

O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949

Ana Gonçalves Magalhães
MAC-USP/CBHA

Resumo

Este texto retoma o ciclo de debates organizado no quadro da exposição de inauguração do edifício Sul América Terrestres e Marítimos, no Rio de Janeiro, em 29 de abril de 1949, itinerância da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, que dá início ao programa de exposições do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob curadoria de Léon Degand.

Palavras-chave

Figurativismo, Abstracionismo, Museu de Arte Moderna

Abstract

This text tackles the lectures organized in the context of the exhibition of inauguration of the building of the assurance company Sul América Terrestres e Marítimos, which opened in Rio de Janeiro on April 29, 1949. This actually started out the touring of the exhibition “From Figurativism to Abstractionism”, which inaugurated the program of exhibitions of the São Paulo Museum of Modern Art, under the curatorship of Léon Degand.

Keywords

Figurativism, Abstractionism, Museum of Modern Art

Nos últimos anos, assistimos a uma abundância de pesquisas em torno da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e de sua versão carioca. Pesquisas inéditas¹ têm contribuído significativamente para termos a real compreensão, não só da história dessas instituições e seus acervos, mas sobretudo do debate do modernismo no Brasil. Com a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, curada pelo então diretor do museu Léon Degand, estabelece-se o nóculo do debate sobre a abstração aqui. A historiografia brasileira tem tratado em especial da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, aberta na sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 8 de março de 1949, precedida por uma série de três palestras proferidas por Degand a partir de setembro de 1948.

O que ainda mereceria atenção é o fato do projeto de Degand ser bem mais amplo e envolver a itinerância da exposição paulistana. Essa idéia já havia sido explicitada a Ciccillo Matarazzo, antes mesmo de Degand chegar ao Brasil. Em carta, datada de 22 de maio de 1948, ele já menciona a itinerância no Rio de Janeiro e o interesse de outros países latino-americanos pela exposição paulistana². Além da carta, encontramos também um texto datilografado intitulado “Programa para o Rio de Janeiro”, que se constituía num projeto preliminar de iniciativas conjuntas entre São Paulo e Rio de Janeiro para organização de exposições itinerantes entre as duas cidades, acompanhadas de ciclos de debates. Aqui, já aparece a mostra “Do

-
- 1 Refiro-me, em especial, à dissertação de mestrado de Ana Paula Nascimento, “MAM: Museu para a metrópole”, São Paulo: FAU-USP, 2003, na qual a autora organizou uma cronologia sistemática dos eventos e exposições realizados em torno do museu paulistano.
 - 2 Carta de Léon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, 22/05/1948: “(...) Il reste entendu que l’exposition ira ensuite à Rio de Janeiro. Par l’intermédiaire de M. Sgarbi, attaché artistique à l’ambassade d’Uruguay à Paris, M. Ozero-Mendoza, directeur des relations culturelles de la ville de Montevideo, a été mis au courant de nos projets et il se pourrait qu’il nous demande l’envoi de notre exposition quand elle sera à São Paulo.” Pasta Léon Degand, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. A única itinerância que se realizou para além do Rio de Janeiro foi para o Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, onde a exposição foi aberta em 20 de julho de 1949 sob o título “El arte abstracto”. Cf. María Amalia García, “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina, 1949-1953” In: García, María Amalia; Serviddio, Luisa Fabiana & Rossi, María Cristina. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones – VII Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 2003*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.

Figurativismo ao Abstracionismo” como parte desse programa³. O texto fala na itinerância da mostra inaugural do MAM de São Paulo por um mês, no Rio de Janeiro, acompanhada de uma mostra de coleções particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo por três semanas.

A itinerância da exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” para o Rio de Janeiro resultou na mostra de inauguração da nova sede da sucursal da companhia de seguros Sul América Terrestres e Marítimos, cuja abertura se deu em 29 de abril de 1949⁴. Mas ao pesquisar a documentação do antigo MAM e a correspondência de Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, a exposição parece ter sido acrescida em número de obras, não só de coleções particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas de um conjunto de 22 obras do acervo do próprio MASP⁵. A lista de obras do MASP incluía, entre outras, “A ponte japonesa sobre o laguinho das ninféias em Giverny” (1923) de Claude Monet, “A compoteira de peras” (1923) de Fernand Léger e uma “Mulher em azul” de Pablo Picasso (provavelmente o “Retrato de Suzanne Bloch”, 1904). No livreto sobre o debate publicado pela Sul América, vemos também a reprodução de “Grande nu sentado” (1912) de Renoir⁶. Há também uma lista de obras modernistas italianas, emprestadas da galeria de Bardi (Studio d’Arte Palma) e de sua coleção particular, que inclui Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi, Fausto Pirandello, Ottone Rosai, Gino Severini e Mario Sironi⁷. Na mesma pasta da correspondência de Bardi, há dois artigos do jornal *Diário de São Paulo*, datados respectivamente de 28 de abril e 1o. de maio de 1949, comentando a

-
- 3 Léon Degand, “Programa para o Rio de Janeiro”, texto datilografado s.d. Pasta Léon Degand, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
 - 4 Convite de abertura da exposição. Cf. Frederico Morais. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1994, p. 208, que afirma que a exposição teria acontecido no próprio edifício do Ministério de Educação e Saúde, completada com obras de coleções particulares cariocas.
 - 5 A lista encontra-se junto à correspondência de Bardi com Leonídio Ribeiro, de inícios de abril de 1949. Centro de Documentação e Biblioteca do MASP.
 - 6 Todas as obras ingressaram no acervo do MASP em 1948, à exceção do “Retrato de Suzanne Bloch” de Picasso, que deu entrada no acervo do museu em 1947, depois de ficar em depósito nas reservas da National Gallery de Washington entre 1942 e 1946.
 - 7 Essas obras não aparecem reproduzidas no livreto da exposição da Sul América. De qualquer modo, os nomes dos artistas são os mesmos que fazem parte da primeira compra significativa que Francisco Matarazzo Sobrinho faz entre 1946 e 1947 para o acervo do antigo MAM, hoje no acervo do MAC-USP.

abertura da exposição no Rio de Janeiro. No primeiro, fala-se num conjunto de 300 obras distribuídas em 5 andares do edifício da sucursal da Sul América, e no segundo menciona-se o fato da mostra ter sido patrocinada pelo Ministério de Educação e Saúde.

Essas informações são confirmadas em carta de Léon Degand a Leonídio Ribeiro, datada provavelmente de 11 de abril de 1949, na qual ele trata da produção da exposição no Rio de Janeiro e na organização do ciclo de debates.

Este último, também intitulado “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, por sugestão do próprio Degand aconteceria entre 2 e 3 de maio, com a possibilidade de realizá-lo no próprio prédio do Ministério de Educação e Saúde⁸.

Localizamos uma publicação, editada pela própria Sul América, com um conjunto de sete textos que documenta o ciclo de debates organizado em torno da conferência de Léon Degand “Do Figurativismo ao Abstracionismo”⁹. São eles: o texto de Degand publicado no catálogo da exposição no MAM de São Paulo, um texto do pintor e crítico Tomás Santa Rosa intitulado “Alguns aspectos da arte atual”, um texto do crítico Mario Pedrosa com o título “As duas alas do modernismo”, uma contribuição do também crítico Antonio Bento (“A arte contemporânea e a crítica”), um texto do pintor Emiliano Di Cavalcanti intitulado “Realismo e Abstracionismo”¹⁰, e “Sob julgamento a arte abstrata” de Quirino Campofiorito. A seqüência de

8 Carta de Léon Degand a Leonídio Ribeiro, provavelmente 11/04/1949: “(...) La conférence que vous avez demandé aura pour titre Do Figurativismo ao Abstracionismo. Ce sera un développement de l’essai qui est inserée dans le catalogue de notre exposition à São Paulo. Pour les projections lumineuses qui illustrent la conférence, il n’a pas de plaques, mais de documents sur papier. Il faudrait donc un appareil de projection spécial. Je crois que le Ministère de l’Education nationale de Rio en possède un de cette sorte. Mais peut-être serait-ce au Ministère même qu’aurait lieu la conférence. Pour la date, je pense que le 2 ou le 3 conviendrait mieux que le jour même de l’inauguration.” Fundo MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Esta carta é muito interessante do ponto de vista das propostas que Degand faz para a colocação das pinturas nas paredes. Ele menciona a possibilidade de fabricarem-se hastes de metal (pela Metalúrgica Matarazzo) que seriam parafusadas no alto das paredes e que serviriam de apoio para pendurar as pinturas.

9 *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949. Na capa, temos uma fotografia da entrada principal do edifício e a publicação tem texto de apresentação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor do SPHAN. Acervo Biblioteca MAM de São Paulo.

10 Neste texto o próprio autor menciona que retoma seus argumentos em artigo publicado na revista *Fundamentos* de São Paulo, em 1948, por ocasião da apresentação das conferências de Léon Degand.

contribuições se encerra com uma “Resposta do Sr. Léon Degand: debates”.

O conjunto desses textos revela, de fato, um embate entre figuração e abstração, em que alguns dos interlocutores de Degand fazem a defesa do abstracionismo, e outros sua condenação. Nesse sentido, o título do texto de Quirino Campofiorito parece captar precisamente o que foi essa jornada de conferências no contexto da exposição da Sul América: estava sob julgamento a pintura abstrata.

O texto de Degand para o catálogo da exposição inaugural do MAM de São Paulo abre o debate. O autor procura definir didaticamente aquilo que ele entende por pintura figurativa e em que a pintura abstrata difere dela¹¹. Ele parece partir dos princípios elaborados por Wilhelm Worringer, no início do século 20, da distinção entre duas vertentes da arte moderna, uma que tende a uma sensação de empatia com o mundo (“Einfühlung”) e outra que tende à abstração, isto é, o desprendimento em relação ao mundo¹². Em suas palavras, a pintura figurativa ainda estaria presa à noção de realismo. Já o que define, para ele, a pintura abstrata é “toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo”¹³. Ele continua dizendo que a eliminação dessa relação com “as aparências visíveis do mundo” produz múltiplas consequências na pintura abstrata, entre elas: que não podemos imaginar com ela uma terceira dimensão, que nela as cores e tonalidades são suscetíveis a combinações expressivas que a pintura figurativa não pode fazer, e que sua composição não se atrai pelo que ele chama de “linha horizontal inferior” – em outras palavras, o “chão” da pintura¹⁴. Degand termina dizendo que não se poderia considerar a superioridade de uma em relação à outra, e que elas são simplesmente diferentes. Para concluir seu texto, lembra que a arte abstrata, enquanto arte decorativa, é muito antiga:

11 Em 1955, já de volta a Paris, Léon Degand parece sistematizar suas conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro numa publicação intitulada *Abstraction-Figuration*. Cf. Léon Degand. *Abstraction-Figuration*. Paris: Diagonale, 1988 (apres. Daniel Abadie).

12 Cf. Wilhelm Worringer, “Abstraktion und Einfühlung”, 1907.

13 Léon Degand. “Do Figurativismo ao Abstracionismo” In: *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 25.

14 Sobre a idéia de uma linha horizontal inferior como “chão” da pintura e base por sua sensação de repouso, ver Wassily Kandinsky, “Punkt und Linie zu Fläche”, 1923/1926.

“Para terminar, é-me preciso chamar a atenção sôbre o seguinte fato: enquanto arte decorativa, a arte abstrata é muito antiga. As decorações baseadas em combinações de elementos geométricos são incontáveis em quaisquer épocas e em quaisquer civilizações. Mas enquanto a arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas quarenta anos de existência, mais ou menos.”¹⁵

Sem querer, Degand fornece aos partidários do figurativismo um primeiro argumento, qual seja, de que a pintura abstrata tem um caráter decorativo. Quirino Campofiorito, em seu texto, afirma que a “abstração foi sempre o valor plástico de suma importância no decorativismo”¹⁶. Além do caráter decorativo da pintura abstrata, levanta-se também a questão do *métier* do pintor, isto é, seu conhecimento e familiarização com os procedimentos técnicos da pintura. Este será o primeiro argumento de Tomás Santa Rosa, que fala do esquecimento dos “deveres quase militares do conhecimento da arte como ofício”¹⁷.

Os textos de Mario Pedrosa e Antonio Bento podem ser tomados como uma defesa do ponto de vista de Degand. No caso de Mario Pedrosa, que procura caracterizar o que ele chama de “duas alas do modernismo” (a figurativa e a abstrata), ele faz um percurso histórico que se inicia no Renascimento, procurando demonstrar que a pintura, efetivamente, lida com instâncias de abstração desde aquele momento. Já Antonio Bento, mesmo sem entrar no mérito desta ou daquela “ala do modernismo”, discorre sobre a importância do papel do crítico na defesa das tendências modernistas e enquanto formador de um público para a arte moderna.

A crítica mais ferrenha ao abstracionismo vem mesmo de Di Cavalcanti, que repete seus argumentos elucidados no ano anterior em São Paulo, enfatizando a idéia de que o problema com a arte abstrata estaria no seu afastamento do mundo real, o que necessariamente implicaria em fugir da função social da arte:

“A evolução artística está prês a êsse enriquecimento das relações humanas, ela está prês a uma compreensão total dos problemas do homem, ela deve refletir essa compreensão. (...) O drama do

15 Idem, p. 29.

16 Quirino Campofiorito. “Sob julgamento a pintura abstrata” In: *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 57.

17 Tomás Santa Rosa. “Alguns aspectos da arte atual” In: *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 30.

abstracionismo liga-se à incompreensão ou à ignorância, por parte do artista, do que seja a absorção da totalidade das coisas pelo indivíduo. O mundo pertence ao artista quando ele o domina socialmente, quando ele o representa (pelo conhecimento) como os outros homens desejariam vê-lo ou poderiam vê-lo se possuíssem meios de representá-lo.”¹⁸

Para responder a tais argumentos, Degand organiza um texto final em que procura rebater, ponto por ponto, as críticas à arte abstrata. Talvez sua resposta mais contundente seja justamente aquela em que ele afirma que a pintura abstrata não significa uma ausência completa de relação do artista com o mundo, argumentando que o fato dela não imitar nenhuma aparência do mundo real não significa que ela não tenha relação com a realidade.

Devemos procurar entender qual contexto determina as recusas à pintura abstrata. Os argumentos de Tomás Santa Rosa, Quirino Campifiorito e de Di Cavalcanti parecem fundar-se numa noção de modernismo que havia se consolidado ao longo dos anos 1930, não só no Brasil, mas também nos círculos europeus e norte-americanos daquele período.

Além disso, é preciso lembrar de que abstracionismo está se falando. Sabe-se que já na organização da mostra para São Paulo, houve problemas com a seleção das obras vindas do exterior. O que tínhamos, de fato, era uma predominância de artistas ligados aos círculos abstracionistas franceses do início dos anos 1930, isto é, o grupo “Cercle et Carré”, que depois vai dar no grupo “Abstraction-Création” e o grupo “Réalités Nouvelles”, reativado por Sonia Delaunay em 1946 e com presença hegemônica na exposição de Degand¹⁹. À exceção de obras pontuais de Samson Flexor, Waldemar Cordeiro e Cícero Dias, os brasileiros que vinham participando há pelo menos duas décadas do circuito modernista não estavam ali representados. Nesse contexto, parece sintomática a reação de Di Cavalcanti, que já havia se estabelecido como um dos mais importantes pintores modernistas do país.

Por outro lado, as escolhas de Degand não parecem ser tão deliberadamente excludentes. O que emerge é um descompasso entre as questões que estavam postas à mesa no circuito brasileiro naque-

18 Emiliano Di Cavalcanti. “Realismo e Abstracionismo” *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 49.

19 Cf. Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 113.

le momento, e num certo circuito francês no mesmo período. Os artistas franceses dos grupos representados na mostra de Degand estavam, no início dos anos 1930, voltando-se para questões de abstração na arte. As referências européias para o circuito modernista no Brasil, no mesmo período, perpassavam outras vertentes, sobretudo aquelas vinculadas a certa idéia de realismo, que se exprimia por motivos temáticos de cunho social. Isto fica mais evidente ao analisarmos o núcleo inicial de obras adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho para o acervo do antigo MAM de São Paulo, em que o contexto da Escola de Paris sobretudo dos anos 1920/30 é muito forte. A aquisição de pintores abstratos por Matarazzo se dá, em sua maior parte, depois da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, em particular no contexto das Bienais de São Paulo. Há um núcleo de obras abstratas de artistas presentes na mostra de 1949, compradas por ele em 1952, dentre as quais “Badia La Reine” (1952) de Jean Dewasne, “A Espada de Millot” (s.d.) de Jean Deyrolle, e “Composição” (1952) de Serge Poliakoff. Pode-se aferir a partir deste pequeno núcleo que embora o modelo de instituição artística para a criação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro seja o norte-americano, o debate crítico e estético que se estabelece aqui com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” se funda no referencial francês. É preciso analisar melhor, também, as relações do contexto norte-americano com as tendências francesas do período. De fato, à primeira vista, se tomarmos as atividades do MoMA de Nova York em suas duas primeiras décadas de existência, o referencial francês também é muito presente²⁰.

Há outra questão importante meritória de uma reavaliação: qual é o peso e a relevância dessa exposição em São Paulo e de sua versão carioca e os formatos assumidos pelos debates estabelecidos com o contexto de cada cidade. O catálogo paulistano computa, ao final, 95 obras expostas. A exposição aconteceu meses depois das conferências proferidas por Léon Degand, em São Paulo, e de suas reações. No caso carioca, armou-se uma estrutura maior: fala-se de 300 obras, que vão do impressionismo às obras abstratas dos anos 1940; o ciclo de debates aqui abordado aconteceu na semana

20 Cf. Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. Nova York: Atheneum, 1973, em particular a cronologia de exposições do museu organizadas entre 1929 e 1950, pp. 446-457. Também a mostra “Cubism and Abstract Art”, de 1936, em que Alfred Barr propõe um diagrama da arte moderna (capa do catálogo da mostra) cuja evolução pode ser entendida como as vertentes figurativa e abstrata.

de abertura da exposição; e embora a mostra tenha sido organizada dentro do edifício de um ente privado, recebeu o patrocínio e apoio nominal do Ministério de Educação e Saúde. O então diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade inclusive preside os debates. Outro aspecto relevante na organização dos debates é a presença de críticos paulistas e cariocas de tendências diversificadas – a exemplo da participação de Mario Pedrosa e Quirino Campofiorito. Isto significa que no formato carioca, a mostra de Degand ganhou uma dimensão oficial, em que ela se estrutura como estratégia de política cultural, por assim dizer, e o debate se desdobra para além de uma escolha estética desta ou daquela tendência modernista.