



Absolutamente modernos. A arte brasileira das Bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular

Dra. Anna Paola P. Baptista

Curadora dos Museus Castro Maya (IPHAN-Minc).
Mestre em História da Arte pela UCE – Birmingham (UK)
Doutora em História Social pela UFRJ.

No período que se inicia em finais dos anos 1940, caracterizado pela criação dos Museus de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, o panorama da arte brasileira é marcado pelo crivo dos descompassos e pela inconsistência nas demarcações e definições de moderno. Por um lado, apesar de já irem longe os tempos dos revolucionários do Modernismo e mesmo da mais conciliadora geração que se seguiu a eles, a arte moderna continuava sem mercado, carente de espaços institucionais próprios e ainda em curso de assimilação para o público geral.

Já entre os artistas e os críticos de arte, superada a batalha com o academicismo, delineavam-se novas rivalidades, primeiramente entre o figurativismo e a abstração e, logo depois, entre as correntes informal e geométrica do abstracionismo. Boa parte da crítica contemporânea, inclusive a estrangeira, definia o tachismo como a verdadeira onda moderna, avaliando o concretismo como um arcaísmo fora de moda. Para outros, ao contrário, o desafio de ser *absolutamente modernos* chegava finalmente com o concretismo. É nessa época que começaria a se esboçar uma demarcação que, revendo a (auto)crítica Modernista, periodizava os episódios alocando ao Modernismo um papel de antecedente ou marco de passagem para a real compreensão e prática dos conceitos fundamentais da arte moderna. Foi Mário Pedrosa principalmente que começou a construir a concepção – hoje corrente – do concretismo como a primeira verdadeira vanguarda brasileira, um marco posteriormente adiado por Ronaldo Brito até o neoconcretismo.

O colecionador e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) esteve ativamente comprometido no processo de institucionalização do moderno, tendo criado e presidido o MAM-RJ e integrado a Comissão de Honra da I Bienal. Além disso, seu acervo enriqueceu as exposições da época tanto quanto foi enriquecido por aquisições ligadas a tais eventos. Não é difícil concluir que essas experiências viriam a marcar sua visão acerca da arte e influenciar seus modelos de colecionamento. Resta-nos indagar sobre as transformações ocorridas nos padrões aquisitivos da coleção e relacioná-las às acepções de moderno em jogo naquele momento.

O público geral, apegado aos padrões acadêmicos de gosto, ainda resistia bastante à arte moderna. A desaprovação podia inclusive alcançar contornos violentos como na exposição de final de ano dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes, desmontada à força pelos acadêmicos em 1942 ou na *Exposição de Arte Moderna*, organizada por Juscelino Kubitschek em Belo Horizonte em 1944, onde telas foram rasgadas pelo público. Jorge Beltrão, um dos primeiros marchands de arte moderna no Rio

de Janeiro, conta que o grosso do público, mesmo bem educado, comprava pintura com o objetivo de decoração. Ao realizar uma exposição de pintura moderna figurativa em sua loja na rua Siqueira Campos enfrentou uma reação tremenda: “as pessoas passavam de carro e jogavam na loja pedras envolvidas com papel onde estavam escritos insultos impublicáveis.”¹

Os textos do catálogo da exposição *Pintura Européia Contemporânea*, de 1949, que marcou o início das atividades do MAM do Rio de Janeiro na sede localizada no 11º andar do edifício do Banco Boavista, parecem centralizar sua atenção nesse aspecto. Na introdução, o colecionador e mecenas Castro Maya, primeiro presidente do MAM, declarava que o Museu era produto da necessidade de “incutir no público o gosto pela Arte Moderna”,² entendida aí como uma reação ao tradicionalismo. Castro Maya estava convencido que tanto aquela exposição, com obras de grandes artistas da Escola de Paris, bem como, no futuro, o próprio funcionamento do MAM, seriam elementos que contribuiriam para o abandono “dos preconceitos formais de que a pintura deva representar exatamente a realidade.”

“É difícil gostar do que não se compreende”, afirmava Tomás Santa Rosa no texto principal do catálogo. Ressalta aí, assim como na breve introdução de Castro Maya, uma tese muito cara à crítica de arte especializada do período, qual seja a da arte como expressão-comunicação. Esta teoria apontava na direção de uma situação de impasse devido à falha de comunicação da arte moderna com o público. Às elites parecia sobrar o desafio de educá-lo. Desta feita, tratava-se de fazê-lo aceitar a modernidade da Escola de Paris. Isso significava abdicar do meramente imitativo e da arte inspirada há 400 anos nos ideais antropocêntricos do Renascimento. Para Santa Rosa, aquele tipo de tradição, baseada na representação do mundo, havia deixado o público acostumado a somente apreciar formas conhecidas e que, como que viciado no imediatismo do assunto retratado, sem tentar apreender a idéia plástica, “nunca percebeu a base da composição, o ritmo do desenho, a aplicação científica da cor, a tessitura das superfícies (...)”.

Assim, artistas, críticos de arte e alguns colecionadores particulares se uniram para apresentar a arte moderna ao público carioca. A maioria deles fazia parte também do grupo ligado à criação do novo Museu de Arte Moderna, destinado a consolidar no domínio público um espaço que a arte moderna já alcançara em algumas coleções particulares. Castro Maya contribuiu emprestando para a exposição obras de Matisse (*O jardim de Luxemburgo*, 1903, óleo), Seurat (*O varredor de rua*, 1887-88, desenho), Vlaminck (*Uma rua de aldeia*, 1912, óleo), Ségonzac (*Um caminho no final do outono*, c. 1920 aquarela), adquiridas recentemente em leilões e galerias de arte em Paris. Mas, assim como eram vitrines privilegiadas de apresentação das coleções particulares, essas exposições serviam também para deslanchar cobiças que tendiam a movimentar o mercado de arte. Deste modo, por exemplo, a tela *Retrato de mulher*, 1918, de Metzinger da coleção Marques Rebelo, que figurara na mostra de 1949, passou mais tarde a integrar a coleção Castro Maya, adquirida na Galeria Barcinski em 1961. Podem ser citados também outros casos de obras vistas por Castro Maya em exposições, e que, futuramente, passariam a fazer parte de seu acervo como, por exemplo, duas obras de Enrico Bianco - *Pastor* e *Pastor com cachorro*, ambas de 1949 - que figuraram na II Bienal de São Paulo e entraram posteriormente na coleção Castro Maya e a tela *A Barca*, 1941, de Candido Portinari, exposta na V Bienal que viria para sua coleção em 1961.

As relações traçadas entre colecionismo, mercado de arte e espaços institucionalizados para a arte moderna ficam evidenciadas nas constatações dos atores contemporâneos acerca da exiguidade dos espaços de exposição e pontos de venda e da inegável necessidade de sua expansão para o desenvolvimento da arte nacional. Ilustrativo desse aspecto é um documento presente no Arquivo Castro Maya – aparentemente emanado do MAM paulista, embora não conste assinatura – onde se esboça a necessidade de formação de uma comissão no Rio de Janeiro para tratar diretamente com os poderes públicos de questões relativas à importação, exportação e venda de obras de arte, visando

¹ Depoimento de Jorge Beltrão, 14/7/1982. In: *A Modernidade em Guignard*. Coordenação Carlos Zílio. Rio de Janeiro: PUC, s.d. p. 138-39.

² *Pintura Européia Contemporânea*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: MAM, janeiro de 1949. As citações seguintes referem-se a esta mesma publicação.

facilitar estas transações.³ O argumento para justificar a medida como uma questão de “interesse superior para a cultura brasileira” desenvolve-se assim: começava por reafirmar que a finalidade primordial do MAM era a de “tornar conhecidas as obras mais representativas da arte de nossos dias” e também a de dar “novo e enérgico impulso à arte brasileira”. Para tal era necessário fomentar as vendas de obras de arte, tornando os artistas capazes de retirar seu sustento apenas desta ocupação. O incremento de um mercado de arte no Brasil dependeria, portanto, de um estímulo à qualidade em seus dois pólos, produtor (artista) e consumidor (coleccionador). Os artistas podiam beneficiar-se do contato com obras vindas dos grandes centros mundiais de criação, enquanto o público devia ser transformado em clientela assídua, adquirindo o “hábito de comprar obras de arte de qualidade”. De início, para consolidar o mercado, a oferta devia concentrar-se em “obras de arte de valor assegurado”, dos mestres da Escola de Paris. Por isso era indispensável apresentar no país as obras de artistas estrangeiros consagrados a fim de estimular os criadores e encorajar os colecionadores brasileiros, sendo de sumo interesse que as obras expostas pudessem ser comercializadas. A conclusão deste processo era a seguinte:

Quando existirem colecionadores brasileiros existirão compradores para a pintura brasileira, e em número suficiente para que os pintores brasileiros comecem a viver melhor de sua arte.

Na década de 1940, o processo de afirmação da arte moderna era, portanto, uma questão de comunicação no sentido amplo, tanto no âmbito do pólo consumidor (passivo ou ativo), quanto na vertente da produção artística. Para os artistas, o benefício do contato com a arte mundial e do aumento do mercado consumidor interno parecia mais que evidente. E a conquista definitiva do público dependia de uma exposição sistemática à arte moderna. Idealmente, parte deste público viria a encará-la como objeto de desejo e consumo, criando a demanda para sua comercialização. Porém, a realidade brasileira era a de um Rio de Janeiro com as instituições artísticas dominadas pelo academicismo e pouquíssimos e inadequados espaços de exposição para a arte não-acadêmica, destacando-se, em primeiro lugar, o Palace Hotel, mas também valendo mencionar a Associação Brasileira de Imprensa, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e o IBEU, que abrigaram algumas exposições importantes. As galerias de arte eram escassas. Antes do boom dos anos 60, os galeristas eram basicamente comerciantes e as lojas dedicavam-se também a outras atividades como molduraria, antiquário ou comércio de material artístico. A livraria do polonês Miécio Askanazy no Centro e a loja de Jorge Beltrão em Copacabana (no final da década de 1950 transformada em Galeria Montmartre em outro endereço) podem ser consideradas as mais relevantes no apoio à arte moderna no período. Em São Paulo o panorama não diferia tanto. A distância das instituições oficiais apesar de contrabalançada, a princípio, com a atuação de colecionadores abastados, levou as próprias organizações de artistas a instituir mostras como os Salões de Maio e os da Família Artística Paulista. Também lá o IAB e IBEU, além da Biblioteca Municipal, foram instituições que se abriram para receber e promover eventos da arte moderna enquanto as galerias existentes antes da fundação da Domus em 1947 (por um casal de amigos de Matarazzo Sobrinho, Pasquale e Ana Maria Fiocca) comercializavam basicamente pintura acadêmica tardia e antiguidades.

Mário Pedrosa descreve o período entre a Semana de Arte Moderna e a criação dos MAMs e da Bienal de São Paulo como um tempo morno:

Salões disso e daquilo se abrem e se fecham com maior ou menor brilho, (...) Exposições individuais deste ou daquele artista se fazem ora em São Paulo, ora no Rio. Uma nova geração de artistas (...) começa a dar o seu recado. Mas personalidades marcantes são raras. As galerias de arte são praticamente inexistentes. O mercado de Arte, uma excentricidade. A guerra começa e a guerra acaba, e uma nova inquietação geral toma conta dos espíritos (...). A fermentação estética recomeça, e é a moda dos museus; em São Paulo, o de Arte em 1947, e o de Arte Moderna, em 1948; o MAM no Rio, em 1947. Estava-se às vésperas da Bienal.⁴

³ MAM-SP. *Programa para o Rio de Janeiro*. Documento datilografado. S.l: s.d. Arquivo Castro Maya, pasta 72. Todas as citações deste parágrafo se referem a este documento.

⁴ PEDROSA, Mário. A Bienal de lá para cá. In: *Política das Artes*. Organização Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 248.

Deste modo, pode-se dizer que a fundação dos MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro em finais dos anos 40 e a criação das Bienais de São Paulo em 1951 marcaram uma nova etapa para a arte no Brasil. Vale ressaltar que é justamente em 1951 que são criados, no Rio de Janeiro, a Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional e, em São Paulo, o Salão Paulista de Arte Moderna.

Desde seu nascimento, o objetivo declarado dos MAM e das Bienais foi o de servir de agente ativo de um processo de cosmopolitização da arte brasileira, rompendo o isolamento dos artistas e do público. Enfatizou-se a importância da comunicação com obras de artistas internacionais consagrados e de novas tendências mundiais, ao mesmo tempo em que fornecia referências históricas que auxiliariam no processo de reconhecimento da produção contemporânea. Para os artistas nacionais e para os colecionadores os eventos funcionavam como vitrines que tanto consolidavam os nomes já reconhecidos como revelavam novos talentos. Além do mais é inaugurada aí uma nova etapa para a arte moderna, em que ela se torna um objeto da política de preservação.

Iniciativa de grupos da elite econômica e cultural do Rio e São Paulo, sob franca influência da atuação de Rockefeller nos Estados Unidos da América, a criação destes espaços e instituições obedecia a seus propósitos civilizatórios e seus desejos de se colocarem como representantes de um projeto modernizador. Em São Paulo, o MAM nasce em 1948 como fruto da iniciativa de uma extensa lista de signatários de seu registro público mas, inegavelmente, possui a marca de Francisco Matarazzo Sobrinho que além de tê-lo presidido, financiou de seu próprio bolso a compra das obras para a coleção do Museu e fomentou seu posterior crescimento com o Prêmio Aquisição promovido pelas futuras bienais.

O MAM do Rio de Janeiro também foi credor, pelo menos em seus primeiros tempos, de seu primeiro presidente, Raymundo de Castro Maya. Anfitrião da reunião de intelectuais e figuras da sociedade brasileira com Nelson Rockefeller em 1946 que iniciou a fundação do Museu, Castro Maya foi o requerente do registro de sua marca em 1947 e, além de participar ativamente da organização dos primeiros eventos, negociou a ocupação das duas sedes provisórias (no Banco Boavista e no Palácio Capanema). Ele foi fundamental, ainda, na questão do aporte financeiro. Em 12 de setembro de 1947, a coluna *Artes Plásticas* de Quirino Campofiorito no jornal *Diário da Noite* noticiava estar em franco progresso a organização do Museu de Arte Moderna, tal como anunciava em público o então presidente de sua Comissão de Organização e Propaganda, Raymundo de Castro Maya, que aproveitara a ocasião para declarar a doação da importância de cem mil cruzeiros inscrevendo, assim, definitivamente, seu nome no rol dos benfeitores do Museu.⁵ Mais tarde, Castro Maya viria a declarar que seu apoio teria se estendido bem mais largamente que esta dotação inicial:

Pessoalmente já sustentei o Museu quase sozinho desde a fundação e da inauguração da primeira sede no (...) Banco Boavista em (...) 1949 e finalmente em 1951 doei mais 200 mil cruzeiros ao Museu.⁶

Em retrospectiva, o próprio processo de criação do MAM do Rio vai ser apresentado por Castro Maya de uma forma particularmente personalista:

Quando cheguei à conclusão de que o Rio não podia prescindir, por mais tempo, de um Museu de Arte Moderna (...) é que comecei a trabalhar neste sentido com um grupo de entusiastas entre os quais não posso deixar de citar Rodrigo Mello Franco de Andrade e o Patrimônio Histórico e Artístico (...) e Josias Leal (...).⁷

Tal visão foi encampada em reportagens - em 1951 Carlos Cavalcanti, por exemplo, intitula sua matéria *Castro Maya e seu [grifo meu] museu moderno*⁸ - que enfureceram a diretora executiva Niomar Muniz Sodré e acabaram por tornar-se pivô de um processo que culminou no afastamento definitivo de Castro Maya da presidência do Museu em 1952.

⁵ CAMPOFORITO, Quirino. Museu de Arte Moderna. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 12 set. 1947.

⁶ Carta de Raymundo Ottoni de Castro Maya a Niomar Muniz Sodré, 4 set. 1957. Arquivo Castro Maya, pasta 71.

⁷ JEAN, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1951.

⁸ CAVALCANTI, Carlos. Castro Maya e seu museu moderno. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 8 set. 1951.

A fundação quase simultânea de museus de arte moderna no Rio e São Paulo aponta para uma confluência de seus objetivos, explicitados nos estatutos ou documentos afins. O requerimento de registro da marca do MAM, preenchido por Castro Maya, define o museu como “instituição cultural que tem como finalidade única a difusão do conhecimento de todas as modalidades de Arte Moderna,”⁹ definição que se repete com pequena variação semântica nos estatutos de 1948. Os estatutos de 1953, no entanto, incorporaram algumas mudanças sugeridas por Castro Maya, destacando-se a inclusão da “promoção do desenvolvimento da cultura artística” como a primeira finalidade do MAM-RJ.¹⁰ O estatuto do MAM paulista define entre seus objetivos o de “adquirir, conservar, exibir e transmitir para a posteridade obras, de arte moderna do Brasil e do estrangeiro” e “incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral.”¹¹

Esta similaridade, no entanto, não abafava totalmente um ligeiro afastamento no que dizia respeito ao sentido de moderno em arte naqueles primeiros momentos. As exposições inaugurais de cada um dos MAMs em 1949 – *Pintura Européia Contemporânea*, apresentando a Escola de Paris, no MAM carioca e *Do Figurativismo ao Abstracionismo* no Museu paulista – refletem bem a diferença na dimensão do moderno que queriam abarcar. E muito provavelmente isso se deveu em parte à influência do entendimento de arte moderna partilhado por Castro Maya e o grupo intelectual mais próximo dele, como os citados Rodrigo Mello Franco de Andrade e Josias Leal. Vale lembrar que a coleção particular de Castro Maya só abriu-se para a abstração a partir da segunda metade da década de 1950. Em São Paulo, por seu turno, desde a abertura oficial do Museu, os propósitos estatutários não apenas são reafirmados, mas também, de certa forma, melhor explicitados com a citação no catálogo da exposição inaugural do interesse de informar o público sobre as produções artísticas mais atuais e “apresentar as duas tendências plásticas mais renovadoras de hoje em dia”¹² introduzindo, assim, a arte abstrata naquele cenário. Como parte desse programa foram realizadas, ainda em 1948, três palestras (“Arte e público”, “O que é arte figurativa”, “O que é arte abstrata”) com o primeiro diretor, o belga Léon Degand, visando a preparação prévia do público e também, após a inauguração da exposição, a mesa-redonda “A favor ou contra o abstracionismo.”¹³

Tendo como parâmetro o evento de Veneza, a criação da bienal apareceu sempre como uma necessidade programática inerente e complementar ao MAM paulista, visando não apenas a evolução das artes no Brasil, colocando-a em contato com o resto do mundo, mas também a elevação de São Paulo a uma posição de centro artístico mundial.¹⁴

Castro Maya rapidamente integrou-se ao projeto, particular e institucionalmente: como presidente do MAM-RJ integrou a Comissão de Honra; pessoalmente, colaborou com a instituição de um prêmio em dinheiro na área de arquitetura. Além disso, procurou construir uma ponte que ligasse o Rio à iniciativa paulista, anterior e posteriormente ao certame. Por um lado, ele serviu de intermediário entre a organização do evento e os artistas, encarregando-se de enviar os trabalhos daqueles para o júri em São Paulo.¹⁵ De outro, na exposição que inaugurou a nova sede do MAM-RJ no Palácio Capanema em 1951, ele deu ao público carioca a possibilidade de conhecer trabalhos apresentados na I Bienal.

⁹ Requerimento para registro da marca do MAM no Departamento Nacional da Propriedade Industrial. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1947. Arquivo Castro Maya, pasta 70.

¹⁰ Anteprojeto do estatuto do MAM-RJ. Arquivo Castro Maya, pasta 70.

¹¹ *Apud* LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 110.

¹² *Do FIGURATIVISMO ao Abstracionismo*. Catálogo da exposição. São Paulo: MAM, 1949, p. 13.

¹³ MAM-SP. *Circular n. 2*, maio de 1949. Arquivo Castro Maya, pasta 72.

¹⁴ A partir da VII bienal os organizadores consideraram que este objetivo foi alcançado e até extrapolado. Em 1967 em plena Guerra Fria, Francisco Matarazzo Sobrinho afirma que “a bienal realiza em escala mundial um milagre (...) cooperação de paz entre homens de todos os continentes, ideologias, raças e credos”. BIENAL DE SÃO PAULO. 9. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

¹⁵ JEAN, Yvonne. *Op. cit.*

Na II Bienal Castro Maya teve uma participação diferenciada, desta feita contribuindo na posição de colecionador particular que cede suas obras. A bienal do IV Centenário, conhecida com a “bienal da Guernica” e dirigida por Sergio Milliet, acrescentou aos objetivos originais traçados a missão de apresentar o novo lado a lado com referências históricas, formando panoramas através de séries de “obras suscetíveis de exemplificar quase didaticamente a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos.”¹⁶ Abria-se espaço para uma curadoria informada pela visão modernista, marcada pelo amálgama do moderno com as raízes coloniais, típica dos intelectuais do IPHAN e bem próxima de Castro Maya. Não à toa, o organizador da polêmica sala especial sobre a paisagem brasileira até 1900 foi Rodrigo Mello Franco de Andrade. Esta exposição foi enriquecida sobretudo com o empréstimo de onze obras da coleção Castro Maya de Brasileira.

Mas já na II Bienal o cenário artístico tendeu a se polarizar, esquentando a batalha da figuração versus abstração. Entre os artistas vigorou um boicote. Guignard, por exemplo, chegou a enviar oito trabalhos, cancelando depois sua inscrição em solidariedade ao protesto dos colegas contra a arbitrariedade dos organizadores. Marcier, desapontado por uma de suas obras sacras ter sido recusada pelo júri desabafou em sua autobiografia:

Senti o peso da injustiça, mas quase todos os pintores de tendência figurativa: Segall, Guignard, Pancetti, haviam se esquivado de participar do certame máximo do 4º Centenário de São Paulo. Sozinho fiquei enfrentando a maré concretista, credo oficial do momento. Retirado em meu sítio em Barbacena, via a influência crescente e aniquiladora dos Max Bill e assecclas nacionais.¹⁷

A partir daí, seguidamente os diretores artísticos ou presidentes do júri da bienal de São Paulo tiveram de usar parte do espaço de seus textos no catálogo para justificar os índices de concentração da tendência abstrata na exposição. Na III Bienal a introdução de Sergio Milliet destacava a bienal paulista como uma das mais avançadas no mundo, mas vacilava sobre ser o surto de abstração uma necessidade profunda de expressão de seu tempo ou uma imposição da moda. Na V Bienal Paulo Mendes de Almeida, pelo júri, explica que poucas foram as inscrições de figurativistas e que, portanto, a exposição “reflete a própria orientação dominante entre os artistas e não a predileção dos membros do júri”.¹⁸ Mário Pedrosa pretende caracterizar a VI Bienal como democrática afirmando que traz até [grifo meu] primitivos e figurativos.

No relacionamento com o público leigo subsistia também a tensão. O desafio de educá-lo era crescente, pois mal ele acabava de ter um contato mais estreito com o Modernismo e já se tornava necessário fazê-lo digerir o abstrato e quando o abstracionismo informal se impôs já era tempo de creditar ao concretismo o troféu de verdadeiro moderno. Mário Pedrosa avaliou que o público brasileiro teve contato pela primeira vez com o que se convencionou chamar de arte moderna na bienal, originando um impacto terrível e direto que produziu indignação ou perplexidade em muitos. Tal choque com relação “às expressões mais puras, mais austeras da corrente dos abstracionismos não-figurativistas” provinha do fato de que, acostumados a olhar um quadro para apreciar um assunto ou a fidelidade ao natural, eles se sentiam despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem objetos reconhecíveis. As deformações das figuras, os monstros picassianos, as perversões matisianas já pareciam mais toleráveis, porque o público percebia nelas uns restos da realidade objetiva em que se apegar e, mesmo as detestando à primeira vista, os visitantes as “entendiam”.¹⁹

¹⁶ *Bienal de São Paulo*. 2. Catálogo geral. São Paulo: MAM, dezembro 1953 a fevereiro 1954, p. XVI. Este objetivo perdurou por muitas edições do evento. Tivemos, por exemplo, a sala do expressionismo alemão na III bienal, uma grande representação surrealista na IV, as mostras de gravuras francesa e japonesa na V bienal, e assim por diante.

¹⁷ MARCIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004, pp. 241-42.

¹⁸ *Bienal de São Paulo*. 5 Catálogo geral. São Paulo: MAM, setembro a dezembro 1959, p. 43.

¹⁹ PEDROSA, Mário. A primeira Bienal. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 40-41.

Para o crítico duas tendências polarizavam o evento: de um lado a *arte realmente moderna* [grifo meu], definida como a dos não-figurativistas de todas as nuances, e do outro as diversas variantes objetivistas ou figurativas.²⁰ De início esta definição parece distante dos modelos de gosto e colecionamento de Castro Maya. E tal qual o público, o colecionador parece correr como o coelho atrás da cenoura, um passo atrás dos parâmetros engendrados pelo circuito artístico de vanguarda. De tal modo que, mesmo quando Castro Maya finalmente se rende ao abstrato passando a adquirir obras notadamente de tendência abstrata informal, ele continua a ocupar uma posição retrógrada em relação a certa porção crítica do cenário artístico. É nesta época que Pedrosa viria a reorganizar hierarquicamente a arte moderna classificando o tachismo como moderno de segunda classe, dado que ainda contaminado pela transcendência e vestígios de representacionalidade.

Vencidas as antigas batalhas contra o academismo e, depois, contra a figuração, as correntes abstratas enfrentavam agora dissensões internas. Entretanto, permanece o objetivo moderno de demonstrar que o Brasil pode apresentar uma arte com características próprias e assimilar as tendências sem sujeição colonial. Para Pedrosa, esse momento finalmente chegara e, com o concretismo, pela primeira vez, o Brasil era vanguarda. Em sua análise da IV Bienal, o crítico identificava “pela primeira vez um sentimento de independência entre os nossos melhores artistas”.²¹ Na contramão dos centros artísticos, éramos uma ilha geométrica no mar do tachismo, consagrado naquela bienal pelo júri internacional. Surpreendia-o e o revoltava, portanto, o desprezo devotado por aquele júri e outros críticos internacionais às experiências concretistas sul-americanas, vistas por eles como um arcaísmo.²² Imputava este julgamento ao fato de sermos encarados através de uma ótica colonialista que demandava uma arte, ou inserida nos cânones praticados em seus próprios meios, ou que lhes passasse um sabor de romantismo, exotismo, ou seja, uma arte tão primitiva como aquelas próprias culturas: “os papagaios, as cores berrantes, negros no eito, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas, etc”.²³

Uma medida da importância alcançada pelos empreendimentos dos MAMs e da bienal de São Paulo pode ser tomada pela afirmação de Mário Pedrosa de que “a arte brasileira *mais* [grifo meu] moderna, a partir das gerações do início do século é consequência da Bienal”.²⁴

A cristalização do moderno nas coleções particulares veio indicar o cumprimento de uma meta do Modernismo, a da assimilação, após as lutas dos anos 1920 aos 40 contra a arte acadêmica e o estranhamento do público. Sua entrada nos espaços dos museus significou sua institucionalização. No caso de Castro Maya, onde se confundem as atuações pública e particular, o efeito é duplo. Cada qual contamina a outra e a formação deste nicho em sua coleção particular se dá ao mesmo tempo em que o mecenas concorre para a institucionalização da arte moderna. Sua coleção serve para recheiar exposições que visam a educação do público e, simultaneamente é enriquecida nestes eventos.

Sem dúvida, presencia-se a uma alteração nos rumos da coleção. A composição do acervo de Castro Maya a partir dos anos 1940 não pode ser pensada senão em íntimo relacionamento com as bienais e a programação de artes plásticas organizada pelos MAMs. Um primeiro vestígio denuncia seu olho de colecionador através das anotações minuciosas que pontuam os catálogos das mostras visitadas. Neles encontram-se freqüentemente apontamentos de cotações, aquisições feitas ou empréstimos de obras de sua coleção e também os registros dos prêmios conferidos pela bienal de São Paulo, denotando seu reconhecimento daquela como uma instância capaz de conferir ou agregar prestígio e valor de mercado para os artistas.

²⁰ PEDROSA, Mário. A primeira Bienal. *Op. cit.*, p. 41.

²¹ PEDROSA, Mário. Pintura brasileira e gosto internacional. In: *Acadêmicos e modernos*. Organização Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, p. 279-81.

²² PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna. In: *Acadêmicos e modernos, op.cit.*, p. 317-19. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, 30/12/1959.

²³ PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna. *Op. cit.*, p. 317-18.

²⁴ PEDROSA, Mário. Felícia, escultora. In: *Acadêmicos e modernos. Op. cit.*, p. 331. Vale notar que o impacto da Bienal materializou-se prontamente e pode ser sentido através de exposições como a de Artistas Brasileiros no MAM-RJ, em abril de 1952 e a I Exposição Internacional de Arte Abstrata de janeiro de 1953 no Hotel Quitandinha, Rio de Janeiro.

Na verdade, a participação num certame internacional como a bienal já era suficiente para valorização das obras. Percebemos a aquiescência de Castro Maya a esta evidência em diversas ocasiões. Para além do já citado empréstimo de 11 de suas telas de Brasileira para a sala especial da *Paisagem brasileira até 1900*, montada na II Bienal, temos o interessante caso da escultura *Personagem alado*, 1957, de César Baldaccini, comprada por Castro Maya na França naquele ano, que veio de lá para integrar a IV Bienal antes mesmo de passar na casa de seu novo proprietário. Figurou depois como destaque, justamente por ter participado da bienal, em uma reportagem sobre o colecionador na revista *Jóia* em 1958. Também a sua famosa obra de Salvador Dalí *Os dois balcões*, 1929, foi emprestada para a grande sala *Surrealismo e arte fantástica* da VIII Bienal.

Ocasionalmente assiste-se a verdadeiras operações de tentativa de uso de influência e contatos pessoais para garantir um lugar de destaque ou para viabilizar a ida de uma obra para a bienal. No primeiro caso, Castro Maya comprometeu-se diretamente com o artista em advogar o melhor lugar possível para exibição do *Personagem alado* na exposição francesa. O segundo pode ser exemplificado pela ocasião em que Castro Maya empenhou-se decididamente (e falhou) para incluir a escultura *Capoeira*, 1957 de Mário Cravo Júnior no certame.²⁵

As exposições no MAM-RJ, embora com menor glamour que a bienal também serviram como importantes outdoors e entrepostos de compra para sua coleção. Os empréstimos foram constantes: as já citadas obras para exposição *Pintura Européia Contemporânea* de 1949 e a contribuição para a mostra de Portinari em 1953, com o empréstimo do óleo *Menino com pão*, 1947. Através do MAM carioca Castro Maya adicionou à sua coleção duas gravuras de Portinari, lançadas em 1949 durante a exposição do mural *Tiradentes*, da qual foi também o principal organizador; comprou tapeçaria na exposição de obras de Jean Lurçat em 1954 e duas obras de Georges Mathieu, uma tela e um guache (ambas *Composição*, 1949) na exposição do artista em 1959. Seu quadro *Natureza morta*, 1956, esteve na *Retrospectiva Iberê Camargo* em 1962.

As bienais funcionaram também como um importante mercado para suas aquisições. Na IV Bienal Castro Maya adquiriu um lote de três telas, duas do chileno Enrique Zanartu (*Composição*, 1921, e *Paisagem e animais*, 1957) e *Favela nº 1*, 1957, de Maria Teresa Nicolao. Este lote poderia ter sido ainda maior se a venda da cópia em bronze de uma terracota de Brecheret tivesse se concretizado ou se um quadro que lhe despertou interesse na representação do Taiti estivesse à venda. Posteriormente, em 1959, Castro Maya trouxe da V Bienal a escultura *Fruto andino*, 1957, de Emílio Luga Sandoval e, em 1961, da representação holandesa na VI Bienal, um óleo de Hubert Hierck, *Esbah*. Foi também nesta bienal que ele avistou e cobijou a obra *Pesca do Xaréu*, de Carybé que por dois anos tentou em vão negociar.²⁶

As expansões na coleção Castro Maya nos anos 1950 apontam na direção da multiplicação de interesses – antes concentrados na iconografia da cidade, na paisagem e costumes – e do despertar para novas miradas na arte. Se é verdade que em tais aspirações impera o moderno, é forçoso também indagar sobre o perfil da seleção pessoal que baliza este moderno. De tudo que vê, Castro Maya passa em branco pela onda geométrica, mas contagia-se pelo tachismo, preferindo artistas ligados à abstração expressiva.²⁷

Nestas escolhas percebe-se que Castro Maya se mantinha fiel ao seu entendimento dos artistas modernos como aqueles que expressam sua subjetividade lírica, que “procuram interpretar nas suas obras o que realmente sentem”.²⁸ Essa visão romântica da arte harmoniza bem com o abstracionismo informal, definido por Pedrosa como uma estética subjetiva romântica, herdeira do século XIX, em que dominava a presunção de um sentido oculto no impulso de auto-expressão do artista. O tachismo seria

²⁵ Ver a correspondência de Castro Maya com Arturo Profili, secretário geral do MAM-SP em 1957. Arquivo Castro Maya, pasta 72.

²⁶ Ver correspondência de Castro Maya com Carybé. Arquivo Castro Maya, pasta 106.

²⁷ Nesta época também a coleção se vê acrescida de obras de Antonio Bandeira, Manabu Mabe, Kazuya Sakai, Benjamin Silva, etc.

²⁸ *Pintura Européia Contemporânea. Op. cit.*



dotado de um poder emocional de fácil comunicabilidade justamente porque, apesar de abstrato, preferia valores ditos instintivos aos valores plásticos mais puros e porque conservava ainda uma analogia com o mundo natural ou aludia naturalisticamente a estados de alma.²⁹ Dessa forma, desprezando a vertente construtiva, radical em sua busca de uma arte não-representativa, não-metafórica, a coleção Castro Maya permaneceu alheia ao desafio de Rimbaud para ser absolutamente moderna.

²⁹ PEDROSA, Mário. Depois do tachismo; Georges Mathieu. In: *Modernidade cá e lá*. Organização Otilia Arantes. São Paulo:EDUSP, 2000, p. 333 e p. 343. As críticas foram publicadas originalmente em 1959.

Referências Iconográficas



Figura 1 - Cèsar Baldaccini. *Personagem alado*, 1957. Escultura em ferro. Coleção Castro Maya

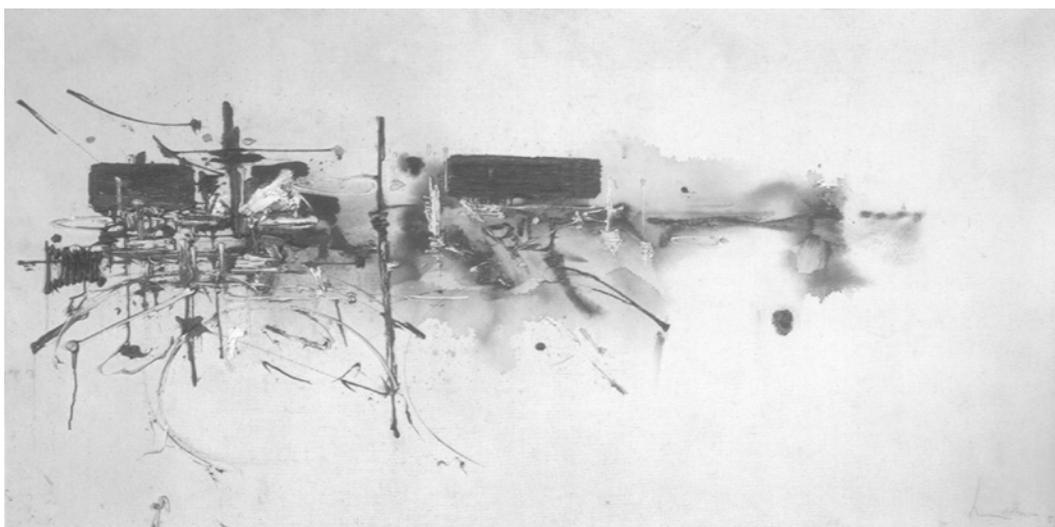


Figura 2 - Georges Mathieu. *Composição*, 1959. Óleo s/ tela. Coleção Castro Maya