

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011



Expressão como valor: a coleção de Raymundo de Castro Maya

Vera Beatriz Siqueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CBHA/ANPAP

A partir da redefinição do conceito de expressão, esta comunicação pretende analisar o caso da formação da coleção de arte de Raymundo Ottoni de Castro Maya. A idéia é pensar como a expressão foi convertida em valor estético, vindo a balizar o seu colecionismo. Para tal, começo destacando a Introdução do catálogo da primeira exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949, do qual fora fundador e seu primeiro presidente. Nesse texto, o colecionador convida os espectadores a deixarem de lado os seus “preconceitos formais” para mergulhar na “luminosa estrada da liberdade” aberta pela arte moderna.¹ Reconhecia, porém, os dilemas vividos pela modernidade estética, sobre a qual afirmava: “A Arte Moderna reflete, pois, a desconexão da vida atual, o desajustamento do homem com o meio social, o trágico conflito humano num período de grave transição. É um período heróico este em que o artista se debate por entre correntes sempre contraditórias, e, no entanto, com o seu sacrifício, vem ressaltando a continuidade da cultura”.²

¹ **Pintura Européia Contemporânea.** Catálogo da exposição realizada no MAM. Rio de Janeiro, janeiro de 1949. Biblioteca Castro Maya. A Apresentação deste Catálogo não está assinada. Entretanto, a existência de alguns textos preparatórios em seu Arquivo parece indicar, com alguma segurança, a possibilidade do colecionador, então presidente do MAM carioca, ter escrito ou participado da sua redação.

² *Idem.*

Tratava-se, nesse caso, do catálogo da mostra de inauguração da sede provisória do MAM carioca no edifício do Banco Boavista, no Centro da cidade, intitulada *Pintura Européia Contemporânea*, reunindo obras do acervo de vários colecionadores brasileiros. Apresentava ao público trabalhos de Chagall, Derain, Léger, Masson, Seurat, Braque, Picasso, Matisse, Miró, entre outros. Acompanhada de um catálogo de “valor educativo” com ilustrações e “estudos sucintos, mas seguros, sobre os principais artistas modernos”³ e de conferências de Mário Pedrosa, a exposição teve como desdobramento a organização de outras mostras, ainda em 1949: *Le livre français* e *Gravuras de artistas da Escola de Paris*, na qual as ilustrações de Braque, Picasso e Matisse conviviam com obras gráficas de artistas do âmbito do Informalismo, como Fautrier, Goetz, Chastel, Manessier; *Le jeune peinture française et ses maîtres (de Manet à nos jours)*, na qual pinturas de Tal Coat, Schneider e Marchand, eram relacionadas aos mestres modernos Manet, Monet, Picasso, Cézanne, Matisse, Braque.

Por essas realizações e pelo trecho citado do catálogo de 1949, podemos perceber alguns pontos centrais na concepção de arte moderna partilhada pelo colecionador Castro Maya. A começar pela associação vaga de modernidade e liberdade estética que aparece associada às ideias de reflexo, sacrifício e heroísmo. A arte pertence ao seu tempo e, como tal, deve manifestar os seus dilemas, experimentar a sua desconexão e o seu drama. Vivência

³ Museu de Arte Moderna. Atividades do Museu de Arte Moderna em 1949. Documento datilografado. Arquivo Castro Maya, pasta 71.

esta que assume contornos quase épicos, uma vez que envolve o sacrifício pessoal do artista, comprometido com a manifestação de sua face sombria e com a manutenção, contra todas as evidências, da continuidade entre o passado e o futuro. Concepção que, certamente, ancorase na difusão da ideia de expressão, especialmente a partir das décadas de 1920 e 1930.

Ernst Gombrich fala da relevância cultural da noção de expressão que, a partir dos anos 20 do século passado, parecia abrir as portas da história para todas as manifestações artísticas. E conclui, criticamente: “Seu apelo era tão irresistível que as pessoas não pararam mais de analisar quem expressava o quê (...). No entanto, uma vez que a mente humana precisa pressupor algum agente que faça o expressamento onde ela descobriu que existe expressão, essa profissão de fé reforçou a mitologia que sempre havia dominado a historiografia desde Hegel. Este povoara o passado com os espíritos das nações e das raças: os verdadeiros heróis da história da arte passaram a ser o que Malraux chama espiritualmente ‘os super-heróis imaginários que chamamos estilos’, os quais, por sua vez, expressaram os espíritos das suas respectivas épocas”.⁴

A arte passava, então, de maneira geral, a ser entendida como expressão, descolando essa ideia de um movimento artístico específico ou de uma direção assumida por parte da vanguarda moderna, para transformá-la em qualidade comum, sinônimo da própria modernidade estética ou da

⁴ Ernst Gombrich. Andre Malraux e a crise do expressionismo. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999, p.79.

liberdade artística. Como veio a dizer Julian Bell, a tarefa do artista passou a ser a expressão, entendida, no senso comum, como expressão pessoal.

De sua maneira, Castro Maya partilha dessa visão alargada de expressão. Em sua coleção de arte moderna europeia, notamos a centralidade que essa ideia assumiu. Não apenas pelo destaque visível das pinturas de tendências expressivas, como o fauvismo ou o chamado expressionismo francês, mas também pela escolha de outras obras, de vertentes cubistas ou abstratas, igualmente marcadas pelo problema da expressividade. Começamos analisando o caso da sua coleção de obras de Pablo Picasso.

Dele, Castro Maya escolheu uma pintura realizada no ateliê de La Californie, momento em que o artista intelectual parece deixar o campo de luta e se concentrar em temas líricos como a paisagem da Riviera francesa, o interior de seu ateliê, ou retomar algumas telas anteriores, refazendo Manet, Vélasquez, Courbet, Delacroix. Mas há ainda outras duas obras de Picasso na coleção Castro Maya que podem elucidar melhor o foco do interesse do colecionador. São dois livros ilustrados de sua biblioteca. Um deles é a primeira edição francesa de *Toros y toreros*, de 1961, reunindo litografias a partir de desenhos realizados entre 1957 e 1959, além de texto do toureiro Luis Miguel Dominguin e um estudo de George Brudaille. O outro é a *História Natural*, do conde de Buffon, obra publicada em 1942 por Martin Fabriani, para a qual Picasso realizara, em 1936, uma série de ilustrações, encomendadas por

Ambroise Vollard. No primeiro livro ilustrado, a recuperação erótica e violenta da tauromaquia não deixa dúvidas do sentido expressivo dessa obra de Picasso. Mas talvez seja o segundo aquele que revela de maneira mais curiosa a aproximação entre colecionador e artista.

Tais ilustrações têm sido freqüentemente analisadas como exemplos da aceitação, por parte de Picasso, de certo naturalismo, incomum em sua obra pós-cubista. Alfred Barr Jr. fala de um “naturalismo sensitivo”, possibilitado pela técnica da água-tinta que acrescenta delicadeza e variedade de tons ao desenho do artista. Distingue, entre as gravuras, a presença ora de efeito decorativo, ora de respeito ao aspecto natural dos animais.⁵ Também Gombrich, em sua *História da Arte*, refere-se à gravura da *Mère poule* como uma “encantadora representação de uma galinha com seus fofos pintinhos”, e compara-a ao desenho *Galo novo*, de 1938, no qual a reprodução da aparência física cede lugar à caricatura do animal, destacando características como “agressividade”, “insolência e estupidez”.⁶

É preciso perceber, entretanto, o quanto esse naturalismo dialoga com o texto de Buffon. De maneira geral, a obra de Buffon aparece analisada em seu confronto com o a de seu contemporâneo Lineu, a cujo sistema classificatório das espécies opõe o método comparativo. Antes de se basear no estudo de um conjunto finito de traços estruturais, de suas variações e constâncias, fundava-se na observação de uma situação empírica, no interior da qual

⁵ Alfred Barr Jr. **Picasso**. Fifty years of his art. New York: The Museum of Modern Art, 1974, p.210.

⁶ E. H. Gombrich, **História da Arte**. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p.9.

eram estabelecidas as identidades de cada animal, para o que importavam não apenas as comparações com outros animais, mas também a sua relação específica com os homens. O que abre imenso espaço para as associações poéticas.

Quando fala do touro, por exemplo, naturalmente indócil, impetuoso e feroz, não apenas fala de sua beleza, mas também de seu mugido, composto de duas ou três oitavas, cuja finalidade é apenas uma: “O touro só muge por amor”. Se olharmos a gravura feita por Picasso, podemos perceber algumas proximidades com esse discurso vivo e apaixonado de Buffon. Como as demais ilustrações do livro, o touro aparece muito próximo, ocupando grande parte do papel. A presença agigantada tem o poder de reduzir ao mínimo a alusão a um espaço real, alcançada também pelo recurso a um fundo escuro. Constrangido nesse espaço diminuto, o movimento do touro transfere-se para a convulsão das linhas. No tumulto decorativo do linearismo impetuoso, dos arabescos frenéticos, das múltiplas texturas da água-tinta, o touro aparece em seu duplo aspecto: é simultaneamente real e alusivo, natural e poético. Cada um de seus animais deve surgir da agilidade e impetuosidade do ato de vontade, reunindo ação e contemplação, naturalismo e expressividade.⁷

Mas o que tudo teria a ver com nossa questão investigativa? Muito, pois o que essas obras de Picasso, selecionadas pelo colecionador, nos falam é da peculiar

⁷ Sobre a busca em Picasso de fundir os momentos da ação e da contemplação ver Giulio Carlo Argan, *A crise da representação. Arte e crítica de arte*. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, pp.105-18.

relação entre liberdade estética, gesto expressivo e naturalismo, que veio a fundamentar a sua coleção de arte. Associação que serviu como base para suas escolhas de obras modernas, com nítida concentração na vertente expressiva da chamada Escola de Paris. O industrial carioca adquiriu telas de antigos *fauves* como Matisse, Vlaminck, Derain e Van Dongen, de grande sucesso comercial, mas também de pintores que apenas nos anos 1920 começavam a atrair a atenção da crítica e do mercado, como De Segonzac, Marquet, Kisling, Friesz, Valtat e Lurçat.

Na tela que escolheu de Matisse, anterior ao fauvismo, manifesta-se o problema que se tornará central para o artista: a espontaneidade da expressão direta, visível na vontade de repatriar Gauguin, de trazer a experiência da naturalidade e do impulso criativo para os jardins parisienses. De Vlaminck, escolheu uma obra em que o artista abandona a radicalidade fauve em prol de uma pintura sob a influência marcante de Cézanne. A pintura de Derain vincula-se explicitamente à tradição do classicismo francês. A paisagem de Othon Friesz, por sua vez, procura formular um estilo moderno baseado no realismo intuitivo. A tela de Van Dongen guarda do fauvismo e do expressionismo germânico os contornos vigorosos e as formas audaciosas, mas sua temática mitológica clássica, bem como as linhas geométricas, o cromatismo frio e o ornamentalismo convertem-na em uma espécie de depuração do *Art Nouveau*.

A aquarela de Segonzac baseia-se na observação direta, evocando com seus tons rebaixados a atmosfera rústica e a experiência sensível da natureza. Outra aquarela, de Albert

Marquet, apela para a singeleza poética como forma de atualizar o lirismo clássico. O retrato de Moïse Kisling, com seu perfil bem delineado, tons fortes e clima nostálgico, retoma, a seu modo, a linearidade e a clareza renascentistas. Além de relacionar-se com a tradição aberta por Amadeo Modigliani – de quem Castro Maya possuía uma aquarela –, de dar forma a retratos expressivos, impregnados de poesia, em franca oposição à racionalidade e à fragmentação cubistas. De Louis Valtat selecionou obra cujo interesse descritivo se soma ao colorido intenso e ao aspecto decorativo. Já de Jean Lurçat, escolheu uma marinha de nítida inspiração fauve e uma de suas célebres tapeçarias que retoma a ligação entre decorativismo, abstração e naturalismo.

Mesmo as obras cubistas de sua coleção apontam para a compreensão típica do período do entre guerras, que buscava conciliar verdade intelectual, naturalismo e dimensão sensível ou expressiva. No caso do guache de Braque, a dimensão cartesiana do seu cubismo inicial, rigoroso e metódico, cede lugar a certa sensualidade, visível nos contrastes de tons quentes e frios, na intensidade da variação do laranja ao azul, e mesmo em esparsas concessões à realidade física do espaço.

No retrato feminino de Metzinger e na natureza morta de Louis Marcoussis podemos sentir a presença de um cubismo que, embora submeta os objetos à fragmentação e à estilização geométrica, preserva destes a unidade e deixa espaço para referências narrativas ou simbólicas. Outras obras pós cubistas compradas pelo colecionador brasileiro renovam seu interesse por essa tendência

conciliatória de cubismo e classicismo naturalista, como as de Léger e Jacques Villon.

Ainda teríamos que citar as obras que Castro Maya escolheu de Jean Louis Forain, André Marchand e Gabriel Dauchot, ligados ao movimento expressionista francês, além de mencionar a tela e o guache de Georges Mathieu, herdeiro do gesto expressivo da grande pintura francesa, e as obras avulsas de Salvador Dali, Joan Miró e Marc Chagall. E, por fim, não poderíamos deixar de falar nas peças de sua coleção de arte oriental, formada por esculturas, pinturas e gravuras *ukio-ê* cheias de formas e imagens simultaneamente expressivas, naturalistas e decorativas.

Entendida como o “outro” da sua coleção de obras modernas européias, esse conjunto de obras funciona como o contraponto necessário para a universalização de seu conceito de expressão. Pois o contato com essas peças de outras culturas reforça a noção da arte como uma linguagem de emoções, fundamentada na naturalidade da esfera sensível, sendo, portanto, acessível a todos. Apesar de todas as críticas que se pode fazer a essa visão, cabe-nos compreender como, no caso da Coleção Castro Maya, a ideia de expressão fundamentou a narrativa de seu colecionismo, funcionando não apenas para dar conta da variedade dos movimentos modernos, mas também para garantir, pela ênfase na naturalidade de sua comunicação, um público e um lugar institucional para a arte moderna no Brasil.

