz de atender à demanda crescente.

Se por um lado essas edições emulavam algo da aura da obra de arte e do fetiche da posse do objeto de arte, observar o percurso de consagração procurou eliminar um sentido de gratuidade e de ilegitimidade que as obras aqui discutidas por vezes parecem evocar. Embasadas por um longo processo de valorização e legitimação de uma ideia de arte moderna como ápice da definição de uma arte nacional, conquistada nas comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972, as gravuras que compõem a doação do Banco Central para o MAC USP carregam em si um estigma de uma popularização especulativa que permanece irreconciliável ao status de originalidade que a “grande arte” ainda parece demandar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor uma análise do sistema artístico focando nas relações políticas, institucionais e mercadológicas em jogo, especialmente durante os anos 1960 e 1970, pretendíamos rever o papel do modernismo como índice norteador do discurso a respeito da arte brasileira. Explicitar essas conexões nos parecia essencial para adensar a narrativa histórica a partir da perspectiva do cinquentenário da Semana e do despertar do mercado para o potencial da obra de arte. Em especial, nos parecia inadiável recuperar o papel exercido pelo mercado de arte, diante da escassez de pesquisas sobre o tema, de maneira que nos empenhamos demoradamente nos perfis de galerias ora apresentados.

Essa opção pretendeu dar subsídios ao estudo do período, confrontando a noção dominante de “vazio cultural”. O artigo homônimo de Zuenir Ventura enfatizava que “contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado”.⁷¹⁰ Entre os diversos impasses apontados pelo autor, as rupturas provocadas pelo golpe militar, destacadamente a repressão e censura do AI-5, com o conseqüente expurgo das universidades, debandada de intelectuais e artistas para o exílio no exterior, caracterizavam o início da década de 1970 como um período de decadência cultural, com predomínio “da quantidade sobre a qualidade” em vista do crescimento da indústria de cultura de massa. Para Marcos Napolitano, os artigos de Ventura, incluindo ainda *Falta de ar*, de 1973, e *Da ilusão do poder a uma nova esperança*, de 1974⁷¹¹, configuram-se como “textos fundadores de uma forma de lembrar a década de 1960 e avaliar a conjuntura dos anos 1970, estabelecendo marcos de memorização e crítica cultural a partir da afirmação de uma ‘linha justa’ para a cultura brasileira: a crítica social e política, exercitada de maneira conseqüente e equidistante do conteúdo digestivo da cultura massiva e do formalismo inócuo da cultura *underground*”.⁷¹²

Sem pretender refutar esses marcos, acreditamos que, ao decretar a ausência de renovação cultural, essas análises se furtam às implicações que, no caso particular das artes plásticas, o crescimento do mercado de arte teria no sistema como um todo.

⁷¹⁰ VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. *Visão*, São Paulo, jul. 1971. In *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 40.

⁷¹¹ Cf. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

⁷¹² NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964–1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017, p. 154.

A persistente nuvem mantida sobre seu funcionamento esconde questões que até hoje causam impactos e que consideramos que, apenas por meio do do estudo e da pesquisa poderemos desmistificar o quanto esses agentes efetivamente influenciam o sistema da arte. Para além das alegações de dirigismo, marginalização da produção contemporânea, irrealidade dos preços, especulação sem real ampliação do circuito — alegações que têm sua validade —, nos parece importante repensar que o alinhamento do mercado aos valores políticos da época não necessariamente invalida as iniciativas daquele momento, e apenas através da pesquisa essas lacunas poderão ser preenchidas.

Se assim fosse, *marchands* como Franco Terranova não seriam lembrados como “alguém dotado de grande sensibilidade e de integridade ética exemplar no trato com os artistas plásticos os quais sentiam-se espontaneamente atraídos por sua afetuosa amizade”.⁷¹³ Ou as “vozes anônimas afirmam que o único *marchand* da cidade é o professor Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo”.⁷¹⁴ Ainda que não se possa tomar esse tipo de depoimento como verdade absoluta, lado a lado com os perfis produzidos, dão a entrever que a importância desses *marchands* jamais se restringiu à mera especulação com a obra modernista, mas sim reforçam a potência desses nomes no meio artístico como propulsionadores da arte brasileira.

É inegável que o escândalo da Collectio trouxe consequências muito negativas para o mercado da época, mas, se ficarmos apenas nessas sequelas, perdemos a oportunidade de verificar as implicações a longo prazo. Talvez a mais notável seja a formação de importantes coleções particulares que começaram naquele momento, dentre as quais destacamos a coleção Nemirovsky, hoje Fundação Nemirovsky em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo; coleção Gilberto Chateaubriand, hoje em comodato com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; coleção da família Marinho, hoje Fundação Casa Roberto Marinho; coleção João Sattamini, em comodato com o Museu de Arte Contemporânea de Niterói; coleção Ivani e Jorge Yunes, Hecilda e Sérgio Fadel, Adolpho Leirner, Alfredo Rizkallah, Domingos Giobbi, apenas para citar alguns exemplos. Essas grandes coleções têm suas raízes nesse momento de formação do mercado nacional entre as décadas de 1960 e 1970 e, atualmente, muitas delas, institucionalizadas por intermédio de

⁷¹³ Depoimento de Dionísio del Santo In CAVALCANTI, Lauro (org.). *Op. Cit.*, 1996, p. 118.

⁷¹⁴ MENGOZZI, Frederico. DESNÍVEIS e incertezas do mercado de arte em 79. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1979, p. 28.

fundações privadas ou em comodatos com importantes museus, disponibilizam de maneira pública obras fundamentais para nossa história da arte.

É necessário reconhecer que a grande quantidade de obras circulando no mercado de arte nos anos 1970 revela um comércio extremamente predatório, que, contudo, foi capaz de despertar o gosto pelo colecionismo de arte, visível na qualidade das coleções mencionadas. Não obstante, a privatização desse acervo reforça o caráter efêmero das políticas públicas da época. Literalmente, a comemoração de efemérides cívicas não as transformou em patrimônio público, deixando as instituições de fora desse processo. A ausência de políticas que incentivassem a formação de acervos, favoreceu o colecionismo particular que, lentamente, começaria a retornar para a via institucional por meio de comodatos e empréstimos de longo prazo. Onerando os cofres públicos com a manutenção e guarda de acervos ainda particulares, torna-se necessário também questionar a condução histórica das políticas culturais brasileiras que mantêm à margem suas próprias instituições.

O caso das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna nos parece alegórico nesse sentido. A exposição oficial organizada pelo Masp, “Semana de 22 – Antecedentes e consequências”, reuniu as mais importantes obras do período, em sua maioria emprestadas de coleções particulares, mas sem gerar nenhuma aquisição para o museu. Consultando o acervo da instituição, a maioria das obras de artistas modernos foram adquiridas anterior ou muito posteriormente. Por exemplo, *O lavrador de café* (1934), de Portinari, é uma doação de José Maria Whitaker em 1964; *A estudante* (1915–16), de Anita Malfatti, é uma doação da artista em 1949; *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti, é uma doação de Frederico Barata em 1947; apenas para citar algumas das mais emblemáticas. Por outro lado, as primeiras obras de Tarsila do Amaral a integrarem o acervo do Masp fazem parte do comodato recém-firmado com o Banco Central no início de 2019, que inclui: *Trabalhadores* (1938); *Porto I* (1953); *Autorretrato* (1921); *Estudo (Nu - Figura dos quadris para cima)* (1922). Diga-se de passagem, obras essas que compõem o espólio da Collectio e passaram a integrar o acervo do Banco Central no início da década de 1980, após a conclusão no processo de intervenção extrajudicial no Banco Áurea de Investimentos, de quem a Collectio era devedora. O comodato Masp – Banco Central inclui ainda obras de Guignard, Volpi, Di Cavalcanti, Antônio Gomide, Ismael Nery e Pancetti, também originárias da Collectio. Outro exemplo relevante é o comodato Masp – B3 – Brasil Bolsa Balcão, antiga BM&F BOVESPA, oficializado em 2018, que

também traz obras modernas para o Masp e “complementam lacunas importantes do acervo do museu, ampliando conjuntos de obras de artistas já presentes na coleção”.⁷¹⁵

Contudo, as exposições realizadas na década de 1970 não tinham tal compromisso, tendo como direcionamento principal a divulgação e celebração da arte brasileira sob o viés da efeméride cívica e descomprometida com a formação de patrimônio institucional. No MAC USP, também encontramos quadro semelhante, contudo vemos que as exposições realizadas por Walter Zanini conseguiram reverter para o acervo do museu, como é o caso da exposição de Antônio Gomide, realizada em 1968, que resultou na aquisição de 28 trabalhos do artista, em sua maioria desenhos ou aquarelas sobre papel de estudos de estamperia; e da exposição de Vicente do Rego Monteiro, realizada em 1971, que resultou na aquisição de 11 aquarelas e nanquim sobre papel em 1974.⁷¹⁶ A predominância de obras em papel evidencia algo da reserva de mercado, sem a mesma disponibilidade para institucionalização de técnicas como a pintura, mais valorizada tanto financeira quanto artisticamente.

Se no início da década, o modernismo em torno das comemorações do cinquentenário era a tônica, a partir do estabelecimento da Funarte, a arte contemporânea ganha destaque. O processo de abertura e “distensão lenta e gradual” do mandato Geisel levou muitos artistas para os quadros de funcionários que, a partir dali, impulsionaram seus projetos artísticos e intelectuais. Ou seja, conforme o CFC e sua intelectualidade modernista perdia espaço, e “os órgãos do MEC eram dirigidos por figuras de grande respeitabilidade e larga tradição na área. Enquanto isso, a Funarte arrebanhava jovens da equipe que havia trabalhado com o professor Antônio Houaiss, pessoal da Esdi, gente retornada ao Brasil, artistas e músicos depois de longas temporadas europeias.”⁷¹⁷ Esse depoimento de Roberto Parreira, primeiro diretor da Funarte, continua a explicitar a mudança, pois “O perfil exigido era uma ligação mais do que técnica, um empenho afetivo com o produto cultural. Esse grupo teve ação quase que anônima, mas profundamente irreverente em suas relações com

⁷¹⁵ ACERVO em transformação: comodato MASP B3. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-tranformacao-comodato-masp-b3>

⁷¹⁶ Cf. CATÁLOGO geral de obras 1963–1991. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1992.

⁷¹⁷ PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: fomento *versus* paternalismo. In MICELI, Sergio (org.). *Op. Cit.*, 1984, p. 237.

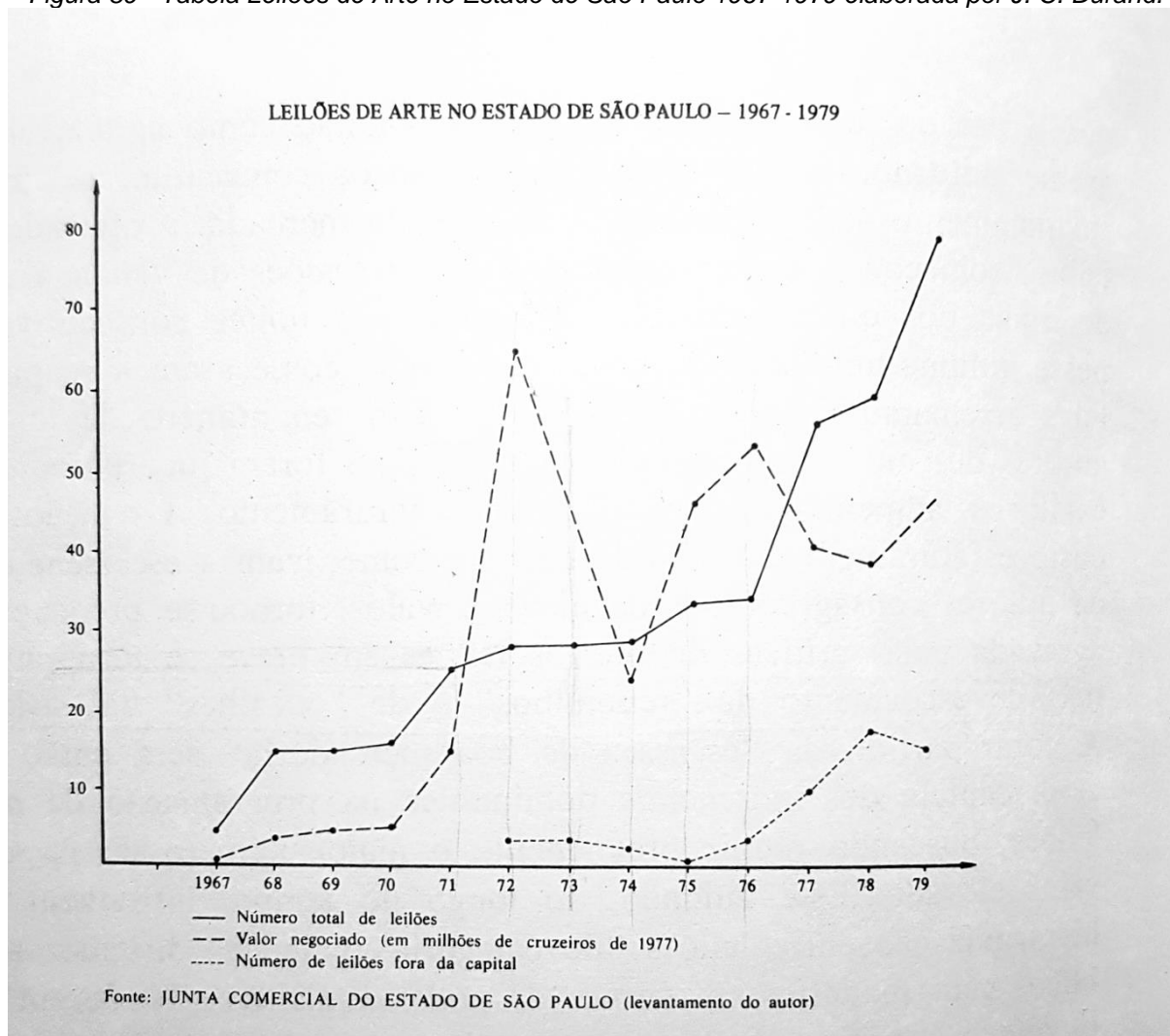
o Estado. Não eram pessoas dependentes do Estado, também não se comportavam como donatários, apropriadores, mas como gerentes – tinham interesse em operacionalizar o Estado em atividade de fomento. A Funarte [era] uma criação coletiva”.⁷¹⁸

Esse quadro de gestores executivos com ligações diretas na área daria visibilidade à produção jovem sem deixar os nomes consagrados de lado, procurando dar espaço para artistas de várias tendências e de outros estados, como demonstra o Relatório de Atividades 1976–1978;⁷¹⁹ e a acomodação do circuito de exposições em galerias comerciais não tardaria, bem como os leilões. Com a estagnação da atividade de leilões pós-falência da Collectio, o mercado voltava a crescer entre 1975–1977, conforme revela a tabela criada por Durand que reproduzimos abaixo:

⁷¹⁸ *Idem.*

⁷¹⁹ “Em sua sede, a FUNARTE apresentou as seguintes exposições: **Galeria Rodrigo M. F. de Andrade 1977** — Lembrança e Tempo de D. Pedro II, Documentação Iconográfica do Prof. Clarival do Prado Valladares; — 3.^a Exposição de Belas Artes Brasil – Japão; — Salomé Berryman — tapeçarias; — Um Século de Paisagem Brasileira, Acervo do Museu Nacional de Belas Artes; — I Salão Carioca de Arte, desenho e gravura, Convenio com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura e Prefeitura do Rio de Janeiro; — Pintura Nipo-Brasileira; **1978** — Portinari — desenhos; — Artistas do Maranhão e do Piauí, coletiva; — Lydio Bandeira de Mello, retrospectiva; — C.D.F.B.-Contribuição do Negro ao Folclore Brasileiro; — Artistas de Santa Catarina, coletiva; — Artistas do Pará e Minas Gerais, coletiva; — Dois Repórteres e uma Visão do Homem — fotografias de Albano Delarue e Octales Gonzales; — Exposição de Arte de Deficientes Auditivos; — II Salão Carioca de Arte — Convênio com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro; — Claudio Valeric — desenho; — Caminhos da Tapeçaria Brasileira; — Artistas do Rio Grande do Sul e do Ceará, coletiva; **Galeria Sergio Milliet 1977** — Maria Kikoler — fotogramas; — Parodi — tapeçaria; — Artesanato Afro-Brasileiro; — Pancetti — pintura e desenho; — Constable — Bicentenário, reproduções didáticas; — Jorge Cresta Guinle — pintura; — Bustamante Sá — pintura; — Rapoport — pintura e desenho; — D’Ávila — pintura, desenho e vidro; — Paixão — gravura; — Pericles Rocha — desenho; — Miranda — pintura; — Luiz Claudio — pintura; **1978** — Menezes — jóias; — Ex-Votos — artesanato; — Wilson Georges Nassif — pintura; — Francisco Resende — pintura, desenho e guache; — Sergio Ribeiro — pintura; — Inácio Rodrigues — desenho e aquarela; — Maria Tereza Vieira — desenho e aquarela; — Thais A. — pintura; — Helena Wong — pintura; — Fernando Casas — montagens em madeira; — Artistas do Espírito Santo, coletiva; — Yeddo Titze — batiques; — Urian — pintura e desenho; — Vicco — cerâmica; — Artistas de Curitiba, coletiva — Artes das Rendeiras de Bilro do Rio de Janeiro; — Silvia — pintura; **Galeria Macunaíma 1977** — Exposição em homenagem a Mario de Andrade; — Ana Ladeira, Osman, Moacyr, Pedro Paulo, Mercedes Ferreira — xilogravura e desenho; — Otacília — pintura; — Dimitri Ribeiro — desenho objetos; — Anna Carolina — xilogravura; — Dei’Core — pintura; — Alex Nicolaeff — desenho; — Regina Tjader — pintura; — Maria Bandeira — pintura; — Fernando V. da Silva — pintura; **1978** — Julius Gorke — pintura; — Tito de Alencastro — pintura; — Exposição do acervo da FUNARTE; — Susan L’Engle e Luiz Falcão — gravura; — Ana Maria Moura — pintura; — Kleber Figueira — pintura; — Marcelo Lopes — pintura; — Gomes de Souza — pintura; — Sonia Rangel — guache; — Mabel Solar e Roberto Botelho — pintura e desenho; — Leo Arle — desenho; — Nelson Padrella — desenho; — Victorina Sagboni — pintura; — Fabíola Tavares e Vera Lucia Arbex — pintura; — Lula Wanderley — desenhos; — George Racz — fotografia; — Reginald de Miranda — pinturas e gravuras; — Murilo — pintura; — Clécio Penedo — desenho; — L. C. Cruvinel — pintura; — Vladimir Machado — pintura e desenho; — Ana Maria Miranda — desenho; Totais: Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade — 18 exposições; Galeria Sergio Milliet — 30 exposições; Galeria Macunaíma — 32 exposições.” FUNARTE. Relatório de atividades 1976-1978 Programas e Projetos. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Figura 89 - Tabela Leilões de Arte no Estado de São Paulo 1967-1979 elaborada por J. C. Durand.



O crescimento expressivo na quantidade de leilões não refletia diretamente no valor negociado, pelo menos não a ponto de alcançar o pico de 1972, bastante evidente na tabela. Mas fica claro também que o mercado, aos poucos, se reestabelecia, com um aumento expressivo em 1979 da quantidade de leilões, muito superiores a de 1972. Novos realizadores de leilão surgiram, como a Tableau, Espade, A Galeria e Renot, além da manutenção dos leilões da Petite Galerie e da Bolsa de Arte tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.⁷²⁰ O antigo sócio de

⁷²⁰ CAVERSAN, Luiz Carlos. LEILÃO de arte: bolsa de falsos valores ou hora da verdade? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1979, p. 19.

Bardi, Renato Magalhães Gouvêa⁷²¹, e Roberto Castelli se tornariam importantes realizadores de leilões nos anos 1980.

Por mais que seja tentador falar em um esgotamento do modelo de mercado praticado nos anos 1970, o fato é que o mercado de arte se adaptou muito rapidamente, sem ocasionar exatamente uma ruptura. Desde 1974, a paisagem das galerias também começava a mudar. Podemos destacar a atuação da Arte Global (1974–1983), empreendimento da Rede Globo em São Paulo, coordenado por Franco Terranova, tinha como diretora local Raquel Arnaud, que focava na realização de exposições de artistas contemporâneos, sempre acompanhadas de esmerados catálogos e, em muitos casos, propagandas na televisão. No mesmo ano, abriam ainda o Gabinete de Artes Gráficas, sociedade entre Raquel Arnaud e Mônica Filgueiras, e a Galeria Luisa Strina, ainda em atividade. Celso Fioravante destaca também as galerias de Paulo Figueiredo; Subdistrito, de Rubem Breitman, João Sattamini, Felipe Crescenti e Carlos Zicardi; Galeria São Paulo, de Regina Boni; a Galeria Sarmenha, de Paulo Roberto e Victor Arruda; e no Rio de Janeiro, a Galeria Thomas Cohn; Ana Maria Niemeyer; entre outros, como destaques da década de 1980.⁷²² Especializando-se na representação de artistas contemporâneos, algumas dessas galerias iniciariam também um processo de internacionalização da arte brasileira, buscando visibilidade em eventos e inserção em coleções estrangeiras — mas essa é uma história que não nos compete aqui.

Para além da consagração da geração concretista e neo-concretista dos anos 1950–60: Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, entre outros, o *boom* da Geração 80, com o retorno a pintura, faria despertar o interesse sobre artistas como Adriana Varejão, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Jorge Guinle, Leonilson, Leda Catunda, Nuno Ramos, Luiz Zerbini; e nomes que se consolidavam no circuito, como Antônio Dias, Antônio Manuel, Cildo Meireles, Tunga, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, José Roberto Aguilar, Roberto Magalhães, todos com representações em galerias comerciais, se estabeleceriam no mercado apoiados por marchands. A divisão entre mercado primário e secundário começava se esboçar.

⁷²¹ Recomendamos a importante entrevista com o *marchand* Cf. AMARAL, Helena. MARTELO Upper Class. Renato Magalhães Gouveia. *Interview*, n. 36, mar 1981, p. 48–50.

⁷²² FIORAVANTE, Celso. Op. Cit., 2001, p. 22–23.

Em conclusão, a pesquisa permitiu rever como a eleição do modernismo como símbolo da arte nacional propulsionou a dinâmica do sistema da arte. Ativando o circuito do mercado de arte, promoveu-se o reconhecimento comercial tardio dessa produção levando consigo a ideia de investimento em arte como segura e lucrativa. Ao estabelecer uma base de atuação, o mercado despertou colecionadores para o potencial da arte, tornando possível a consolidação da produção e da importância histórica da arte moderna brasileira.

A disputa pela autonomia de determinação de reconhecimento artístico não seria um ponto pacífico entre as gerações mais jovens, que se viam deixadas de lado nesse crescimento vultoso do mercado. Ainda que a arte contemporânea não fosse o foco do mercado no início dos anos 1970, os *marchands* aqui apresentados nunca deixaram de promover exposições de jovens artistas, que, no longo prazo, contribuíram para dar visibilidade e consolidar suas carreiras no período seguinte. Reformulando-se e adaptando-se às suas próprias contradições, o mercado permanece sendo um intermediário necessário, um agente conciliador entre oferta e procura, entre artistas e colecionadores. Ao procurar iluminar o estabelecimento dessas relações, esperamos ter contribuído para o estudo desses agentes sob outra perspectiva, estando certas de que ainda há muito por se fazer.

Às vésperas da comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna e do Bicentenário da Independência, vemos parcela considerável das principais coleções particulares formadas na década de 1970 adentrarem nos acervos dos mais importantes museus, novamente legitimadas por meio de grandes exposições retrospectivas, como os casos recentes da exposição de Tarsila do Amaral no MASP em 2019; de Ismael Nery em 2018 e de Anita Malfatti no MAM SP; e de Di Cavalcanti na Pinacoteca do Estado de São Paulo, as duas últimas em 2017. Encerro parafraseando uma pergunta da revista *Visão* em 1972, pois acredito que precisamos urgentemente repensar o que o ano de 2022 representará: retomada das atitudes vivas e transformadoras de 1922 ou mera reedição e comemoração festiva?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Leis e documentos oficiais:

BANCO CENTRAL DO BRASIL. Processo 1762063 – Contrato de seguro para coleção de arte, microfilmado.

_____. Processo 9200005411 – Galeria de Arte do Banco Central e reserva técnica do acervo, 1992.

_____. Processo 9500535282 – Doação de obras de arte do acervo do Banco Central, 1995.

_____. Processo 9600615674 – Formação, organização e administração do acervo. Relatório do GT encarregado do desfazimento do acervo das obras de arte – voto BCB 621/92.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 74, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10074.htm.

_____. Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

_____. Decreto Nº 99.658, de 30 de outubro de 1990. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d99658.htm.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: MEC, n. 9, p. 57 – 64, jan – mar. 1973.

Livros e catálogos:

Alfredo Volpi: *Catálogo de obras*. Edição comemorativa do centenário da 1ª pintura. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2015.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. Desafio da Modernidade. In *SEMANA de 22: Antecedentes e consequências*. (Catálogo) São Paulo: MASP, 1972.

_____. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

_____. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961 – 1981). São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Arte pra que? A preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970*. Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [19--].

ANUÁRIO de vendas de arte no Brasil – edição 1972. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte, 1972.

ARAÚJO, Olívio Tavares. *Debates da Cultura Contemporânea. Artes Plásticas*. In PONTUAL, Roberto. *Roberto Pontual Obra Crítica*. PACU, Izabel. MEDEIROS, Jacqueline (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2013.

AVELAR, Ana Cândida de. *A raiz emocional. Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014.

AZEVEDO, Gisel Carricone. *Maciej Babinski – entrevistas*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2006.

BAETENS, Jan Dirk. *Vanguard Economics, Rearguard Art: Gustave Couteaux and the Modernist Myth of the Dealer-Critic System*. *Oxford Art Journal*, Vol. 33, No. 1 (2010), pp. 27 – 41. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/40856490>

BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Coleção de Arte = Art Collection – Museu de Valores*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

BARATA, Mario. *Introdução à gravura no Brasil*. In: *Gravura Brasileira hoje: depoimentos*. Heloisa Pires Ferreira e Maria Luiza Távora (orgs.). Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995, vol.I.

BARBALHO, Alexandre. *Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade*. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – Brasil: Psicanálise, Ficção e Memória*. Porto Alegre: APPOA, ano IX, nº 19, out. 2000.

BARDI, Pietro Maria. *Breve história e significado da Semana*. In *SEMANA de 22: Antecedentes e consequências*. (Brochura) São Paulo: MASP, 1972, s/p.

_____. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S.A., 1978.

BATISTA, Marta Rossetti. LOPEZ, Telê Porto Ancona. LIMA, Yone Soares. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29 documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BATTISTOZZI, Ana María. *Reminiscencias de um espacio – Artistas de la Galeria Bonino*. Buenos Aires: Fundación Klemm, 2013.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

BEHRMAN, S.N. *Duveen: O Marchand das Vaidades*. Tradução Renato Rezende. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1973.

BONINO 200 - *Bandeira, Goeldi, Portinari, Raymundo, Serpa*. (catálogo) Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1976.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. Malasartes, 1975. In BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. Textos selecionados. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. (Org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012.

_____. O mercado de galerias e o comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950 – 1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 351 – 376, maio/ago. 2005.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da arte mais além de sua simples prática. In BULHÕES, Maria Amélia (org.) *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Políticas Culturales em América Latina*. México, D.F.: Grijalbo, 1987.

CARLO Tamagni. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa363331/carlo-tamagni>>. Acesso em: 03 de jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CARNEIRO, Evandro. *Coleção Jorge Amado – Leilão de Novembro*. Porto Alegre: Soraia Cals Escritório de Arte, 2008.

CARNEIRO, Evandro. *Leilão de maio de 2017*. Rio de Janeiro: Soraya Cals Escritório de Arte, 2017.

CATÁLOGO geral de obras 1963-1991. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1992.

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Petite Galerie 1954 – 1988: uma visão da arte brasileira*, Catálogo da exposição realizada no Paço Imperial, RJ. Rio de Janeiro: [s.n.], 1996.

CHACEL, Cristina. Sorte. Acaso. Desejo. In *O Colecionador* (catálogo). Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2013, s/n.

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

COELHO, Frederico. A Semana sem fim: celebrações da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*. Rio de Janeiro: MEC, n. 9, p. 57-64, jan-mar. 1973.

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, 2018.

COSTA, Lilian Araipe Lustosa da. *Política cultural e atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961-1964)*. Fundação Casa de Rui Barbosa, s/d.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

CRANE, Diane. *The Transformation of the Avant-Garde. The New York art world, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

EARP, Fábio Sá. PRADO, Luiz Carlos. O “Milagre” Brasileiro Crescimento Acelerado, Integração Internacional e Distribuição de Renda 1967-1973. In FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília A. N. (orgs), *O Brasil Republicano, volume 4, O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

EL BANAT, Ana Kalassa. A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: 1996.

- EXPOSIÇÃO inaugural. (catálogo) Galeria Bonino: Rio de Janeiro, maio, 1960.
- FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). *Escrito dos Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 378 – 390, jul./dez., 2017.
- FIORAVANTE, Celso. *Arco das Rosas, o Marchand como curador*. São Paulo. Arco das Rosas. Março – Maio. 2011.
- FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013.
- FUNARTE. Relatório de atividades 1976 – 1978 Programas e Projetos. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- GALENSON, David W. JENSEN, Robert. *Careers and canvases: the rise of the market for modern art in the nineteenth century*. Cambridge: National Bureau of Economic Research, set. 2002. Disponível em <http://www.nber.org/papers/w9123>
- GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes Plásticas: Participação e Distinção – Brasil anos 60/70*. Tese (Doutorado em História Social – FFLCH) USP, 1990.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992.
- Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos*. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora (org.). Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995, vol. I.
- Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos*. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora (org.). Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1997, vol. III.
- GREFFE, Xavier. *Arte e Mercado*. Organização Teixeira Coelho. Tradução Ana Goldberg. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- HOOK, Philip. *Rogues' Gallery: the rise (and occasional fall) of art dealers, the hidden players in the art history*. New York: The Experiment, 2017.
- JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974 – 1989)*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo, 2018.
- JÚNIOR, Peregrino. *Modernismo Brasileiro*. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, nº 5, jan/mar 1972, p. 18 – 25, lido na sessão plenária de 8/3/1972.
- KEEN, Geraldine. *Money and Art: A study based on the Times-Sotheby Index*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1971.
- LAGO, Pedro Correa do, *Brasiliana Itaú - Uma Grande Coleção Dedicada Ao Brasil*. São Paulo: Capivara, 2015.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.
- LOBÃO, Luna. *A missão artística do primeiro Masp: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o Masp em seus primeiros 20 anos*. VII Encontro de História da Arte. UNICAMP. 2011.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1995.

LOUZADA, Heloisa Olivi. *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado). USP, 2013.

MACARINI, José Pedro. Um Aspecto da Política Econômica do “Milagre Brasileiro”: A Política de Mercado de Capitais e a Bolha Especulativa 1969 – 1971. *Est. Econ.*, São Paulo, v. 38, n. 1, P. 151-172, Jan/Mar, 2008.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura de São Paulo, 1947.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2017.

MAGLIACCIO, Luciano. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Modernidade Latina – Os Italianos e os centros do modernismo Latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2014.

MAIA, Tatyana de Amaral. *A construção do “Senado da Cultura Nacional” em tempos autoritários (1967-1975)*. Programa Nacional de Apoio a Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional/ MinC, 2011.

_____. *Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MARTINS, Ana Luísa. SILVA, José Armando Pereira (orgs.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MARTINS, Luís. *A pintura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1937.

MATTAR, Denise. *Cícero Dias: Um percurso poético (1907-2003)*. Catálogo de exposição. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017.

_____. Coleção Maria Ângela e Alfredo Rizkallah. No prelo.

MAURICIO, Jayme. *Múltiplos*. (catálogo) Rio de Janeiro: Edições Petite Galerie, 1971/1972.

MEDEIROS DE SOUZA, Maria de Fátima. *O estudo da coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília*. Dissertação (Mestrado – Mestrado em Ciências da Informação) Universidade de Brasília, 2016.

MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

_____. *Nacional Estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro – 5 - Opinião 65*. (catálogo) Rio de Janeiro: Galeria de arte Banerj, agosto, 1985.

_____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816 – 1994)*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992. Apud FIALHO, Ana Leticia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 378-390, jul./dez., 2017.

_____. *Le marché de la peinture em France*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

_____. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Tradução Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In EGG, André. FREITAS, Arthur. KAMINSKI, Rosane. (orgs.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 – 1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação (Mestrado) FAU USP, 2003.

NORONHA, Ronaldo de. A Produção Coletiva da Arte: Artistas, Mundos Sociais e Convenções. *Revista Teoria e Sociedade*, Volume 13.2, Belo Horizonte: UFMG, 2005.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; FERREIRA, Anelise Weingartner. A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p. 96 – 112. Jan – jul, 2012.

_____; MONTEIRO, André Camargo Thomé Maya. *Ediarte e o lugar da arte moderna: seleção crítica e colecionamento*. Saeculum – Revista de História. N. 28. João Pessoa, jan/jun 2013.

_____. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 18, n. 25, p. 212 – 236, ago. 2011.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon. O Movimento Modernista Em Pernambuco: A Correspondência entre Joaquim Inojosa e José Américo De Almeida (1966 – 1968). *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*. n. 6, jul./dez. 2012.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, SP: Brasiliense 1985.

_____. *Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: fomento versus paternalismo. In MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

PEDRO, Caroline Gabriel. *Pietro Maria Bardi, cronista em revista 1976 – 1988*. Dissertação (Mestrado FAU-USP), São Paulo, 2014.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz, In *Política das Artes*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Bial de cá pra lá. In *Política das Artes*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Depoimento sobre o MAM. In *Política das Artes*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PETITE Galerie. (folheto) Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1971.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio Artes, 1973.

_____. *Entre Dois Séculos - Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Modernidade Latina – Os Italianos e os centros do modernismo Latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2014.

QUINTELLA, Maria Madalena Diégues. Cultura e poder ou espelho, espelho meu: existem alguém mais culto do que eu? In MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

RESENDE, Otto Lara. *Primeiro Leilão a Prazo*. (catálogo) Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1964.

RETROSPECTIVA Di Cavalcanti. São Paulo: MAM, 1971.

RICARDO, Cassiano. Semana de Arte Moderna. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, nº 6, abr/jun 1972, p. 27.

RUSCONI, Paolo. Rua Brera n. 16 A galeria de Pietro Maria Bardi. In MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Modernidade Latina – Os Italianos e os centros do modernismo Latino-americano*. São Paulo: MAC-USP, 2014.

SAIA, Luiz. Testemunho. In *Clóvis Graciano – Gravuras*. São Paulo: Collectio, 1971.

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação*. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicação e Artes/ USP, 2011.

SILVA, José Armando Pereira da. *Artistas na Metrópole: Galeria Domus 1947 – 1951, histórias, críticas, documentos e obras*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, *Revista Perspective*, 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5539>.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero n.o Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, set 2007, p. 87 – 106.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollowitz*. São Paulo: EDUSP, 2004.

SIMPSON, Charles R. *SoHo: the artist in the city*. The University of Chicago Press, 1981.

SIMPSON, Colin. *Artful Partners – Bernard Berenson and Joseph Duveen*. New York: Macmillan Publishing Company, 1986.

SINGER, Paul. *A crise do “milagre”: interpretação crítica da economia brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 8ª edição.

“Sobre la nueva sede de la Galería Bonino” [1951]. Manuscrito datilografado. Arquivo Galeria Bonino, Fundación Espigas, Buenos Aires. ICAA MFAH registro 766402.

SOUZA, Antônio Candido de Mello, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e sociedade*, São Paulo, (1953) 2000.

TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. Tradução Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

"[The Galeria Bonino, in its ten years in New York...]" 1970?. Typed manuscript. Galeria Bonino. ICAA MFAH registro 766390.

VALLEGO, Rachel. A presença da galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. *ARS*, ano 15, n. 31, 2017, p.125 – 148.

_____. *Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil – percursos de uma coleção de arte*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista. *Estudo Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

VELOSO, Fernando A. VILLELA, André. GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do Milagre Econômico Brasileiro (1968 – 1973): uma análise empírica. *RBE*, Rio de Janeiro, v. 62, n. 2, abr/jun, 2008, p.221 – 246.

VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

VENTURA, Zurenir. O Vazio Cultural. *Visão*, São Paulo, jul. 1971. In *Cultura em trânsito: da repressão a abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

WHITE, Harrison C. WHITE, Cynthia A. *Canvases and Careers: A Institutional Change in the French Painting World*. New York: John Wiley & Sons Inc., 1965.

X BIENAL de São Paulo. Bienal do Livro, Brasil, Sala Especial Júlio Pacello. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: Artista e Poeta*. São Paulo: Empresa das Artes/Marigo, 1997.

ZÍLIO, Carlos. RESENDE, Jose. BRITO, Ronaldo. CALDAS, Waltércio. O Boom, o pós-boom, e o dis-boom. (Opinião 1976). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios; ContraCapa, 2001.

Reportagens e anúncios em periódicos:

“O QUE seria aquela coisa?”. *Veja*, São Paulo, 23 fev 1972, p. 3 – 6.

1º ANIVERSÁRIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez 1962, p. 9.

2 DIAS de leilões na Petite Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 nov 1973, p. 38.

3º LEILÃO de Arte Contemporânea em Benefício ao Hospital Israelita Albert Einstein. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun 1965, p. 20.

550 obras em leilão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai 1970, p. 21.

550 obras estão em leilão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out 1970, p. 25.

5º LEILÃO de Arte. *O Estado de S. Paulo*, 5 ago 1971, p. 14.

A ARTE multiplicada de 60 artistas. *Folha da Tarde*, São Paulo, 23 nov 1972, p. 42.

A BOA arte é o melhor investimento. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 abr 1973.

A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez 1966.

A CASA dos leilões anuncia o fim do leilão, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 09 jun. 1972, p.8.

A CRÍTICA em 22. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

A INFLAÇÃO prejudicou o ano artístico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 jan 1963, p. 10.

A NOVA Casa dos Leilões. *Artes*; São Paulo, Ano VI, n. 26, 1971.

- A OBRA de Nery 40 anos depois. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 mar 1970, p.9.
- A PERMANÊNCIA de Di Cavalcanti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr 1962, p. 12.
- A PRESENÇA de Tarsila. *Folha de S. Paulo*, 11 ago 1971.
- A SEMANA aos 50 anos. *Veja*, São Paulo, 23 fev 1972, p. 70 – 72.
- A SEMANA como notícia. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 20 fev 1972, Suplemento Literário ed. 760.
- A SEMANA: verso e reverso. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 5 mar 1972, Suplemento Literário ed. 762.
- A TIMIDEZ fez Tarsila pintar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai 1971, p. 7.
- A VERDADEIRA história do misterioso homem da Collectio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 jul, 1974.
- ABAPORU: a história do quadro mais valioso da arte brasileira, que voltará a ser exposto no país. *Época Negócios*, 3 abr 2019, disponível em <https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2019/04/abaporu-historia-do-quadro-mais-valioso-da-arte-brasileira-que-voltara-ser-exposto-no-pais.html>
- ABRA os olhos para este anúncio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1972.
- ACERVO em transformação: comodato MASP B3. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-tranformacao-comodato-masp-b3>
- ADEUS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 abr 1972, p. 6.
- AGITAÇÃO beneficiou as letras e as artes. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 20 fev 1972, Suplemento Literário ed. 760.
- AMARAL, Aracy. A propósito de múltiplos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez 1972, p.9.
- _____. *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 13.
- _____. O surreal em Tarsila. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 3, mai – jun, 1967, p. 23 – 25.
- AMARAL, Helena. MARTELO Upper Class. Renato Magalhães Gouveia. *Interview*, n. 36, mar 1981, p. 48-50.
- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. *O Estado de S. Paulo*, 1942.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. QUESTÃO de uso. *Veja*, São Paulo, 18 jul 1973, p. 120 – 123.
- ARENA, Paulo. Uma exposição de arte brasileira em “Mirante”. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 11, set – out, 1968, p. 26 – 29.
- ARRECADAÇÃO dos leilões da Collectio era irreal e aumentada por Domingues. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun 1974, 1º Caderno.
- ARTE brasileira em leilão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out 1969, p. 8.
- ARTE em leilão amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez 1967, p. 28.
- ARTE: o melhor negócio do mundo. *Exame*, São Paulo, n. 49, abr-jul, 1971, p. 16 – 33.
- ARTES na Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez 1966, p. 17.
- ART-NOUVEAU difícil. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 7, jan-fev, 1968, p. 28.

- ASPECTOS e dados em torno do que foi a Semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.
- AVENIDA Paulista terá o Museu da Calçada. *O Estado de S. Paulo*, 9 out 1971, p. 7.
- AYALA, Walmir. Bolsa de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr 1971.
- AYALA, Walmir. DADOS do mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mai 1974, p. 10, Caderno B.
- BACCARO, Giuseppe. QUE eles se estrepem. Entrevista a Olívio Tavares de Araújo. *Veja*, São Paulo, ed. 238, 28 mar 1973, p. 3 – 6.
- BARDI e 22. *Artes*; edição extra 1922, São Paulo, Diretor Carlos Von Schmidt, ano VII, n. 36, 1972, p. 4.
- BARDI morre antes do século. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out 1999, Caderno Ilustrada Especial.
- BERNARDO Cid grande prêmio do XVII Salão. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 11, set – out, 1968, p. 19.
- BETING, Joelmir. A BOLSA da arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov 1971, p.32, Notas Econômicas.
- BEUTENMULLER, Alberto. INDECISÃO em São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B 4 maio 1974, p. 8.
- BEUTTENMULLER, Alberto. DONO da collectio tinha nome falso e devia Cr\$ 40 milhões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun 1974, p. 26.
- BUSINCO arranhou dinheiro em banco dando igreja como imóvel de sua propriedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jun 1974, 1º Caderno.
- CAFÉ e modernismo, *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.
- CAVERSAN, Luiz Carlos. LEILÃO de arte: bolsa de falsos valores ou hora da verdade? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1979, p. 19.
- CEC lembrará Semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr 1971, p. 9.
- CEM Pinturas de Lasar Segall*. (catálogo) São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1971.
- CLÓVIS por Clóvis, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 ago. 1971, p. 8.
- COLLECTIO Apresenta Temporada de Arte 72. *O Estado de S. Paulo*, 08 mar 1970, p. 8.
- COLLECTIO usava boa-fé de artesão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun 1974.
- COMPRADORES vêm de fora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez 1967, p. 12.
- COMPRE seu quadro e guarde este anúncio por 10 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago 1971, p. 3.
- CONFERÊNCIAS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out 1971, p. 7.
- D'AVRIL, Julie. TARSILA: a grande dama das artes plásticas do Brasil. *O Dia*, São Paulo, 22 out 1972,
- D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Bela aula modernista em ar de bricabraque. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 mai 1972, p. 30.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. QUE GRANDE escultor ficou perdido em Rêgo Monteiro. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 dez 1971, p. 12.

DA Petite Galerie. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 25 abr 1971, p. 21.

DE DOMUS a Bonino. *Visión*, Buenos Aires, 6 mar 1964.

DÉCADA de 20 marcou o tempo dos modernistas. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 fev 1972, Suplemento Literário ed. 761.

DI CAVALCANTI, Emiliano. O que é arte abstrata? *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 nov 1948.

DI, o que mais se destacou em 1971. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan 1972, p. 7.

DI: a mulata é o símbolo do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr 1971, p. 12.

DOIS abstratos geométricos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov 1962, p. 8.

DOIS casos do desenho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez 1962, p. 7.

ECOS da exposição do Mirante. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 12, nov – dez, 1968, p. 26.

EM março, no MAM do Rio, “Arte Jovem das Américas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan 1966, p. 13

ESTÁ tudo pronto para os festejos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out 1971, p. 28.

ESTADO ganha retrato. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out 1970, p. 13.

ESTE homem é uma bandeira. *Folha de S. Paulo*, 21 ago 1971.

ESTE quadro vai dar briga. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 6.

EX-DONO da Collectio vendeu dois Portinari falsificados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun 1974, 1º Caderno.

EXPOSIÇÃO comemorativa da semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 1952, p. 10.

EX-VOTOS no MAM do Rio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 ago 1965, p. 9.

FAÇA como os bancos: aplique seu dinheiro em arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 mar. 1973.

FERRAZ, Geraldo. AS “Caixas” que foram concurso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jun 1967, p. 20

FIEDERER, Luke. CLÁSSICOS da Arquitetura: Projeto Habitacional Pruitt-Igoe/ Minoru Yamasaki. *ArchDaily*, 19 mai. 2017, disponível em https://www.archdaily.com.br/br/871669/classicos-da-arquitetura-projeto-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki?ad_medium=gallery

FIGURAS da Semana. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.

FILGUEIRAS, Maria Luíza. QUEM quer o Banco Nacional? Exame, 11 set 2014. Disponível em <https://exame.abril.com.br/revista-exame/quem-quer-o-nacional/>

FRANCO Terranova: um marchand à procura dos novos caminhos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 mar 1971, p. 7.

FREEMAN, Nate. Why Leo Castelli paid his artists even when they weren't making work. *Artsy.net*, 31 jul 2018. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-leo-castelli-changed-art-market-forever>

GALERIA da Collectio vai mostrar os quadros que Babinski pintou depois de sua abertura para o mundo exterior. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 out. 1973, p.9.

GIBSON chega amanhã para assinar convênio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan 1972, p. 21.

GIOVANNA Bonino, a dona da primeira galeria de arte do Brasil. *Correio do Povo*, 14 ago 1977.

GOLDESTEIN, Andrew M. How Leo Castelli Remade de Art World. *Artspace*, 11 fev 2013. Disponível em https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/leo_castellis_legacy-5836

GOMES MACHADO, Lourival. TESTEMUNHO reconfirmado. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962, p. 6.

GRAVAÇÃO deixa Volpi satisfeito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 abr 1971, p. 7.

GUIGNARD: exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov 1967, p. 8.

GULLAR, Ferreira. O meu e o seu de A. H. Amaral. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set – out, 1967, p. 32.

HÁ QUARENTA anos tinha início a Semana de Arte Moderna. *O Estado de S. Paulo*, 17 fev 1962, p. 9.

HOJE a mostra de Di. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out 1971, p. 16.

INAUGURAÇÃO da Petite Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 nov 1961, p. 11.

INAUGURAÇÃO de nova galeria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov 1961, p. 14.

INICIA-SE o III Leilão de Arte Contemporânea. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 jun 1965, p. 10.

INTENSIFICAM-SE as doações para o leilão de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 nov 1963, p. 10.

IRINEU Ângulo: quem dá mais? *Status Estilo*, São Paulo, nº 35, jun 1977, p 41 – 43.

IZAR, Margarida. A sociedade do café. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 7 mai 1972, p. 25, Caderno de Sociais.

JORDÃO, Vera Pacheco, Artes Plásticas, PG – Mecenas ou Mercenária? *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mar 1966.

KARMAN, Ernestina. MÚLTIPLOS. *Folha da Tarde*, São Paulo, 1 dez 1972, p. 22.

LEILÃO ainda hoje e amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov 1969, p. 18.

LEILÃO continua hoje e amanhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 abr 1971, p. 10.

LEILÃO de arte a crédito produziu ontem 75 milhões. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 ago 1964, p. 11.

LEILÃO de arte começará hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez 1968, p. 16.

LEILÃO de arte iniciou ontem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez 1967, p. 16.

LEILÃO de Arte Petite Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mai 1976, p. 28.

LEILÃO de arte prossegue hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 nov 1970, p. 7.

LEILÃO de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out 1972, p. 21.

- LEILÃO de Arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out 1972, p. 21.
- LEILÃO de Baccaro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr 1971, p. 21.
- LEILÃO de Ernani na Petite Galerie: trezentas obras. *Jornal do Comércio*, Leilões, Rio de Janeiro, 19 ago 1973.
- LEILÃO terá Malfatti e Nery. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr 1971, p. 18.
- LEILÃO terá um Calixto de 1886. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun 1971, p. 8.
- LEILÃO vende 350 obras de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 out 1969, p. 28.
- LEILÃO vende 77 no 1º dia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out 1970, p. 14.
- LEILÕES. *Mirante das Artes &tc.* n. 3, mai/jun. 1967, p. 44, O Objeto e o Colecionador.
- LEILÕES. *Mirante das Artes &tc.* n. 8, mar/abr. 1968, p. 28, O Objeto e o Colecionador.
- MAM promove leilão de parede. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 mar 1971, p. 12.
- MARANCA, Paolo. O coveiro do nosso comércio de quadros. *Folha da Tarde*, São Paulo, 16 jul 1974.
- MARTINS, Luís. Justiça do Tempo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 abr 1972, p. 8.
- MAURICIO, Jayme. DI, o patriarca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Itinerário das artes plásticas, 17 jun. 1959, 1º Caderno.
- _____. Investigando o mercado de arte Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago 1962, 2º Caderno, p. 2.
- _____. PETITE Galerie: 20 anos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar 1973.
- MENGOZZI, Frederico. AS SUTIS ameaças que pairam sobre a arte nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 fev. 1979, p. 30.
- _____. DESNÍVEIS e incertezas do mercado de arte em 79. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1979, p. 28.
- MERCADO em Compasso de Espera, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev 1974, p. 5.
- MERCADO esperava falência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun 1974.
- MIRANTE das Artes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago 1971, p. 31.
- MIRANTE das Artes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Exposições, 20 jul 1972, p. 22.
- MODERNISTAS: precisávamos destruir. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr 1971, p. 9.
- MORAES, Vinicius de. Darel: Seus Mitos. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 5, set – out, 1967, p. 33.
- MORAIS, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez 1966.
- MOSTRA coletiva de oito artistas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez 1962, p. 15.
- MOSTRA divulga obra de Segall. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1971, p. 9.
- MOSTRAS de 3 artistas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out 1971, p. 16.

MUITAS vaias do segundo sarau. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 20 fev 1972, Suplemento Literário ed. 760.

MÚLTIPLA Galeria. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 set 1972, p. 14.

MUSEU abre mostra de Anita Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov 1971, p. 11.

MUSEUS e exposições. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 1952, p. 10.

NA DEMOLIÇÃO deste prédio reunimos 34 anos de arte. *O Estado de S. Paulo*, 18 abr 1971, p. 22.

NÃO TEMOS palavras para convencer você a comprar obras de arte. Temos o Leilão de Maio. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 mai 1973.

NO ÁLBUM do grupo Sta. Helena reunimos 34 anos de arte. *O Estado de S. Paulo*, 25 abr 1971, p. 23.

NO MAC o pintor e poeta Rêgo Monteiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out 1971, p. 7.

NOITE de Tarsila. *O Estado de S. Paulo*, 5 ago 1971, p. 14.

NOVOS Depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, 14 abr 1962, p. 4.

O BOM quadro à casa torna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago 1972, p. 16.

O FALSO Domingues. *Veja*, São Paulo, 26 jun 1974, p. 38.

O MAIOR espetáculo da tela. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 nov 1973.

O MERCADO de Arte. *Mirante das Artes &tc.* n. 1, jan/fev. 1967, p. 46, O Objeto e o Colecionador.

O MOVIMENTO Dada. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 27 fev 1972, Suplemento Literário ed. 761.

O MUSEU de Arte Moderna está fazendo o favor de empurrar os artistas para rua. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 out. 1972.

O PROTESTO do artista encerra contradições. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 dez 1972, p. 14.

OBRA de Tarsila em levantamento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai 1967, p. 8.

OBRAS de arte em Leilão beneficente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 jun 1970, p. 10.

OS DONOS da arte. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18 ago 1963, 3º Caderno, p. 2.

OUTRO leilão da Petite Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 abr 1977, p. 31.

PARA a arte, um marco decisivo. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jan 1972, Suplemento especial, p. 3.

GALERIA da Collectio vai mostrar os quadros que Babinski pintou depois de sua abertura para o mundo exterior. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 out. 1973, p. 9.

PETITE Galerie fará leilão em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 mai 1971, p. 26.

PETITE Galerie. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez 1961, p. 10.

PG compra Caixas da Cr\$ 500 mil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 dez 1966.

PINTOR procura obras. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1968, p. 9.

- PORTINARI é atração hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out 1970, p. 17.
- PRESENTEIE com arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 8 dez. 1970.
- PROGRAMA de curso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out 1962, p. 10.
- QUARENTA anos depois. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962, p. 1.
- REALIZAÇÕES marcam as Artes no ano de 1971. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jan 1972, Suplemento especial, p. 3.
- REIF, Rita. Peter C. Wilson, 71, is dead, headed Sotheby's in London. *The New York Times*, Obituaries, 5/06/1984. Disponível em <http://www.nytimes.com/1984/06/05/obituaries/peter-c-wilson-71-is-dead-headed-sotheby-s-in-london.html>
- RELATÓRIO de Diretoria. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 jan. 1973, p. 31.
- RENDA de leilão é para crianças. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 out 1971, p. 12.
- RESULTADO final do leilão de obras de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 nov 1961, p. 9.
- RETROSPECTIVA no MAM terá 470 obras de Di. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out 1971, p. 28.
- REVELAÇÃO do Brasil pela poesia moderna. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.
- REVIVEMOS a Semana, Sem Choro Nem Vela. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 nov.
- RUBENS Borba de Moraes depõe sobre a Semana. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 fev 1962.
- SANCHES, Aline Coelho. A obra de Giancarlo Palanti em São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 031.01, Vitruvius, dez. 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.031/722>
- SÃO Paulo, Cidade Aberta. *Última Hora*, São Paulo, 20 jun 1974, p. 3.
- SCALZO, Nilo. A VOLTA de "Klaxon", depois de meio século. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun 1972, p. 11.
- SCHNEIDER, Pierre. EUFORIA termina, a crise agora ronda mercado de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 mar. 1975, p. 22.
- SEMANA de 22 será festejada em maio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan 1972, p. 7.
- SEMANA de 22: Antecedentes e conseqüências. (Catálogo) São Paulo: MASP, 1972.
- SERÁ inaugurada hoje nova galeria de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 set 1962, p. 9.
- SERÁ preciso uma nova Semana? *Visão*. São Paulo, Debate, 28 fev 1972, p. 116.
- SERÁ realizado leilão de arte contemporânea. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr 1965, p. 14.
- SOUZA, Suelly de. AIAP fará feira de arte no Rio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 jul 1968, p. 22.
- SUCESSO antes dos 40. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jun 1971, Caderno B, p. 4 – 5.
- SUED, Ibrahim. Informa. *Diário da Noite*, São Paulo, 1º Caderno, 18 jul 1964, p. 4.

- TELA de Alfredo Volpi retirada de exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov 1972, p. 26.
- TEMPORADA de arte 72. *O Estado de S. Paulo*, 02 ago 1972, p. 10
- THE Solid-Gold Muse. *Time*, New York, November 24, 1961, p. 54 – 62.
- UM ESTÚDIO de arte no alto de um arranha-céu. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1948, p.3.
- UMA artista em pleno florescimento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul 1962, p. 18.
- UMA retrospectiva sobre a Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev 1962, p. 10.
- USP promove curso sobre Semana de Arte Moderna. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 fev 1972.
- VENHA buscar esta Tarsila antes que alguém mais esperto chegue primeiro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 abr. 1972.
- VICENTE do Rego Monteiro. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 3, mai – jun, 1967, p. 27.
- ZANINI, Ivo. 50 anos depois eles rememoram a “Semana”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr 1972, p. 58, Caderno Feminino.
- ZANINI, Walter. Gerações que ascendem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jan 1966. *Ibidem*, p. 225.
- ZANINI, Walter. RÉGO MONTEIRO, um modernista internacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan 1972, Suplemento Literário.

Entrevistas realizadas:

- Alfredo Rizkallah, em 29 de agosto de 2016, em São Paulo.
- Ana Carolina e Carlos Gluek, em 17 de junho de 2019, em São Paulo.
- Breno Krasilchik, em 17 de janeiro de 2018, em São Paulo.
- Evandro Carneiro, em 20 de abril de 2018, no Rio de Janeiro.
- Fernando Chaves, em 12 de abril de 2018, em São Paulo.
- Jones Bergamin, em 18 de janeiro de 2018, em São Paulo.
- Maciej Babinski, em 17 de outubro de 2014, em Brasília.
- Marcos Marcondes, em 18 de junho de 2019, em São Paulo.
- Oswaldo Chateaubriand Filho, em 19 de abril de 2018 e 15 de outubro de 2018, no Rio de Janeiro.
- Paola Terranova, em 18 de abril de 2018, no Rio de Janeiro.
- Ralph Camargo, em 30 de setembro de 2016 e em 17 de abril de 2018, no Rio de Janeiro.
- Raquel Arnaud, em 21 de fevereiro de 2018, em São Paulo.
- Renato Magalhães Gouvêa, em 3 de novembro de 2016, em São Paulo.
- Roberto Rugiero, em 24 de junho de 2016, em São Paulo.

ANEXO I

Instituições que receberam doações de obras de arte do Banco Central entre 1994 e 1997, de acordo com o Processo 9600615674 – Formação, organização e administração do acervo. Relatório do GT encarregado do desfazimento do acervo das obras de arte – voto BCB 621/92.

Casa da Cultura da América Latina – UnB
 Casa de Cultura João Ribeiro de Sergipe
 Companhia Energética do Estado do Maranhão
 Fundação Cultural do Amapá
 Fundação Cultural do Estado da Bahia (MAM-BA)
 Fundação Cultural do Piauí
 Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira - GO
 Fundação de Cultura da Cidade do Recife - PE
 Fundação Joaquim Nabuco de Pernambuco
 Fundação José Augusto em Natal - Rio Grande do Norte
 Ministério da Cultura
 Museu de Arte Contemporânea do Paraná
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul
 Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Museu de Artes Visuais do Maranhão
 Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN
 Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Prefeitura de Vitória
 Prefeitura Municipal de Uberlândia
 Procuradoria Geral da República de Pernambuco
 Secretaria de Comunicação e Cultura de Santa Catarina (MASC)
 Secretaria de Cultura de Sergipe – Galeria de Arte J. Inácio
 Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas
 Secretaria de Cultura do Mato Grosso
 Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul
 Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará
 Secretaria de Cultura e Esporte do Distrito Federal (MAB)
 Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Espírito Santo
 Secretaria de Estado da Educação, Cultura e Desportos do Rio Grande do Norte
 Secretaria de Estado de Cultura do Maranhão
 Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Casa das Onze Janelas)
 Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Tocantins
 Secretaria de Minas Gerais – Superintendência de Museus
 Universidade de Brasília (3)
 Universidade de São Paulo (MAC USP)
 Universidade Estadual da Paraíba
 Universidade Federal de Goiás
 Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes
 Universidade Federal de Uberlândia (MUNA)
 Universidade Federal do Mato Grosso do Sul


Instituições solicitantes que tiveram o processo de doação indeferido:

Fundação Cultural de Joinville-SC
 Grande Oriente Brasil
 Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Roraimense
 Museu de Arte de São Paulo
 Prefeitura de Francisco Beltrão-PR
 Prefeitura Municipal de Lençóis Paulista-SP
 Prefeitura Municipal de Teresina-PI
 Secretaria de Cultura de Sergipe – Centro de Criatividade Gov. João Filho e Museu Histórico
 Universidade Federal do Maranhão

ANEXO II





Lista das obras doadas pelo Banco Central do Brasil ao MAC USP:

	<p>1998.2.1 Clóvis Graciano <i>Briga</i>, 1971 Água-forte, ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel 19,7 x 25,4 cm 28,5 x 30,9 cm</p>
	<p>1998.2.2 Clóvis Graciano <i>Mulher sentada</i>, 1971 Água-forte e água-tinta sobre papel 23,6 x 17,6 cm 33,2 x 21,8 cm</p>
	<p>1998.2.3 Clóvis Graciano <i>Homem sentado II</i>, 1971 Ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel 29,4 x 19,4 cm 38,4 x 27,7 cm</p>




	<p>1998.2.4 Clóvis Graciano <i>Mulher sentada num sofá,</i> 1971 Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 23,6 x 17,6 cm 33 x 22,2 cm</p>
	<p>1998.2.5 Clóvis Graciano <i>Homem sentado I,</i> 1971 Ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel 29,5 x 17,9 cm 36,2 x 21,9 cm</p>
	<p>1998.2.6 Clóvis Graciano <i>Figura sentada de perfil,</i> 1971 Ponta-seca e água-tinta em cores sobre papel 29,5 x 18 cm 39 x 22,2 cm</p>

 A line drawing of a seated figure, rendered in a minimalist, abstract style. The figure is seated on a chair, with its body and limbs defined by simple, overlapping lines. The drawing is executed in brown ink on a light-colored paper.	<p>1998.2.7 Clóvis Graciano <i>Figura sentada II</i>, 1971 Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 29,4 x 19,5 cm 35,7 x 25,3 cm</p>
 A line drawing of three figures, rendered in a minimalist, abstract style. The figures are standing and appear to be interacting, with their bodies and limbs defined by simple, overlapping lines. The drawing is executed in brown ink on a light-colored paper.	<p>1998.2.8 Clóvis Graciano <i>Três figuras</i>, 1971 Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 29,5 x 19,5 cm 49,7 x 32,3 cm</p>
 A line drawing of a seated figure, rendered in a minimalist, abstract style. The figure is seated on a chair, with its body and limbs defined by simple, overlapping lines. The drawing is executed in brown ink on a light-colored paper.	<p>1998.2.9 Clóvis Graciano <i>Figura sentada I</i>, 1971 Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 23,8 x 17,7 cm 49,7 x 32,8 cm</p>




	<p>1998.2.10 Clóvis Graciano <i>Homem em pé</i>, 1971 Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 29,6 x 17,9 cm 37,8 x 21,8 cm</p>
	<p>1998.2.11 Tarsila do Amaral <i>Boi</i>, s.d. Água-forte e água tinta em cores sobre papel 11,2 x 22,5 cm 21,5 x 28,2 cm</p>
	<p>1998.2.12 Tarsila do Amaral <i>Natureza</i>, s.d. Água-forte e água tinta em cores sobre papel 19,8 x 29 cm 25 x 39,2 cm</p>
	<p>1998.2.13 Tarsila do Amaral <i>Paisagem</i> Água-forte e água tinta em cores sobre papel 13,8 x 28,3 cm 26 x 37,5 cm</p>




	<p>1998.2.14 Tarsila do Amaral <i>Árvores</i>, s.d. Água-forte e água tinta em cores sobre papel 15,6 x 12,8 cm 22,5 x 21,5 cm</p>
	<p>1998.2.15 Tarsila do Amaral <i>Arbustos</i>, s.d. Água-forte e água tinta em cores sobre papel 15,7 x 29 26,5 x 38,5 cm</p>
	<p>1998.2.16 Tarsila do Amaral <i>Ruas e casas</i>, s.d. Água-forte e água tinta em cores sobre papel 11,2 x 22,5 cm 21,3 x 29,7 cm</p>
	<p>1998.2.17 Tarsila do Amaral <i>Louvor à natureza</i>, s.d. Água-forte e água tinta sobre papel 15,5 x 22,6 cm 25,5 x 31,8 cm</p>

	<p>1998.2.18 Tarsila do Amaral <i>Mico</i>, s.d. Água-forte e água-tinta em cores sobre papel 12,8 x 22,6 cm 21,5 x 29,4 cm</p>
	<p>1998.2.54 Tarsila do Amaral <i>Louvor à natureza</i> Serigrafia em cores sobre papel 40 x 59,9 cm 43,5 x 64 cm</p>
	<p>1998.2.19 Cícero Dias <i>Paisagem com moça sentada</i>, s.d. Serigrafia em cores sobre papel 43,2 x 32,2 cm 64 x 43,8 cm</p>





	<p>1998.2.20 Cícero Dias <i>Figura de moça numa paisagem</i>, s.d. Serigrafia em cores sobre papel 44,8 x 30,3 cm 64 x 43,8 cm</p>
	<p>1998.2.21 Cícero Dias <i>Moça com guarda-sol</i>, s.d. Serigrafia em cores sobre papel 45 x 33,8 cm 64 x 43,8 cm</p>
	<p>1998.2.22 Cícero Dias <i>Figura de jovem em janela</i>, s.d. Serigrafia em cores sobre papel 45 x 28,5 cm 64 x 43,8 cm</p>

	<p>1998.2.23 Cícero Dias <i>Moça alta numa paisagem,</i> s.d. Serigrafia em cores sobre papel 45,3 x 32,2 cm 64 x 43,8 cm</p>
	<p>1998.2.24 Cícero Dias <i>Paisagem com moça em recanto,</i> s.d. Serigrafia em cores sobre papel 30,8 x 32,2 cm 64 x 43,8 cm</p>
	<p>1998.2.25 Cícero Dias <i>Duas moças com casas ao fundo,</i> s.d. Serigrafia em cores sobre papel 40,8 x 32,4 cm 64 x 43,8 cm</p>




	<p>1998.2.26 Cícero Dias <i>Jardim com figuras</i>, s.d. Serigrafia em cores sobre papel 40,5 x 54,8 cm 43,4 x 63,7 cm</p>
	<p>1998.2.27 Cícero Dias <i>Moças com pombos</i>, s.d. Serigrafia em cores sobre papel 45 x 27,5 cm 64 x 43,8 cm</p>
	<p>1998.2.28 Cícero Dias <i>Jovem com braços levantados</i>, s.d. 45 x 27,2 cm 64 x 43,8 cm</p>

	<p>1998.2.29 Cícero Dias <i>Casa com figuras, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 38,5 x 32,2 cm 64 x 43,8 cm</p>
	<p>1998.2.30 Alfredo Volpi <i>Sem título, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 40,3 x 60,2 cm 43,5 x 64 cm</p>
	<p>1998.2.31 Alfredo Volpi <i>Sem título, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 40,3 x 59,8 cm 43,2 x 63,6 cm</p>




	<p>1998.2.32 Alfredo Volpi <i>Sem título, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 40,3 x 61 cm 43,2 x 63,6 cm</p>
	<p>1998.2.33 Tuneu <i>Sem título, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 40 x 59,7 cm 43,8 x 64 cm</p>
	<p>1998.2.34 Marcelo Grassmann <i>Guerreiro de frente, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 40 x 58,8 cm 43 x 63,6 cm</p>
	<p>1998.2.35 Francisco Cuoco <i>Sem título, 1972</i> Serigrafia em cores sobre papel 40 x 59,9 cm 44 x 64 cm</p>

	<p>1998.2.36 Francisco Cuoco <i>Bailarina, s.d.</i> Guache sobre papel 27 x 16,6 cm</p>
	<p>1998.2.37 Francisco Cuoco <i>Vizinhas, 1971</i> Nanquim, caneta hidrográfica e lápis de cor sobre papel 23,8 x 31,1 cm</p>
	<p>1998.2.38 Francisco Cuoco <i>Vila, s.d.</i> Nanquim e aquarela sobre papel 28 x 36 cm</p>
	<p>1998.2.39 Francisco Cuoco <i>Composição, 1958</i> Lápis de cor, grafite e aquarela sobre papel 18,5 x 31 cm</p>



	<p>1998.2.40 Francisco Cuoco <i>Menino</i>, 1952 Nanquim e aquarela sobre papel 21 x 29,8 cm</p>
	<p>1998.2.41 Francisco Cuoco <i>Árvore</i>, s.d. Nanquim e aquarela sobre papel 23 x 24 cm</p>
	<p>1998.2.42 Aldemir Martins <i>Galo</i>, s.d. Ponta-seca e água-tinta sobre papel 24,5 x 24,5 cm 49,8 x 32,1 cm</p>

	<p>1998.2.43 Charlotte Gross (Duja) <i>Sem título</i>, s.d. Aquarela e grafite sobre papel 69,3 x 50 cm</p>
	<p>1998.2.44 Charlotte Gross (Duja) <i>Sem título</i>, s.d. Carvão sobre papel 30 x 44,8 cm</p>
	<p>1998.2.45 Charlotte Gross (Duja) <i>Sem título</i>, s.d. Óleo sobre papel 51,3 x 38,6 cm</p>

	<p>1998.2.46 Charlotte Gross (Duja) <i>Sem título</i>, s.d. Óleo sobre papel 55 x 38 cm</p>
	<p>1998.2.47 Charlotte Gross (Duja) <i>Sem título</i>, 1951 Aquarela sobre papel 50 x 65 cm</p>
	<p>1998.2.48 Charlotte Gross (Duja) <i>Sem título</i>, s.d. Aquarela sobre papel 68 x 51 cm</p>

	<p>1998.2.49 Maciej Antoni Babinski <i>Composição, s.d.</i> Serigrafia em cores sobre papel 38,8 x 58,5 cm 43,8 x 64 cm</p>
	<p>1998.2.50 Maciej Antoni Babinski <i>Marinha, 1972</i> Água-forte sobre papel 10 x 14,5 cm 26,8 x 38 cm</p>
	<p>1998.2.51 Maciej Antoni Babinski <i>Paisagem com bananeira, 1972</i> Água-forte sobre papel 14,5 x 10 cm 38 x 26,5 cm</p>

 An engraving of a vase filled with large, dark, pointed leaves, possibly a type of fern or similar plant. The vase is placed on a light-colored, patterned cloth on a dark surface. The background is a textured, light gray.	<p>1998.2.52</p> <p>Maciej Antoni Babinski</p> <p><i>Vaso de flores</i>, s.d.</p> <p>Água-forte sobre papel</p> <p>19,5 x 14,5 cm</p> <p>38,7 x 26,2 cm</p>
 An engraving depicting a woman reclining on a sofa or bed, wearing a dark, long-sleeved dress. She is looking towards the right. The scene is set in an interior with a lamp and other furniture visible in the background.	<p>1998.2.53</p> <p>Maciej Antoni Babinski</p> <p><i>Mulher nua deitada</i>, s.d.</p> <p>Água-forte e água-tinta sobre papel</p> <p>12,1 x 15,9 cm</p> <p>24,8 x 34,8 cm</p>
 An engraving of a landscape scene. In the foreground, there are large, stylized plants or flowers. A figure is visible on the right side of the scene, looking towards the left. The background shows a horizon line with some distant structures or trees.	<p>1998.2.55</p> <p>Maciej Antoni Babinski</p> <p><i>Paisagem com figura à direita</i>, s.d.</p> <p>Água-forte em cores sobre papel</p> <p>19,8 x 29,8 cm</p> <p>26,7 x 37,8 cm</p>

 An engraving depicting a landscape with a wide river or valley in the foreground, leading towards a range of mountains in the distance. The sky is filled with soft, textured clouds. The style is characteristic of 19th-century landscape art.	<p>1998.2.56 Maciej Antoni Babinski <i>Paisagem com nuvens</i>, s.d. Água-forte sobre papel 10 x 14,5 cm 26,7 x 38 cm</p>
 An engraving showing a view through an open doorway. The doorway is framed by dark, textured walls. Outside, a landscape with a tree and a building is visible under a cloudy sky.	<p>1998.2.57 Maciej Antoni Babinski <i>Porta aberta</i>, s.d. Água-forte sobre papel 14,8 x 9,9 cm 38 x 26,7 cm</p>
 An engraving of two figures sitting on a bench or similar structure. The figures are rendered in a detailed, somewhat somber style. The background is dark and indistinct.	<p>1998.2.58 Maciej Antoni Babinski <i>Dois nus sentados</i>, 1972 Água-forte sobre papel 9,9 x 14,5 cm 27 x 38 cm</p>

ANEXO III

Listas de exposições por galeria.

Petite Galerie - exposições em São Paulo entre 1961-1963 na Av. Paulista, 1731.

n.	Exposições	Mês	Ano
1	Genaro de carvalho	novembro	1961
2	Mario Cravo	dezembro	1961
3	Gravuras de Campigli, Portinari e Capogrossi	janeiro	1962
4	40 anos da semana - Anita Malfatti, Brecheret, Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Moya, John Graz, Lasar Segall, Tarsila, Zina Aita, Haerberg	fevereiro	1962
5	Di Cavalcanti		1962
6	Maria Leontina		1962
7	Glauco Rodrigues		1962
8	Milton Dacosta e Ana Letycia	julho	1962
9	Esculturas de Agnaldo Manoel do Santos e desenhos de Carlos Arthur Thiéré	setembro	1962
10	Arcangelo Ianelli oleos e guaches	outubro	1962
11	Acervo: Portinari, Milton Dacosta, Cassio M'Boy, Fukushima, Loio Persio, Petit, Betty King, e Douglas Marques de Sá, temperas de Volpi, relevos de Sertório, esculturas de Cléia Cotrim e tapeçarias de Genaro de Carvalho	outubro	1962
12	Willys de Castro e Hercules Barsotti	novembro	1962
13	Genaro de carvalho	dezembro	1962
14	Helena Segy	abril	1963

Dados compilados pela autora a partir do jornal O Estado de S. Paulo no período indicado. Para uma visão ampliada das exposições e publicações da Petite Galerie no Rio de Janeiro ver 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, 2018.

Galeria Bonino – exposições entre 1960 – 1979 no Rio de Janeiro

n.	Exposição	Ano	Tipo de mostra	Texto
1	Exposição Inaugural	1960	coletiva	Mario Pedrosa
2	Bruno Giorgi	1960	individual	Geraldo Ferraz
3	Portinari	1960	individual	cronologia
4	Acervo	1960		
5	Goeldi e Grassmann	1960		Biografia
6	Lygia Clark	1960	individual	Lygia Clark
7	Kasuya Sakai	1960	individual	Jorge Romero Brest
8	Kracjberg	1960	individual	Walter Zanini
9	Aldemir Martins	1960	individual	Carlos Flexa Ribeiro
10	Djanira	1961	individual	Mário Barata
11	Hector Basaldua	1961	individual	Carlos Manuel Muniz
12	Portinari	1961	individual	cronologia
13	Loio Persio	1961	individual	Waldir Ayala
14	Fayga Ostrower	1961	individual	Dados biograficos
15	Ronaldo de Juan	1961	individual	Damian Carlos Bayón
16	Acervo	1961		
17	Álbuns Djanira, Bandeira, Mathieu, Guaches Caio Mourão	1961		
18	Acervo	1962		
19	Fernando de Szyslo	1962	individual	Marc Berkowitz
20	Lula Cardoso Ayres	1962	individual	Citações: Gilberto Freyre, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet
21	Gertrudis Chale	1962	individual	Carybé
22	Picasso - litografias	1962	álbum	trecho poema Pablo Neruda
23	Loio Pérsio	1962	individual	citações: Geraldo Ferraz, Antonio Bento, Mario Pedrosa, K. M. Grimme, Vera Pacheco Jordão, José Geraldo Vieira
24	Bandeira	1962	individual	P. M. Bardi
25	Aldemir Martins	1962	individual	Aldemir Martins
26	Poty e Caio Mourão	1962	individual / joias	
27	Acervo	1963		
28	Tran Tho	1963	individual	Geraldo Ferraz

29	Aldo Bonadei	1963	individual	
30	Carybé	1963	individual	Odorico Tavares
31	Hugo Rodriguez	1963	individual	Sergio Bernardes
32	Fayga Ostrower	1963	individual	Biografia
33	Noé, Deira, De la Venga, Macció	1963	coletiva	Geraldo Ferraz
34	Emeric Macier	1963	individual	José Roberto Teixeira Leite
35	Raimundo de Oliveira	1963	individual	Geraldo Ferraz
36	Sörensen e Caio Mourão	1963	individual / joias	Citações diversas
37	Acervo	1964		
38	Wladislaw	1964	individual	
39	Jenner Augusto	1964	individual	Joaquim Cardozo
40	Wega	1964	individual	Mário Pedrosa
41	Hansen-Bahia	1964	individual	Remigius Netzer
42	5 pintores: Clorindo Testa, Héctor Basaldua, Mario Puccarelli, Sarah Grilo, Torres Agüero	1964	Coletiva	Carlos Alberto Fernandez (embaixador Argentina) e Ramon Avellaneda Martinez de Hoz (Adido Cultural Embaixada Argentina)
43	Sanson Flexor	1964	individual	Jacques Lassaigne
44	Laszlo Meitner	1964	individual	Clarival do Prado Valadares
45	Ibere Camargo	1964	individual	Antonio Bento
46	Hayman Chaffey	1964	individual	G. C. Argan, Nieve Mathews, Hayman Chaffey
47	Torres Agüero	1964	individual	Julio Cortázar
48	Pequeno tamanho: Caio Mourão e Didi	1964	individual / joias	Caio - Millôr Fernandes/ Mestre Didi - Jorge Amado
49	Acervo	1965		
50	Emeric Macier	1965	individual	
51	Emanoel Araújo	1965	individual	Jorge Amado, Mário Barata
52	Seoane	1965	individual	Geraldo Ferraz
53	José Maria	1965	individual	Clarival do Prado Valadares
54	Golyscheff	1965	individual	Walter Zanini
55	Carybé	1965	individual	Joaquim Cardozo, Antônio Olinto

56	Bordeaux le Pecq	1965	individual	Guy Dormand, Jean Cassou
57	José de Dome	1965	individual	José Roberto Teixeira Leite
58	24 Artistas Estrangeiros	1965	coletiva	
59	Raimundo de Oliveira	1965	individual	Odorico Tavares
60	Arte popular mexicana/ Caio Mourão	1965	coletiva / joias	
61	Irene Crespi	1966	individual	Mário Schenberg, Bardi
62	Aldemir Martins	1966	individual	Audálio Dantas
63	Stockinger	1966	individual	Bardi
64	Francisco Liberato	1966	individual	Mário Barata, J. Pedreira
65	Maria Carmen	1966	individual	Bardi, Flávio de Aquino
66	Laszlo Meitner	1966	individual	Geza Heller
67	Calasans Neto	1966	individual	Jorge Amado
68	Hansen-Bahia	1966	individual	
69	Miguel d'Ávila	1966	individual	Sigwart Blum
70	Mario Carvo Jr.	1966	individual	Mário Cravo Jr.
71	Ibere Camargo	1966	individual	José Roberto Teixeira Leite
72	Agostinelli	1966	individual	Rubem Braga
73	Emanoel Araujo	1966	individual	
74	Artezanato espanhol/ Caio Mourão	1966	coletiva / joias	
75	Floriano Teixeira	1967	individual	Odorico Tavares
76	Sonia Ebling	1967	individual	Pierre Courthion, Mário Pedrosa, Marc Berkowitz
77	José Maria	1967	individual	José Roberto Teixeira Leite
78	Roberto Burle Marx	1967	individual	Clarival do Prado Valadares
79	Juan Ventayol	1967	individual	Walter Zanini, Mária Luiza Torrens
80	Rubem Valentim	1967	individual	Mário Pedrosa, Umro Apollonio
81	Bruno Gambone	1967	individual	Gerard Malanga
82	Aldemir Martins	1967	individual	Carlos Eduardo da Rocha
83	Arthur Luiz Piza	1967	individual	Jayme Maurício

84	Artistas brasileiros na Bienal de Paris	1967	coletiva	Jayme Maurício
85	Loio Persio	1967	individual	Citação de Gombrich de "Arte e Ilusão"
86	Fernando Lopes	1967	individual	
87	Atelier Nord (gravuras)	1967		Walter Zanini
88	Eckenberger	1968	individual	José Roberto Teixeira Leite
89	Wega	1968	individual	
90	Ione Saldanha	1968	individual	Mário Pedrosa, Alair Gomes
91	Artistas de Israel/ Somoza	1968		
92	Orlando Teruz	1968	individual	Antônio Bento
93	Ernesto Barreda	1968	individual	Victor Carvacho Herrera
94	Antônio Bandeira	1968	individual	
95	Ivan Serpa	1968	individual	Hélio Pellegrino, Waldir Ayala
96	Eduardo Sued	1968	individual	Waldir Ayala
97	Douchez e Nicola	1968		Antônio Bento, Geraldo Ferraz
98	Fleur Cowles	1968	individual	H. E. Sergio Correa da Costa (Embaixador do Brasil em Londres)
99	Hrair	1968	individual	Geraldo Ferraz
100	Dirce Pires da Silva	1968	individual	
101	Acervo	1969		
102	Segius Erdelyi	1969	individual	Geraldo Ferraz, Sergio Bernardes
103	José Tarcísio	1969	individual	Antônio Crisótomo
104	Fernando Coelho	1969	individual	Citações: Jorge Amado, Paulo Mendes de Almeida, Odorico Tavares, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Quirino da Silva
105	Abelardo Zaluar	1969	individual	Frederico Moraes
106	Reynaldo Fonseca	1969	individual	Waldir Ayala
107	Quissak Junior	1969	individual	Jayme Maurício
108	Hugo Rodriguez	1969	individual	Marc Berkowitz
109	Fernando Lemos	1969	individual	Mário Pedrosa
110	Emanoel Araújo	1969	individual	Joaquim Cardozo

111	Leonidas Castro	1969	individual	Walmir Ayala
112	Paulo Becker	1969	individual	Maria Eugenia Franco
113	Newton Rezende	1969	individual	Antônio Houaiss
114	Amélia Toledo	1969	individual	Mário Pedrosa
115	Acervo	1970		
116	Zoravia Bertiol/ Vasco Prado	1970		José Roberto Teixeira Leite e Érico Verissimo
117	Joaquim Tenreiro	1970	individual	Walmir Ayala
118	George Luiz	1970	individual	José Roberto Teixeira Leite
119	Toyota	1970	individual	Bruno Munari
120	Fernando Lopes	1970	individual	Lêdo Ivo, Clarival do Prado Valadares
121	Antônio Maia	1970	individual	Roberto Pontual
122	Kazuo Wakabayashi	1970	individual	Paulo Mendes de Almeida
123	Glauco Rodrigues	1970	individual	Edyla Mangabeira Unger, Carlos Vergara
124	João Câmara	1970	individual	Walmir Ayala
125	Douchez e Nicola	1970		Geraldo Ferraz
126	Newton Rezende	1970	individual	Ferreira Gullar
127	Walderloir Rego	1970	individual	
127	Aldemir Martins	1970	individual	Antônio Houaiss
128	Ernani Vasconcelos	1971	individual	Walmir Ayala
129	Juarez Machado	1971	individual	
130	Antônio Henrique Amaral	1971	individual	Flávio Motta
131	Guima	1971	individual	Flório de Vasconcelos
132	Quissak Junior	1971	individual	Quissak Junior
133	Reynaldo Fonseca	1971	individual	Roberto Pontual
134	Wega	1971	individual	Carlos Drummond de Andrade
135	Ernesto Barreda	1971	individual	Ricardo Bindis
136	Fayga Ostrower	1971	individual	José Roberto Teixeira Leite
137	Mario Ormezzano	1971	individual	Antônio Houaiss
138	Jack Brusca	1971	individual	Hugo Gouthier
139	Rogélio Polesello	1971	individual	Basílio Uribe
140	Ásia- América - África	1971	coletiva	Clarival do Prado Valadares
141	João C. Galvão	1972	individual	Walmir Ayala

142	Alastrair Michie	1972	individual	Antônio Olinto
143	Mario Cravo Jr.	1972	individual	
144	Eckenberger	1972	individual	Walmir Ayala
145	Kawarabayashi	1972	individual	Yusuike Nakahara
146	Rossini Perez	1972	individual	Roberto Pontual
147	Stockinger	1972	individual	Josué Guimarães
148	Sonia Ebling	1972	individual	
149	Newton Rezende	1972	individual	Otto Maria Carpeaux
150	Emanoel Araujo	1972	individual	Roberto Pontual
151	Ianelli	1972	individual	Citações diversas
152	Aldo Sessa	1972	individual	Ignacio Pirovano / Aldo Lessa
153	Miguel dos Santos	1972	individual	Ariano Suassuna
154	Messinger de Jerusalém	1973	individual	Flávio de Aquino
155	Ivan Freitas	1973	individual	Antônio Bento
156	Antônio Maia	1973	individual	Rafael dos Santo Torroella
157	Evany Fánzeres	1973	individual	Antônio Bento
158	Kozo Mio	1973	individual	Shigenobu Kimura / John Canaday
159	Marilia Kranz	1973	individual	Walmir Ayala
160	Rubem Ludolf	1973	individual	Antônio Bento
161	Tobias	1973	individual	Antônio Bento
162	36 Artistas Estrangeiros	1973	coletiva	
163	Fletcher Benton	1973	individual	Peter Selz
163	Rogélio Polesello	1973		
164	João Câmara	1973	individual	João Câmara Filho
165	Art Nouveau 1900/ Art Deco 1920	1973	coletiva	
166	Maria Luiza Leão	1974	individual	Walmir Ayala
167	Ana Bella Geiger	1974	individual	Ana Bella Geiger
168	José Maria	1974	individual	Juarez Paraiso
169	Carlos Bracher	1974	individual	Walmir Ayala
170	Roberto Burle Marx	1974	individual	Flávio Motta / Mark Berkowitz / Antonio Bento
171	Zoravia Bertiol	1974	individual	Citações diversas
172	Galvão	1974	individual	Jayme Maurício
173	Roberto Newman	1974	individual	Hugo Auler / Rinaldo Contigli
174	Rafael Pérez	1974	individual	Arnold Kohler
175	Fayga Ostrower	1974	individual	José Neistein
176	Mavignier	1974	individual	

177	Newton Rezende	1974	individual	
178	O Homem Através do Tempo	1974	coletiva	
179	Paulo Gomes Garcez	1975	individual	
180	Dulce Magno	1975	individual	Walmir Ayala
181	Antônio Henrique Amaral	1975	individual	Vilem Flusser
182	Joaquim Tenreiro	1975	individual	Antônio Houaiss
183	Cybéle Varela	1975	individual	Walmir Ayala / Pierre Restany
184	Maria Inês Kliemann	1975	individual	Érico Veríssimo
185	Pintores primitivos na América Latina	1975	coletiva	
186	Tobias	1975	individual	Roberto Alvim Correa
187	Torres Agüero	1975	individual	Frank Elgar
188	Maria Bonomi	1975	individual	
189	Darcilio Lima	1975	individual	John Mitchell / Fernando de Castro Ferro
190	Emanoel Araújo	1975	individual	Jayme Maurício
191	Armando Sendin	1975	individual	José Neistein
192	Juarez Machado/ Caio Mourão	1975	individual/ joias	
192	Miguel dos Santos	1975	individual	Frederico Morais
193	Alexabder Calder	1976	individual	texto sem assinatura
194	Toyota	1976	individual	Citações diversas
195	João Câmara	1976	individual	Aracy Amaral
196	José Maria	1976	individual	José Roberto Teixeira Leite
197	Dora Basílio	1976	individual	David Russel
198	Juarez Machado	1976	individual	Eduardo Rocha Virmond
199	Isabel Pons	1976	individual	Pierre Restany / Isabel Pons
200	Bonino 200: Bandeira, Goeldi, Portinari, Raimundo, Serpa	1976	coletiva	Giovana Bonino / Jayme Maurício
201	Carmen Bardy	1976	individual	
202	Roberto Vieira	1976	individual	
203	Iberê Camargo	1976	individual	Israel Pedrosa / Álvaro Mendes
204	Gato Frias	1976	individual	Francisco Bitencourt
205	Shoko Suzuki	1976	individual	Clarival do Prado Valadares / P. M. Bardi

206	Pintores da Escola de Paris	1977	coletiva	Walmir Ayala
207	Antônio Henrique Amaral	1977	individual	Antônio Henrique Amaral
208	Abraham Palatnik	1977	individual	Abraham Palatnik
209	Carlos Bracher	1977	individual	citações
210	Portinari/ Di Cavalcanti	1977		Jayme Maurício
211	Gonzalo Cienfuegos	1977	individual	
212	Moriconi	1977	individual	Jayme Maurício
213	Maria Polo	1977	individual	Flexa Ribeiro
214	Fayga Ostrower	1977	individual	Jayme Maurício
215	Maria Luiza Leão	1977	individual	Maria Luiza Leão
216	Newton Rezende	1977	individual	M. V. Lisboa
217	Maria Luiza Sertório	1977	individual	Jayme Maurício
218	Caio Mourão	1977	joias	
218	Renina Katz	1977	individual	Flávio Motta
219	Paulo Gomez Garcez	1978	individual	Lélia Coelho Frota
220	Luiz Beltrame	1978	individual	Jayme Maurício
221	Gilda Azevedo	1978	individual	Renina Katz
222	Marilia Gianetti Torres	1978	individual	Frederico Morais
223	José Maria	1978	individual	Citações diversas
224	Juarez Machado	1978	individual	
225	Heloisa	1978	individual	Mario da Silva Brito
226	Siron Franco	1978	individual	Jayme Maurício
227	Miguel dos Santos	1978	individual	Miguel dos Santos
228	Antônio Maia	1978	individual	Roberto Pontual
229	Rubem Valentim	1978	individual	
230	Antônio Berni	1978	individual	Sem assinatura
231	Francisco Albuquerque	1978	individual	Aldemir Martins
232	Thomaz	1979	individual	Citações diversas
233	Isabel Pons	1979	individual	
234	José Tarcísio	1979	individual	Walmir Ayala
235	Benevento	1979	individual	Elmer Corrêa Barbosa
236	Mario Fraga	1979	individual	Clarival do Prado Valadares
237	Lucia Schaimberg	1979	individual	
238	Carlos Bracher	1979	individual	Citações diversas
239	Fayga Ostrower	1979	individual	Carlos Scliar
240	Emanoel Araújo	1979	individual	José Pedreira
241	Tilda Tamar	1979	individual	
242	Roberto Vieira	1979	individual	Rui Merheb
243	Newton Rezende	1979	individual	Ruy Sampaio
244	Antônio Poteiro	1979	individual	Walmir Ayala
244	Caio Mourão	1979	joias	

Total textos críticos (>1)

Críticos	Quantidade
Walmir Ayala	18
Jayme Mauricio	12
Geraldo Ferraz	9
José Roberto Teixeira Leite	9
Antônio Bento	8
Clarival do Prado Valadares	7
Mario Pedrosa	6
P. M. Bardi	5
Roberto Pontual	5
Antônio Houaiss	4
Walter Zanini	4
Flávio Motta	3
Frederico Moraes	3
Jorge Amado	3
Odorico Tavares	3
Flexa Ribeiro	2
Pierre Restany	2

Total exposições por artista (>1)

Artistas	Quantidade
Fayga Ostrower	6
Emanoel Araújo	6
Newton Rezende	6
Aldemir Martins	5
José Maria	5
Portinari	4
João Câmara	3
Antônio Henrique Amaral	3
Miguel dos Santos	3
Antônio Maia	3
Carlos Bracher	3
Iberê Camargo	3
Juarez Machado	3
Mario Cravo Jr.	2
Fernando Lopes	2
Hansen-Bahia	2
Douchez e Nicola	2
Carybé	2
Loio Pérsio	2
Ernesto Barreda	2
Hugo Rodriguez	2
Emeric Macier	2

Laszlo Meitner	2
Eckenberger	2
Isabel Pons	2
Joaquim Tenreiro	2
José Tarcísio	2
Maria Luiza Leão	2
Paulo Gomes Garcez	2
Quissak Junior	2
Raimundo de Oliveira	2
Reynaldo Fonseca	2
Roberto Burle Marx	2
Roberto Vieira	2
Rogélio Polesello	2
Rubem Valentim	2
Sonia Ebling	2
Stockinger	2
Tobias	2
Torres Agüero	2
Toyota	2
Zoravia Bertiol	2

Dados compilados pela autora a partir da coleção completa de catálogos da Galeria Bonino na Biblioteca Luís Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para dados entre 1980-1993 recomendamos a consulta à mesma.

Galeria Relevô – exposiçôes entre 1961 – 1968 no Rio de Janeiro

n.	Exposiçãõ	Ano	Texto	Detalhes
1	Emeric Marcier	1961	Ferreira Gullar	
2	Alfredo Volpi	1962		Obras raras dos anos 1940
3	Newton Resende	1962		Pinturas
4	Oswaldo Goeldi	1962		Gravuras e desenhos
5	Grauben de Monte Lima	1962		Pinturas
6	Piero Dorazio	1962	Murilo Mendes	Pinturas
7	Nemezio Antunez	1963	Pablo Neruda	
8	Ione Saldanha	1963		
9	Diana Chaloukian	1963		
10	Francisco Domingos da Silva, o "índio do Acre"	1963		Aquarelas
11	Sérvulo Esmeraldo	1963		Gravuras
12	Dionísio Del Santo	1963		
13	Carlos Scliar	1963	Rubem Braga	25 anos de pintura
14	Rubem Valentim	1964	Mário Pedrosa	
15	Antônio Dias	1964	Pierre Restany	
16	Rubens Gerchman	1965	Mário Pedrosa	
17	Nova Figuração da Escola de Paris - Antônio Berni, Alejandro Marcos, Antônio Recalcati, Boris Vancier, Gilles Aillaud, John Cristoforou, John Napper, Michael Macréau, Michel Parré, Roy Adzak e Yannis Gaïtis	1965		
18	Juan Genovés	1965	Cérès Franco	
19	Di Cavalcanti	1965	Mário Pedrosa	40 anos de pintura
20	Carlos Leão	1966	Joaquim Cardoso	Desenhos
21	Ivan Freitas	1966	Maria Martins	
22	Anna Bella Geiger	1966		

23	Natalia Dumitresco e Alexandre Istrati	1966	Eugène Ionesco	
24	Aloisio Carvão	1966		
25	Emeric Marcier	1966		
26	Supermercado - pequenos formatos	1966		
27	Ivan Serpa	1966		
28	Carlos Scliar	1967		
29	Corneille Guillaume Beverloo	1967		
30	Picasso	1967		Gravuras
31	Antônio Segui	1967		
32	Antônio Dias	1967	Mário Pedrosa	
33	Masuo Ikeda	1967		Gravuras
34	Antônio Berni	1968	Jean Boghici	Gravuras
35	Wanda Pimentel	1968		

Dados compilados de CHACEL, Cristina. Sorte. Acaso. Desejo. In *O Colecionador* (catálogo). Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2013, s/n.

Selearte – exposições entre 1962 – 1965 em São Paulo

n.	Exposição	Mês	Ano	Textos
1	Pinturas de Danilo di Prete, esmaltes de Daniel Sasson e joias de Renée Sasson	setembro	1962	
2	Pinturas primitivas de Ivan Morais, gravuras de Maria Luiza Leão Litsek, temperas de Bela Magori Vargha, retaros de Thamar de Létay	outubro	1962	
3	Coletiva de jóias - Caio Mourão, Renée Sasson, Pedro Correa de Araujo, Maria Meloisa Corbett, Lívio Levi, Ulla Johnsen e Cabrone. Óleos de José Maria de Souza, desenhos de Mira Schendel, cerâmicas de Bert Holander, mosaicos de Freda Jardim e Batik em seda de Alice Brill	novembro	1962	
4	Babinski, desenhos Gundemaro Lizarraga, caio Mourão, Pedro Correa de Araujo, Maria Elisa Corbett, Livio Levi, Ulla Johsen e Cabrone, tecidos pintados de Mariacelia Calmon. Autografos da autora Maria de Lourdes Teixeira, o romance Rua Augusta	dezembro	1962	
5	Tereza Nazar e Agenor	março	1963	Catálogo com texto de Mario Schenberg, Sérgio Milliet e José Geraldo Vieira
6	Lívio Levi (joias) e Heitor dos Prazeres	abril	1963	Catálogo Heitor dos Prazeres com texto de vera Pacheco Jordão

7	Marília Gianetti Torres (e acervo)	junho	1963	
8	Ernestina Karman	outubro	1963	Texto de apresentação de Geraldo Ferraz
9	Lívio Levi (joias)	abril	1964	
10	Wagner de Castro	maio	1964	
11	Paulo Rossi Osir	agosto	1964	Retrospectiva - Homenagem Póstuma
12	Maria Helena Chaturni (óleos e desenhos)	agosto	1964	
13	Acervo - rua Augusta, 2700	março, abril	1965	
14	Acervo - rua Oscar Freire, 340	maio, junho, julho, agosto	1965	

Dados compilados pela autora a partir de notícias no jornal O Estado de São Paulo.

Mirante das Artes – exposições entre 1967 – 1969 em São Paulo

nº	Exposição/ evento	Mês	Ano	Detalhes
1	Lasar Segall	Janeiro	1967	Retrospectiva - Inauguração da galeria – lançamento reedição álbum Manguê
2	Abelardo da Hora	fevereiro	1967	Desenhos
3	Previsão anunciada da programação anual		1967	Tarsila (organizado por Aracy Amaral - lançamento álbum editora Lanzara), Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Stockinger, Vlavianos, Caciaporé Torres, De Fiori, Abelardo da Hora, Darel Valença, Maria Helena Chaturni, Bernardo Cid, Regina Vatter, Art-Nouveau, Pintura do Alto do Peru, peças arqueológicas
4	Acervo	março	1967	
5	Coletiva de escultores: Stockinger, Caciaporé, Vlavianos, Abelardo da Hora	abril	1967	
6	Leilão beneficente para AACD	abril	1967	Leilão de parede no shopping Iguatemi organizado pela Mirante - porcentagem de 30% para o artista
7	Lenita Perroy	maio	1967	Fotografias
8	Coletiva de Caixas da Petite Galerie	junho	1967	
9	Flávio Império	junho	1967	Cenografias
10	Darel Valença	agosto	1967	Desenhos de gravuras (edição do álbum O Anjo e a Máquina)

11	Tarsila do Amaral	exposição não acontece	1967	Obras de Tarsila em levantamento - apoio a pesquisa de Aracy Amaral sobre Tarsila - promete editar monografia e poemas inéditos de Cendrars
12	Bernardo Cid	junho	1967	Pinturas
13	Antônio Henrique Amaral	agosto	1967	Antônio Henrique Amaral - lançamento de Álbum de xilogravuras "O meu e o seu"
14	Arte Colonial Peruana	agosto	1967	
15	Caciporé Torres	set-dez	1967	
16	Maria Helena Chaturni	outubro	1967	Pinturas "Via Crucis de Brigitte Bardot"
17	Acervo	dezembro	1967	Encerramento do ano com obras do acervo: Tarsila, Anita, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Rego Monteiro, Bernardo Cid, Darel, Stockinger, Grassmann, Caciporé, Agostinelli, Vlavianos, Maria Helena Chaturni, Hector Sápia, Odrizola, Odila Mestriner, Maria Leontina, Agostinho Baptista de Freitas.
18	Art-Nouveau		1968	
19	Exposição Comparação 5 Mestres de 22 e 5 Mestres do Futuro	março	1968	Segall, Malfatti, Tarsila, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, e Stockinger, Bernaro Cid, Wesley Duke Lee, Caciporé Torres, Maria Helena Chaturni
20	Bernardo Cid	setembro	1968	
21	Arte Brasileira Colonial	set-mar	1968-1969	Exposição de mobiliário, pinturas, esculturas, imagens e pratos dos séculos 17, 18 e 19.
22	Zaira	abril	1969	primeira - pinturas e desenhos
23	Leilão Teatro Dois Mundos	abril	1969	Leilão marcado para 7 de abril

24	Yutaka Toyota	abril	1969	
25	Mobiliário Antigo e Acervo	junho	1969	
26	Marilia Kranz	novembro	1969	
27	Tadayoshi Ito	dezembro	1969	Cerâmicas

Dados compilados pela autora a partir de notícias no jornal O Estado de São Paulo e revista Mirante das Artes.

Galeria São Luís – exposições entre 1959 – 1965 em São Paulo

n.	Exposição	Mês	Ano
1	Marcelo Grassmann e Arnaldo Pedroso D’Horta	dezembro	1959
2	Tanaka	dezembro	1959
3	Maria Leontina	outubro	1960
4	Volpi	outubro	1960
5	Arthur Luiz Pizza	outubro	1960
6	Fernando Lemos	junho	1960
7	Cassio M. Boy	junho	1960
8	Friedlander	junho	1960
9	Cyro del Nero	junho	1960
10	Eleonore Kosh	julho	1960
11	Kazuya Sakoi	dezembro	1960
12	Exposição coletiva de professores e alunos do Estúdio-Gravura (coordenado por Lívio Abramo e Maria Bonomi)	julho	1961
13	Ernesto de Fiori (com apresentação de Wolfgang Pfeiffer)	setembro	1961
14	Felix Labisse	setembro	1961
15	Nelson Leirner	novembro	1961
16	Lisa Ficker Hofmann	novembro	1961
17	Antônio Bandeira	janeiro	1962
18	Antônio Santiago Areal	fevereiro	1962
19	Fayga Ostrower	fevereiro	1962
20	Aldemir Martins		1962
21	Elizabeth Nobling		1962
22	Delamonica		1962
23	Stockinger		1962
24	Gerda Bretani		1962
25	Adam Firneakaes		1962
26	Donato Ferrari	junho	1962
27	Sheila Brannigan	junho	1962
28	Franz Krajeberg	agosto	1962
29	Yolanda Mohaly	setembro	1962
30	Sérgio Milliet – lançamento livro 2º vol "De ontem, de hoje, de sempre"	setembro	1962
31	Liuba Wolff	setembro	1962
32	Marcelo Grassmann	setembro	1962
33	Nicolas Vlavianos	outubro	1962
34	Fernando Lemos	novembro	1962

35	Alberto Zaluar - desenhos	dezembro	1962
36	Mira Schendel	março	1963
37	Flávio Motta	abril	1963
38	Walter Levy - guaches	agosto	1963
39	Glória Eicham - desenhos	agosto	1963
40	Coquetel para os artistas do Leilão em benefício ao Hospital Albert Einstein	outubro	1963
41	Wladislaw	outubro	1964
42	José Roberto Aguilar	outubro	1964
43	Acervo	fevereiro	1965
44	Carmélio - pinturas	março	1965
45	Rissone - pinturas	abril	1965
46	Oswald de Andrade Filho - pinturas	abril	1965
47	Maria Polo - pinturas	maio	1965
48	Hoo Mo Jong - pinturas	junho	1965
49	Sérgio Camargo - esculturas	julho	1965
50	João Suzuki - desenhos	agosto	1965
51	Otone Zorlini	outubro	1965

Dados compilados pela autora a partir de notícias no jornal O Estado de São Paulo.