

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

A forma dinâmica do Clássico: a dança na coleção Castro Maya

Vera Beatriz Siqueira
UERJ/ CBHA

Resumo

Este texto pretende analisar a atuação de Raymundo de Castro Maya como colecionador de arte, a partir do tema da dança. A idéia básica é partir de certos fatos da atuação deste homem de cultura – a apresentação do balé *Tarde de um fauno* or Serge Lifar em um dos jantares que oferecia na residência do Alto da Vista, a instalação em sua residência de Santa Teresa da escultura do deus dançarino Shiva Natarâja, a aquisição da obra de Pablo Picasso *A dança* – para pensar a sua concepção estética, na qual importa especialmente certa combinação de classicismo, monumentalidade e élan criativo.

Palavra Chave

Coleção Castro Maya; dança; Serge Lifar; Shiva Natarâja; Pablo Picasso

Abstract

This paper aims to analyze the art collection of Raymundo de Castro Maya from the theme of the dance. The basic idea is to investigate certain facts of his performance as a collector – the presentation of the ballet *Afternoon of a Faun* by Serge Lifar in one of the dinners offered at the residence of Alto da Boa Vista, the installation in his residence of Santa Teresa of the sculpture of the dancing god Shiva Natarâja, the acquisition of the painting from Pablo Picasso, *Dance* – to consider the broader context of his notions of beauty, in which is important the combination of classicism, monumentality and creative élan.

Key-words

Castro Maya collection; dance; Serge Lifar; Shiva Natarâja; Pablo Picasso

A questão do movimento, fundamento da dança, é central nas especulações estéticas modernas. No que diz respeito especificamente ao tema das coleções, Horst Bredekamp, em seu livro sobre os gabinetes de curiosidades, comenta o episódio em que Cellini deslumbra o rei François I com sua estatueta de Júpiter em prata, apoiada num plinto de ouro sob o qual se escondia uma base de madeira com quatro esferas rolantes. Graças a esse expediente, Cellini fez seu Júpiter se mover com uma vela na mão na contraluz de um fim de tarde de inverno em Fontainebleau em 1545, recebendo do monarca francês os mais animados elogios: “suas obras não apenas rivalizam com aquelas dos antigos, mas as superam”. Cerca de cinquenta anos mais tarde, Johannes Kepler se entusiasma com relógios e autômatos com figuras da mitologia clássica, vistos em gabinetes, utilizando-os como modelo para a estrutura geométrica de seu diagrama do cosmo. Segundo Bredekamp, ao serem incorporados nos gabinetes de curiosidades, os autômatos produzem, em sua oposição tanto às criações da natureza quanto à estabilidade das esculturas antigas, a necessidade de uma reflexão histórica dinâmica que estabelece os elos entre natureza – esculturas antigas – obras de arte – máquinas.¹

Além disso, em uma das possíveis origens do termo museu, tal como estabelecido na Encyclopédie de 1751, está o monte em Atenas nomeado a partir do poeta ático Musee, onde eram realizadas performances de poesia e arte, nas quais a dança era atividade central. Meu objetivo nessa comunicação será, então, pensar na dança não somente como um tema presente na coleção de Castro Maya, mas como um de seus conceitos chave, estando intimamente relacionada com suas concepções de arte e beleza.

Começamos, então, com um dos famosos jantares que Castro Maya ofereceu na residência do Alto da Boa Vista, em 1934, brindando seus convidados com inusitada apresentação do bailarino Serge Lifar, da companhia Ballets Russes. A festa é descrita pelo jornalista Marcos André como uma “noite de magia” e vale a pena ser citada:

“O jardim está quase na treva para deixar aparecer em toda sua suprema beleza, um céu crivado de estrelas, que se refletem amorosamente num imóvel tapete d’água.

O bando elegantíssimo, conduzido por Raymundo de Castro Maya, dirige-se para o jantar no meio do bosque.

(...) Depois do jantar (...) [o] grupo dirigiu-se para o terrase. Apagam-se as luzes. As estrelas readquirem o seu prestígio. Des clous d’or sur le fond bleu de la nuit. De súbito, num quadrado de luz intensa aparece a estátua deitada nos degraus do lago: é um fauno que parece ter saído de um baixo-relevo grego. No mesmo instante, as primeiras notas de L’après-midi d’un faune, de Debussy, enchem o jardim, a floresta, as montanhas, a noite estranha...

A estátua se levanta lentamente. Seus movimentos lentos são de uma beleza perfeita. É qualquer coisa como um sonho dos deuses. Cortando o frio da noite, sopros de ar morno, sensual, correm pelo jardim, como outrora deviam correr pelos elídios de Daphnes e Chloé.

(...) As respirações estão suspensas...

O fauno envolve-se no véu azul da ninfã. Deita-se na beira do lago... O real funde-se com a imagem refletida no espelho d’água. (...) A sua mão crispa-se num último movimento.

¹ Horst Bredekamp, *The lure of Antiquity and the Cult of the machine*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.

A treva absoluta nos olhos de todos. (...) E no lago, as estrelas tremiam ainda com saudades do fauno que desaparecera para sempre.²

O tom descritivo do início do texto cede lugar, aos poucos, a uma série de frases curtas, breves, que conduzem a uma sorte de experiência do belo indefinível, apenas capturado momentaneamente pela associação de luz e movimento. A musicalidade evocada por essas frases, porém, não é rítmica; abre-se à ondulação do sonho. O “ainda” da última frase mostra como não se trata da afirmação peremptória de certa noção de beleza, mas da vivência fugaz de algo que desaparece para sempre, que escapa mesmo da sua descrição.

Irrealizável, o belo converte-se num ideal. Não aquele ideal grego ao qual não deixa de se relacionar, mas algo que está no horizonte de nossas expectativas, na aparência da semelhança entre passado e futuro. Nessa presentificação do indefinível, o fluxo temporal não é propriamente interrompido, e sim suspenso pela obrigação mimética da beleza se assemelhar ao elemento externo que lhe é idêntico. A floresta toca música, a estátua dança, o bailarino repete o brilho dourado das estrelas, o lago captura o céu. Com a respiração presa, os espectadores anulam-se diante da transformação da beleza em evento inédito, “nunca visto”. A evocação de algo perdido, de experiência secreta, não é apenas o resultado da soma de sensações e especulações sobre o tal jantar: refere-se à percepção da experiência da beleza na modernidade como “evento” único e irrepetível.

No quadro do romantismo francês, a dança passou a ocupar lugar cultural de destaque, com apresentações em feiras, na Ópera ou no *Théâtre des Italiens* ou na *Comédie Française*. Constituía momento essencial dos eventos, alternando-se com as músicas, a pantomima, a acrobacia, os espetáculos pirotécnicos. Diferentes teóricos abordaram o problema da dança ou do balé, como Rousseau, Diderot ou o abade Du Bos, cujas *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura*, da virada do século XVIII, incluíam dois capítulos sobre a dança. Além disso, desenvolve-se um discurso específico sobre o tema, como as *Cartas sobre a dança* de Noverre (1760), que postulavam a substituição do balé de corte, cujo apogeu fora durante o reinado de Luís XIV, pelo balé de ação, cujo objetivo era a imitação da natureza, a ilusão, a expressividade dramática. Tudo isso mostra que a dança – e o ideal clássico de fusão entre música, poesia e dança – constitui tema de relevo para a definição dos contornos da arte na modernidade.

O balé apresentado por Serge Lifar aos convidados de Castro Maya participa, a seu modo, desse contexto intelectual e cultural. É uma apresentação solo intitulada *Le Faune*, adaptada da famosa coreografia de Nijinsky para a música de Claude Debussy que, por sua vez, inspira-se no difícil e um tanto hermético poema pastoral de Mallarmé, de 1876, na qual o fauno procura recriar suas memórias de um encontro com ninfas, mas não está muito certo se isso teria sido um fato ou um sonho. E pergunta: “Foi um sonho o que amei?” ou “Quem sabe as mulheres que glosas/são configurações de anseios que possuiis?”. As fronteiras entre sonho e realidade são eliminadas. Mas as evocações do fauno não são nostálgicas ou doces, e sim violentamente sexuais. Como na própria figura do

² Marcos André, *A noite de magia*. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1934. Biblioteca Nacional.

fauno, metade homem, metade animal, o poema se forma por essa ambiguidade constitutiva, entre a serenidade da tarde e a fúria de sua recordação (ou sonho).

Originalmente o poema fora escrito para o teatro, sob o nome *Monologue d'un faune* (1865), o que aponta para a consciência do poeta a respeito do seu potencial cênico e dramático, além de revelar sua natureza performática. Recusado como inapropriado, foi transformado 10 anos depois em poema, novamente rejeitado, agora pela revista à qual se destinava, a *Troisième Parnasse Contemporain*. A cada recusa, Mallarmé respondia com a radicalização poética, conduzindo à forma final, na qual “o poema ganha consciência definitiva de escritura e o fauno se realiza na página com as ninfas que modula e escreve – seres de linguagem”³⁶. Coube a Manet a ilustração para a edição original do poema pastoral em 1876.

Estimulado pelo próprio poeta e sob a encomenda da *Société Nationale de Musique*, Claude Debussy compôs o *Prélude à l'Après-midi d'un faune* entre 1891 e 1894. O Prelúdio é ainda hoje considerado, por muitos estudiosos, como o marco inicial da música moderna européia, por sua estrutura inovadora, marcada pela repetição do solo inaugural de flauta, pelos episódios fragmentários, pelas irregularidades métricas, pela instrumentação envolvente, pela fluidez melódica.

Em 1912, será a vez de Nijinsky, estrela dos *Ballets Russes*, que desde 1909 atuava com grande sucesso em Paris, relacionar-se, em sua primeira coreografia, com o tema mítico do fauno. Apresentado no dia 29 de maio, no *Théâtre du Châtelet*, o balé propõe nova radicalização: usando roupa colada ao corpo, simulando uma segunda pele, vale-se de movimentos angulares e fragmentários, que terminam em poses escultóricas, inspirando-se nas figuras gregas arcaicas e assírias, e não na Grécia clássica usada tradicionalmente como fonte dos balés, especialmente os de Fokine. O uso bidimensional do espaço cênico, bem como o deslocamento lateral dos dançarinos e o conseqüente efeito de planaridade geraram polêmica, mas não tanto quanto a cena final do balé, na qual o bailarino enfatiza a sexualidade animal do fauno, copulando com um lenço deixado pela ninfa. No programa do balé, destacava-se, como na descrição da festa de Castro Maya, a associação entre a dança como realização momentânea da beleza e a sua eternidade sensível e mnemônica: “um fauno cochila – ninfas o provocaram – um lenço esquecido satisfaz seu sonho. A cortina desce e assim o poema pode começar na memória de todos”.

O lenço é objeto essencial para o funcionamento da mensagem poética do balé; elemento concreto que vem do sonho para a realidade, que revela a ambiguidade da relação com o mito clássico. Na ausência das ninfas, um tecido leve e fluido que deve ser animado pelo movimento produzido pelo desejo. Na impossibilidade da beleza e do lirismo existirem como fatos empíricos, restamos o consolo de sua experimentação como criação artística, sonho, imaginação, memória, desejo, furor. Em suma, evento episódico e transitório que precisa se repetir renovadamente, tendo na dança um de seus modelos privilegiados.

Na cultura indiana esse sentido criador da dança ganha outra leitura. A figura do bailarino cósmico Natarâja – fruto da evolução do deus vedista Rudra, o Terrível, para a divindade hinduísta de Shiva, o Benéfico – destrói o universo da ignorância e recria-o pelo poder das vibrações de seu tamborim (Damaru) e

pela frenética dança cósmica (o Tandavâ). Na fusão de criação e destruição, exibe sua dança em turbilhão no meio do círculo de chamas, embora mantenha o eixo central da ordem suprema, a partir do qual dividem-se equilibradamente os membros do deus e seus atributos^{4F}.

Castro Maya adquire a escultura em bronze de Shiva Natarâja, produzida entre os séculos XVII e XVIII, depois de sua viagem à Índia na década de 1930. Nesta ocasião, havia selecionado, entre a variedade de imagens desse mundo diverso, a do deus bailarino. Nos álbuns fotográficos da viagem, várias são as suas representações, tanto em fotos tiradas pelo colecionador quanto em cartões postais, mostrando particular interesse por essa forma de apresentação de Shiva. Talvez todo esse interesse tenha sido motivado por ou compartilhado com a sua companheira de viagem: a atriz russa Ludmila Vlasto, que morava em Paris, e que acabou por se notabilizar pelo trabalho como diretora da *Société des Spectacles Georges Vitaly*, revitalizando o *Théâtre La Bruyère*, onde apresentou peças famosas como a adaptação de Albert Camus para “Um caso interessante” de Dino Buzatti.

Quando ergue a sua casa moderna no bairro de Santa Teresa no Rio, inaugurada em 1958, Castro Maya escolhe dispor essa escultura no primeiro patamar da escada vazada que interliga os três pavimentos. Para subir do hall de entrada ao primeiro andar, olhava-se frontalmente para a imagem de Shiva Natarâja. A entrada no pavimento social da residência – no qual estavam localizadas as salas de jantar e de estar (jardim de inverno), a biblioteca e o jardim de uso exclusivo – pressupunha o contato com esse deus performático, com a passagem da inércia ao movimento que, na imagem hinduísta, simbolizava a destruição das trevas e a abertura para a luz da consciência.

Alguns passos depois, à frente da abertura para a sala de jantar, a unidade cósmica de opostos do deus indiano encontra a sua contraparte ideal: o torso feminino grego colocado ao centro de um grande pano de vidro que traz para o interior do espaço de refeições a natureza que o cerca. Castro Maya gostava de frisar que este torso teria vindo da mesma escavação em que se encontrou a escultura da *Vitória de Samotrácia*. No atestado de autenticidade, o material usado (o mármore branco com veios verdes) é citado para garantir a origem e a idade da peça. Há também a evocação da semelhança estilística com trabalhos do escultor Scopas, da Macedônia. A pose hierática, as rígidas pregas da roupa, a delicada anatomia feminina oferecem ao Shiva Natarâja o seu avesso, transformando a dinâmica complementaridade de opostos em estrutura narrativa da própria coleção.

Um pouco mais adiante, no espaço exterior do jardim, mas possível de ser vista pela janela da sala de jantar, outra escultura parece guardar a chave da relação entre essas duas obras. É uma reprodução, feita na Itália na segunda metade do século XIX, da célebre obra *O fauno dançando* ou *Fauno dançarino*, que veio a nomear a Casa do Fauno, em Pompéia, local dos mosaicos de Alexandre, mas também daquele que retrata cena erótica entre fauno e ninfa (na qual um lenço está presente). Desprovido de sua porção animal, como nas imagens mais antigas de fauno (que costumavam retratá-lo como um homem barbado com coroa de folhas sobre a cabeça, portando uma pele de animal e a cornucópia),

a figura mítica do Fauno é animada pelo cabelo revoltado, pelos braços erguidos, pelas pernas separadas, pelos pés em ponta, pela leve torção no corpo, pela tensão muscular que chega à superfície do bronze.

Mais um elo no discurso do colecionador, essa pequena escultura que trouxera da casa paterna em Laranjeiras, é capaz de indicar e materializar a relação estabelecida entre a coleção e a dança – tomada como modelo da energia criativa, da pulsão vital, da corporificação do som, da manifestação efêmera e transitória da beleza ideal, do instante capaz de reter todo o tempo. Mas ainda falta falar sobre mais um momento importante dessa narrativa: a tela *A dança*, de Pablo Picasso.

Castro Maya interessa-se pela pintura que viu reproduzida parcialmente na capa da revista francesa *L'Oeil*, de junho de 1957, que trazia reportagem de Georges Limbour sobre a produção do artista no ateliê de La Californie. No texto o colecionador sublinha uma citação de Kahnweiler sobre a qualidade “ingênua” da arte de Picasso, “toda espontaneidade instintiva”^{MF}. O autor repete essa caracterização em todo o artigo, enfatizando expressões como “gosto apaixonado pela pintura”, “prodigiosa atividade criativa”, “ritmo de criação”, “dinamismo de inspiração”, entre outras.

Com faz em diversas outras obras desse período, na tela da coleção Castro Maya, Picasso apropria-se de tema típico de Matisse – a dança. Mais particularmente, parece citar a dança em roda, que surge, na obra do amigo, em sua tela *La joie de vivre*, de 1906. Obra que desafiara Picasso a criar a pintura que acaba por se transformar em marco da arte do século XX, *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Na tela de Matisse – diretamente inspirada no poema de Mallarmé, *L'après midi d'un faune* – renova-se o vínculo entre dança e mito clássico da origem. Como na écloga original, essa visão moderna da Arcádia realiza-se como pura linguagem, signos líricos abstratos. Para o que a dança torna-se elemento compositivo central, reverberando seu movimento infinito nas linhas sinuosas, nas cores estridentes, nas rimas visuais que obrigam nosso olhar a circular por todo espaço, nos corpos fluidos, no tom geral de entusiasmo, no prazer regressivo e básico que experimentamos.

De forma totalmente diferente, Picasso cita a dança de Matisse. O que era fundo vem para o primeiro plano. Porém, o movimento dos corpos de mãos dadas perde a sua fluidez, tornando-se incapaz de se espriar pela pintura. A roda não se fecha. A rudeza expressiva do desenho infantil, as pinceladas ágeis e brutais, os pingos de tinta e as marcas de dedos transformam corpos e paisagem em anotações urgentes e ásperas. Cores fechadas e fundo saturado de tinta branca sobre os quais são inscritas linhas e manchas negras, criam uma dissonância e estridência totalmente alheia à obra de Matisse.

O fundo clássico da imagem é literalmente atacado pela energia destruidora do artista. Na Arcádia de Picasso, em seu mundo originário, a dança é signo de resistência: realiza-se no pequeno espaço livre, estrangida pela natureza ameaçadora, resíduo de um agir livre que apenas pode resistir à sua aniquilação inevitável enquanto se mantiver nos limites da consciência de sua própria ação: história, e não mito. Só assim é capaz de apresentar a linguagem como memória de liberdade, “monumento”.

Curiosamente, essa tela de Picasso, hoje desaparecida da Biblioteca onde ficava nos tempos do colecionador, nos faz voltar os olhos para outras duas peças de sua coleção. A primeira delas, o pequeno *ex-libris* de Castro Maya, no qual a imagem de um centauro, cujo risco original é de Carlos Oswald, aparece ao centro da famosa máxima de Horácio, *Carpe Diem*. A figura olha para trás, talvez acompanhando a flecha já lançada, mas seu corpo de animal volta-se para o outro lado. Sintetiza, assim, não apenas o conselho de Horácio para aproveitar o momento fugaz, como também a recomendação que se segue, em suas *Odes*: confiar o mínimo possível no futuro, a vontade deliberada de superar o medo do destino pelo retorno do tempo à sua condição fugaz de instante.

A segunda peça, que repousava sobre a mesa de trabalho do colecionador em sua Biblioteca, é um pequeno busto de Homero, no qual aparece a inscrição: “*A toi, Homère, je confie mon secret; qui seul, le poète, sache le bonheur des amants. Schiller*”. Pensemos, de início, no papel desempenhado por Homero no quadro da utopia estética de Schiller. Atribuindo à arte um sentido social-revolucionário – como força catalisadora e comunicativa capaz de religar numa totalidade natural as esferas da natureza e da liberdade, partidas pela modernidade decadente –, a presença de um poeta como Homero implica na recuperação nostálgica do caráter público de uma arte fundada na comunhão e na solidariedade. Contrapartida à fragmentação moderna, a poesia grega oferece o paradigma de uma atividade criativa e crítica à ciência intelectualizada do mundo burguês. No lugar do “coração frio” do pensador abstrato, a “alegria dos amantes”, a forma ideal da inter-subjetividade, em contraste com as deformações modernas da massificação e do isolamento^{AF}.

A dança, por fornecer o modelo da forma rítmica de retomada do clássico, torna-se, portanto, pilar dessa concepção estética. Degas, que desconfiava das teorias artísticas, costumava dizer que as Musas nunca discutiam ou falavam. Após trabalharem separadas durante o dia, encontravam-se à noite para dançarem juntas. Nessa dança, manifestavam-se os valores perenes aos quais se associa a própria idéia de clássico: o equilíbrio, a perfeição, a graça, a intensidade, a natureza da expressão, a “alegria dos amantes”. Dessa forma, o modelo clássico adquire uma particular vitalidade, podendo retomar seu lugar de destaque no centro das concepções estéticas de Castro Maya e como chave de acesso à sua particular narrativa colecionista. Antes de ser tomado como modelo absoluto, o clássico, enquanto estado de dança, delimita-se como impulso, como cadeia de movimentos voluntários de confronto e harmonização de elementos heterogêneos – espaço e tempo, repouso e movimento, abandono e furor.



Le Faune, década de 1930.
Serge Lifar



Shiva Nataraja, séculos XVII – XVIII
Índia, bronze.



A dança, 1954
Pablo Picasso
Óleo sobre tela.