

Anna Paola P. Baptista

Doutora em História Social pela UFRJ e
Curadora dos Museus Castro Maya Iphan/MinC.

A Pintura do Século XIX em uma Coleção Moderna

O trabalho investiga quais vertentes da produção artística do XIX possuem representação na coleção formada por Raymundo Ottoni de Castro

Maya (1894-1968), hoje integrante dos Museus Castro Maya, bem como as funções que vêm a desempenhar no desenho planejado para o acervo.

Palavras-chave: arte século XIX Brasil; colecionismo; coleção Castro Maya



The work deals with the art collection assembled by Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), nowadays belonging to the Castro Maya

Museums trying to investigate the range of 19th century art represented in the collection, as well as to discuss their function in the overall planning for the lot.

Keywords: 19th century art Brazil; art collections; Castro Maya collection

Apenas recentemente a história da arte no Brasil iniciou um processo de revisão com intuito de forjar novas formas de estudo das artes plásticas do século XIX. Ao embarcar em um embate direto com as obras, alguns autores tentam superar duas pos-

turas que marcaram por tanto tempo a crítica à produção artística do período: o desprezo por uma arte considerada convencional, sem pulsão criativa inovadora, mera cópia imperfeita de um modelo exterior hegemônico, e o viés teleológico, que analisa as obras de frente para trás

enxergando-as, assim, como antecedentes de uma pintura mais importante que surgiria no futuro.¹

Se for verdade que o século XX inventou uma história brasileira dentro de um clima cultural nacionalista, como afirma Jorge Coli,² a fortuna crítica da pintura brasileira do século XIX foi sendo consolidada pelo próprio processo de afirmação da arte moderna no Brasil, urdido entre os anos 1920-1940, principalmente através da construção de uma oposição fundamental à arte calcada nos valores fundados pela Missão Artística Francesa de 1816 e propalados pela Academia de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes. Durante muito tempo, foi a própria crítica de arte modernista – tendo Mário de Andrade como principal arauto – que moldou a história do movimento sob a forma celebratória de um “autorretrato mítico”, como denominou Annateresa Fabris.³

Este autorretrato destinava ao modernismo o papel de atualizar nossa arte em relação aos padrões europeus. O projeto modernista era o de reforma da vida cultural do país tendo a Semana de Arte Moderna de 1922 como divisor de águas com as correntes “passadistas”. No programa figurava a necessidade de criação de uma arte genuinamente nacional, fosse através de uma estratégia inicial de ruptura e escândalo, própria da geração da Semana de 22, pautada na preocupação com uma renovação estética, fosse pela atitude mais consolidadora da gera-

ção seguinte que, aproveitando os caminhos abertos pela vanguarda, tratava de assegurar as conquistas prosseguindo a ocupação de espaços no interior das instituições culturais e acadêmicas. A meta era criar sistemas públicos de difusão, preservação e ensino da arte. A nomeação de Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes em 1930 e seu “Salão Revolucionário” de 1931 são tradicionalmente considerados marcos sintomáticos dessa ocupação interna.⁴

Uma busca de inserção no âmbito universal passava pela valorização do particular e do autêntico (a fórmula “só seremos uma nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura”, empregada por Mário de Andrade). A obra de arte deveria refletir o país em que fora criada, deveria ser marcada pelo espírito de brasilidade. A almejada identidade cultural brasileira passava a ser pensada, neste momento, em termos de um “estilo brasileiro” que o modernismo deveria ser capaz de criar, expressando, assim, o universo simbólico nacional.⁵

A vitória da corrente moderna pautou, assim, os parâmetros firmados pela história e a crítica das artes, que concebeu a ideia de uma linhagem nobre regida pela valorização do barroco colonial e do modernista como as duas instâncias de arte genuinamente nacional, em detrimento da produção artística do século XIX.

A viagem às cidades históricas de Minas Gerais em 1919 tinha proporcionado a

Mário de Andrade o contato com uma realidade onde o passado brasileiro havia se conservado. Este episódio seria determinante para a afirmação de seu compromisso com a ideia de preservação do patrimônio e a redescoberta das raízes da brasilidade.⁶ Do mesmo modo, a célebre viagem a Minas dos modernistas com o poeta francês Blaise Cendrars, em 1924, funcionou como um gatilho de (re)descoberta da cultura nacional. Em sua luta contra o neoclássico, o modernismo acabava por fundar o mito do barroco e identificar a si mesmo como um segundo momento de manifestação da arte nacional. O resgate da nacionalidade interrompida pelo hiato neoclássico reconhecia no barroco uma “tradição artística autóctone antes que a introdução do neoclassicismo por uma missão estrangeira interrompesse bruscamente o curso”.⁷

Tanto nos projetos do Estado Getulista, como nos de uma grande camada da intelectualidade moderna brasileira, a preservação do patrimônio estava na chave de uma utopia de brasilidade.⁸ Daí não haver grande contradição no fato de o movimento modernista brasileiro afirmar sua luta a favor da contemporaneidade ao mesmo tempo em que reforçava a identificação da arte com o passado, elegendo como patrimônio nacional por excelência as igrejas coloniais e os bens móveis nelas contidos. Os mesmos indivíduos empenhados naquele momento na revolução das formas tratavam de zelar pela preservação das

construções pretéritas, como foi o caso dos modernos atuando no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, e que passou sistematicamente a tombar monumentos barrocos e modernos.⁹

Ao final da década de 1940, o modernismo podia ser considerado hegemônico no campo das artes plásticas, e uma terceira geração – mais ligada às pesquisas formais abstracionistas – já despontava no cenário artístico. Só então a construção modernista começou a sofrer abalos e pareceu eclodir uma discussão, até hoje aberta, sobre os limites de modernidade do modernismo brasileiro.

Atualmente, grande parte dos autores recusa conferir o selo de moderno à produção plástica nacional até o advento das experiências da vanguarda concretista, de reação ao modernismo, na década de 1950. Deste ponto de vista, a adoção pelo modernismo de uma gramática formal ligada a correntes artísticas europeias menos renovadoras é encarada como uma limitação constitutiva e como decorrência de sua incapacidade de absorver o mais adiantado.

O traço distintivo deste grupo que aspirava ser nossa vanguarda – a busca de uma identidade nacional – impunha a sujeição da pintura ao assunto, distanciando a produção brasileira das conquistas da modernidade europeia, neste momento avançando na direção de pesquisas mais radicais.¹⁰ Podia-se, assim, argumentar que a pintura modernista, com

a gramática formal do “retorno à ordem”, e concentrada na realidade retratada, negava os requisitos da arte associada aí a pontos fundamentais como o rompimento do espaço de representação renascentista, a especificidade da linguagem em oposição às relações com a realidade externa à obra e a recusa a qualquer outra preocupação senão a dos valores especificamente pictóricos da arte.

Contudo, é fato que a opção estética não acadêmica era percebida em seu tempo como a abertura de um novo momento nas artes no Brasil, marcado pelo abandono de cânones tradicionais. A rejeição por vezes violenta de partes do público e da crítica decorria justamente da associação daquelas obras de arte com o conceito de moderno ou “futurista”.¹¹ Já a crítica de arte especializada do período permaneceu, na maioria dos casos, alheia à polêmica sobre os limites da arte moderna brasileira até o final da década de 1940. A arte praticada pelos expoentes do modernismo era classificada tão-somente como pertencente à categoria do moderno. A tendência mais recorrente era a de adotar a tese 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.

“Não há dúvida que o progresso da fotografia modificou a concepção primitiva da pintura e não existe mais razão para copiar a natureza, fazer da fidelidade ao objeto o fim desejável”, declarava Sér-

gio Milliet para concluir que a supressão da imitação da realidade chocara o público que não mais reconhecia na arte de seu tempo seu universo habitual de expressão.¹²

Milliet, tal como Mário de Andrade e outros intelectuais modernistas, não abandona a preocupação com uma moral social. A questão do engajamento está no cerne da discussão do papel do intelectual de seu tempo, incumbido de educar a população. O público da época, habituado aos padrões acadêmicos, assustava-se com a produção contemporânea. Caberia ao crítico, por um lado, atuar didaticamente buscando erradicar os preconceitos contra a arte moderna. Por outro, deveria alertar contra um tipo de arte que desprezasse sua função social, eminentemente comunicativa.

Esse arcabouço construtivo alcançou também colecionadores de arte e coleções formadas na primeira metade do século XX. Pode-se dizer que a coleção de arte de Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), que hoje constitui o acervo dos Museus Castro Maya no Rio de Janeiro, é uma coleção moderna por aspectos que abarcam a simples cronologia, mas também por seu esforço de fixação de uma iconografia brasileira. Importa, portanto, investigar o lugar da arte do século XIX neste conjunto. Se o colecionador é um membro destacado da intelectualidade da época e a coleção se forma em imersão nestes valores, de que maneira sua formação teria

sofrido influxo da visão modernista? Para além do exame das obras modernas da coleção, responder a esta indagação passa também pela investigação sobre as vertentes da produção artística do XIX que lá possuem representação e as funções que vêm a desempenhar no desenho pretendido pelo acervo.

A coleção Castro Maya é multifacetada. Os cerca de 17 mil itens abrangem tanto as artes plásticas quanto as artes aplicadas e decorativas e a bibliofilia. Em termos do acervo museológico, as artes plásticas somam cerca de 3.500 peças dividindo-se pelas coleções de arte oriental, Brasileira, arte brasileira moderna, arte popular brasileira e arte europeia dos séculos XIX e XX (além de alguns exemplares esparsos de peças clássicas e obras dos séculos XVII e XVIII).

A coleção Castro Maya é moderna, mas não deixa de possuir raízes ancoradas no século XIX. Filho de um colecionador, Raymundo herdou-lhe a vocação, chegando ao colecionismo pelo viés da tradição. Concretamente, recebeu também em herança a biblioteca e obras de arte. Portanto, o acervo possui esta característica acumulativa composta, devendo ser analisado em sua totalidade, tendo-se em vista que a permanência nele de uma peça herdada é também sintoma, ainda que passivo, de assentimento.

Além de acolher as peças paternas, produzidas no XIX ou colecionadas ao espírito daquele século, é possível enxergar ainda, no excesso de ecletismo que rege

a coleção, o raio de ação daquela mesma aspiração totalizadora, herdeira do antiquarismo, que influenciava a formação de museus e coleções naquele século. Logicamente, esse direcionamento a um espírito colecionista do século XIX está mais evidente nas primeiras aquisições, dominadas pela acumulação de objetos de arte, principalmente orientais. Mas a persistência desse espírito pode ser observada na própria luta travada pelo colecionador contra sua influência. Em alguns poucos registros escritos se vislumbra uma aspiração de Castro Maya à identificação com um colecionismo de tipo moderno, interpretado por ele como aquele ligado aos valores puramente estéticos da obra de arte. Ao tentar superar tradições, ainda vivas na primeira metade do século XX, Castro Maya acabava por recusar também o título de colecionador, já que associava o termo a uma atividade compulsiva motivada pelo desejo de amealhar exemplares raros de um conjunto previamente definido, em direta contraposição ao que definiria o verdadeiro amante das artes – a emoção estética:

O colecionador de obras de arte em quase nada difere de outros colecionadores. Como alguém que coleciona selos, por exemplo, aquele que reúne um conjunto de gravuras, esculturas etc., o faz quase que pelo *hobby* apenas, pelo gosto, pelo prazer da posse de um exemplar raro ou famoso (...) nunca, porém, pela emoção estética que a obra em si proporciona.¹³

Além da repulsa que a identificação do colecionismo a uma atividade serial e egoísta lhe causa, parece também estar em jogo, neste cenário, certo ideal acerca das obrigações da elite para com o país: uma missão civilizatória, pública, pedagógica. Faz-se mister apresentar o passado e promover o presente, o moderno – um trabalho a ser realizado através de obras e com obras de arte.

Assim, na década de 1940, Castro Maya inicia sua aventura cívico-cultural: participa da Sociedade dos Amigos do Rio de Janeiro (auxiliar do poder público na defesa da estética e do patrimônio urbano), coordena os trabalhos de reforma da Floresta da Tijuca, preside a Sociedade dos Amigos do Outeiro da Glória, doa peças ao Museu Imperial de Petrópolis, funda a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, integra a Comissão Consultiva de Urbanismo, participa da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o qual preside até 1952, organiza e empresta obras para diversas exposições de arte. Nas décadas seguintes prossegue no mesmo passo com participação na Comissão de Honra da I Bienal de São Paulo, fundação da Sociedade Os Amigos da Gravura, publicação das aquarelas inéditas de Debret, presidência da comissão preparativa do IV Centenário do Rio de Janeiro, participação na produção cinematográfica de *Pluft, o fantasminha*, presidência da Sociedade Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, publicação do livro *A muito leal cidade de São Se-*

bastião do Rio de Janeiro, participação na Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico e, principalmente, com a criação da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, para a qual ele doa as duas casas e toda a coleção, visando à abertura de dois museus para o público.

Com estas obras ele se descolaria daquele cenário que desprezava. Castro Maya não foi tão-somente um colecionador, ele esteve ativamente comprometido com a participação na vida cultural brasileira e, sobretudo, com o processo de institucionalização do moderno. Adotou na defesa da arte moderna a tese da arte como expressão-comunicação e incorporou uma concepção em confluência com a clássica cartilha modernista da arte moderna como libertação aos parâmetros estagnados da arte acadêmica, considerada inexpressiva, amaneirada e com função precária de imitação da natureza.

Na introdução escrita no catálogo da exposição inaugural do MAM-RJ, *Pintura europeia contemporânea*, em 1949, ficam claras tanto estas concepções acerca da arte quanto a missão em que acreditava ser necessário se lançar:

Este Museu representa uma necessidade para nós, a fim de incutir no público o gosto pela arte moderna, ou melhor, educá-lo, a fim de compreender (...) que os artistas de hoje não são mistificadores, mas procuram interpretar nas suas obras o que realmente sentem. (...) Já não ouviremos mais os diálogos nas exposi-

ções tais como; “Não é possível ninguém ter mãos ou pés desse tamanho!! Estas cores não existem na natureza!!” (...) é preciso deixar (...) os preconceitos formais de que a pintura deva representar exatamente a realidade. (...) (alguns) artistas conseguiram nestes últimos anos vencer o torpor em que estava mergulhada a arte, rompendo as correntes do tradicionalismo, para evadir-se no espaço, galgando a luminosa estrada da liberdade.¹⁴

Pode-se, então, indagar: neste cenário, com relação à coleção, haveria um programa previamente definido a reger a composição do conjunto das obras de arte? Castro Maya refere-se à emoção estética como critério único para aquisição, entretanto sabemos que a base da sensibilidade artística de qualquer um é permeada pela própria fatia intelectual na qual está mergulhado. Na verdade, o grande ponto de inflexão da coleção é a década de 1940. A época de supremacia do modernismo brasileiro é a mesma na qual a coleção toma seu grande impulso. É aí que Castro Maya, no ápice de sua maturidade, realmente inicia a montagem de um conjunto, por oposição às aquisições anteriores, esparsas e muito mais relacionadas a padrões identificáveis com o colecionismo paterno e à sensibilidade do XIX, notadamente objetos de artes decorativas, principalmente orientais adquiridos na França ou nas viagens empreendidas ao oriente.

O projeto para o conjunto começou a se esboçar a partir das estratégias visando à consolidação de uma Brasileira forte, para em seguida se encaminhar igualmente para as obras modernas nacionais e estrangeiras. Três anos apenas separam a primeira compra de aquarelas de Debret e de obras de Portinari. A coleção passa a contar com um desenho muito próximo ao programa modernista de construção da iconografia nacional, bifurcada entre a valorização do passado e dos artistas modernos.

Dois grupos com expoentes da arte do século XIX se destacam na coleção, sendo um deles fruto de um colecionismo ativo e o outro passivo, residual da coleção iniciada pelo pai. No primeiro caso está a grande Brasileira, composta de pinturas, desenhos, gravuras, além dos livros raros. Em segundo lugar, um grupo coeso de pinturas do paisagismo francês com participação de vários artistas tradicionalmente relacionados à chamada escola de Barbizon.

Cabe notar, entretanto, que, por vezes, ao analisar-se uma coleção, as lacunas se revelam tão ou mais importantes que as presenças enquanto ferramentas de construção interpretativa. Neste caso, ressalta como grande ausência a produção pictórica nacional do século XIX. No acervo, apenas uma aquarela de Manuel de Araújo Porto Alegre. Nenhuma obra dos principais pintores brasileiros acadêmicos, como Pedro Américo e Vitor Meireles, e nada do catálogo clássico dos

A

artistas que se destacaram no sistema de arte a partir dos anos de 1880, como Rodolfo Amoedo, Timóteo da Costa, Modesto Brocos etc.

Dos artistas brasileiros relacionados à academia que têm presença no acervo – Batista da Costa, Castagneto, Belmiro de Almeida e Visconti – pode-se dizer, primeiramente, que todos são autores que apresentaram inovações formais e temáticas em relação ao padrão canônico da época. Ademais, as telas de Castagneto e Batista da Costa, pelo tratamento plástico, remetem diretamente a uma pintura de transição para a arte moderna, mais preocupada com as ques-

C

tões do cromatismo, luminosidade e expressão pessoal do artista. Belmiro de Almeida e Visconti comparecem com obras do início do século XX. Visconti era tradicionalmente “lido” na época como um impressionista nacional e, portanto, o antecedente direto do modernismo. A obra de Belmiro de Almeida pertencente à coleção é um caso mais enigmático, mas onde se destaca a temática peculiar e anedótica, que incorpora temas cotidianos, em postura de questionamento a uma arte oficial.

Mas, se o Brasil não sobressai com relação aos artistas, ele predomina na temática. A coleção de Brasileira foi tida

E



João Batista da Costa, *O passeio*

R

nos anos de 1950 como a mais importante coleção privada do Brasil. A parcela produzida por artistas do século XIX conta com 21 telas (representando cerca de 17% do total de pinturas) e mais de oitocentas obras sobre papel (85% da totalidade desta categoria), destacando-se aí as mais de quinhentas obras originais de Jean-Baptiste Debret.

Em certa época, o colecionador chegou a afirmar em correspondência trocada com galerias de arte que seu maior interesse para aquisição era “coisas sobre o Brasil”. Para consegui-las, num mercado de arte ainda incipiente, valia-se de uma verdadeira rede de informações, contando com a chegada voluntária de ofertas e informações vindas de conhecidos, firmas especializadas ou vendedores particulares de várias partes do mundo. Por vezes, empregava intermediários encarregados de procurar e adquirir os itens desejados.

Na coleção formada, as vistas diversas são as mais preponderantes, com predominância para o Rio de Janeiro, mas abundam ainda temas diversos como fauna e flora, escravidão e indianismo, retratos da família real e outras personagens de expressão ou episódios da história como a Guerra do Paraguai. No elenco de artistas figuram membros da Missão Francesa como Joaquim Lebreton, Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, artistas viajantes profissionais de grande quilate como Johann Moritz Rugendas ou aqueles mais famo-

V

sos amadores como Henry Chamberlain, além de um vasto caleidoscópio de outros artistas.

Com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, em 1808, abriam-se os portos não só para os produtos ingleses, mas também para a vinda de artistas europeus. Os pioneiros e mais famosos foram os membros da Missão Artística Francesa, contratada em 1816 pelo Estado para viabilizar a fundação de uma Academia de Belas Artes, objetivo finalmente alcançado em 1826.

No século XIX, foram os artistas estrangeiros que registraram as imagens do Brasil. A Europa romântica alimentava grande interesse por territórios distantes carregados de exotismo e buscava avidamente o conhecimento de naturezas e sociedades tão diferenciadas de suas próprias. No século XX, o modernismo, em sua necessidade de afirmar a identidade brasileira através de uma iconografia própria, abriria a porta para o grande interesse na formação de Brasilianas¹⁵ – colecionar o Brasil, remontar seu passado e sua individualidade se apresentava como uma missão. Nesse sentido, o ato de repatriamento das aquarelas de Debret, na década de 1940, foi um dos mais marcantes da atuação de Castro Maya no cenário cultural brasileiro.

A Brasiliana de Castro Maya foi também peça importantíssima na II Bienal de São Paulo, de 1953. Dirigida por Sérgio Milliet, esta bienal abria espaço para uma curadoria informada pela visão modernis-

O

A

ta de amálgama do moderno com as raízes coloniais, acrescentando aos objetivos originais do certame a missão de apresentar o novo lado a lado com referências históricas, em panoramas suscetíveis de exemplificar quase didaticamente a história do movimento moderno. Onze obras da coleção Castro Maya integraram a polêmica sala especial *A paisagem brasileira até 1900*, organizada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN.

Não se observa na coleção Castro Maya nenhum movimento voltado para a aquisição de peças associadas a movimentos artísticos correntes na Europa ao longo do XIX, nem tampouco na direção da arte brasileira instituída a partir da Missão

C

Francesa, ao mesmo tempo em que é ávido o consumo pela produção dos membros da Missão Francesa e outros estrangeiros enquanto reportagens do Brasil. Parece, portanto, que a recusa ao XIX encontrava trégua pelo viés da temática. Apesar do colecionador manifestar preocupação em selecionar peças impregnadas com o que ele chamou de “caráter artístico e histórico”, pode-se perceber que o tema era o determinante fundamental nestas aquisições.

O caso de Debret é emblemático. O pintor, formado na escola do neoclassicismo francês, teve no Brasil uma produção artística dividida entre, de um lado, a pintura histórica e o trabalho de artista da

E

Jean-Baptiste Debret, *Um jantar brasileiro*

Corte e, de outro, a vertente do registro dos costumes e da paisagem de uma cultura totalmente diferente da sua, à feição dos artistas viajantes ou integrantes de expedições científicas. E foi justamente esta última vertente que veio a interessar Castro Maya. Em 1948, em resposta à oferta de um quadro de Debret posto à venda em Portugal, ele o considerou caro e afirmou que “Debret não tem tão grande valor como se pensa”. O que não impedia que suas aquarelas, desenhos e gravuras realizadas para a publicação do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* fossem arduamente disputadas pelo colecionador. Ao comprar Debret, era a crônica visual do passado nacional que se estava ambicionando.

De forma análoga, temos o caso de Taunay, com quatro telas na coleção.

Duas provêm de uma aquisição feita pelo pai de Castro Maya em 1892, em um leilão em Paris. Uma delas é a vista do Rio de Janeiro, mas a outra, *Festa napolitana*, de temática bucólica europeia, chegou a ser posta à venda por Raymundo no bojo de um lote de pinturas do século XIX. Da obra de Taunay, se buscava sua faceta como um dos maiores fixadores da paisagem urbana carioca do XIX.

O outro núcleo de peças do século XIX está diretamente relacionado às dinâmicas da acumulação paterna e, face ao programa que condicionou o esboço da coleção, só conseguiu lá permanecer por inércia. Na década de 1950 vários quadros pertencentes ao que Castro Maya denominou de “escola romântica” foram arrolados para descarte e tentativas, na maior parte das vezes in-



Nicolas-Antoine Taunay, *Vista de outeiro, praia e igreja da Glória*

A

frutíferas, realizadas para interessar particulares ou instituições em sua compra. Da lista constavam tanto obras que permanecem na coleção, como a citada *Festa napolitana*, de Taunay, ou os quadros de Constant Troyon, Rosa Bonheur, Hippolyte Bellangé e Antoine Vollon, como outros ausentes atualmente, ficando implícito o sucesso na venda apesar do arquivo não registrar as transações. Uma delas, porém, está documentada, a venda de uma tela de Gustave Courbet através da Sotheby's de Londres, em 1964 (depois de uma permanência de dois anos do quadro no mercado), por 950 libras apenas, triste cifra comparada às trinta mil libras alcançadas por uma obra de Monet e as 92 mil pagas por um Van Gogh na mesma ocasião.

C

Este grupo de peças identificadas ao paisagismo francês de meados do XIX formava o núcleo de pintura da coleção do pai de Castro Maya, formado entre 1890-1920. As obras mais significativas de membros destacados da escola de Barbizon, como Theodore Rousseau e Félix Ziem, ou da escola realista de Courbet, foram arrematadas em leilões ou galerias de arte parisienses. A exceção é a tela de Eugène Boudin, que se acredita ser a primeira tela comprada por Castro Maya, em 1923. Todavia, sua aquisição se deu em um momento ainda embrionário, anterior à formação de um padrão pessoal e, conseqüentemente, tributário da identificação com os modelos paternos. Ademais, o clima da época, com a doação ao Museu Nacional de Belas Artes de 22 telas de Boudin pelos

E

Theodore Rousseau, *Sol se pondo*

barões de São Joaquim, favorecia o interesse por este artista.

Se examinarmos os parâmetros norteadores da coleção paterna, verifica-se uma grande identidade com várias coleções formadas pela elite sul-americana que estavam, naquela época, abandonando um antigo padrão calcado na acumulação de cópias de pinturas de grandes mestres do passado ou cópias tidas como originais, em prol da arte contemporânea sancionada pelos salões, galerias e sistemas de premiação parisienses.¹⁶ São coleções formadas geralmente na Europa, com obras europeias, cujos proprietários eram frequentemente incentivadores nominais do desenvolvimento da arte de seus países, sem que

isto se traduzisse na incorporação de obras de artistas nacionais. Estes colecionadores procuravam, ainda que circunscritos por seus recursos financeiros, adquirir a “melhor” arte de seu tempo, obras que alcançavam grande êxito de crítica e mercado.

As obras da coleção Castro Maya pertencem a um momento de renovação da tradição paisagística. Em primeiro lugar, a pintura de paisagem e a natureza morta, antes consideradas inferiores na hierarquia de gêneros estabelecidos pelo academicismo (que privilegiava a pintura histórica e o retrato), ganham *status* em meados do século XIX, vindo inclusive a assumir grande importância na modernização da linguagem visual devido justamente à ausên-



Eugene Boudin, *A fazenda de Saint Siméon*

cia de conteúdo narrativo forte. Domina neste momento uma preocupação com a sinceridade e a recusa ao estilo teatralizado da arte oficial. A possibilidade de incorporação de novas temáticas abria caminho para assuntos da vida comum e para a maior liberdade do artista em colocar sua visão pessoal na obra.

Estas obras da coleção Castro Maya, que podem ser identificadas, em grande maioria, à escola de Barbizon, estão situadas exatamente entre uma certa idealização romântica e o encaminhamento na direção de uma representação da realidade fruto de observação direta, própria do realismo. Trata-se de um grupo de pintores estabelecidos em meados do século XIX, naquela localidade próxima de Paris, que adotaram a paisagem como temática quase exclusiva. Lá passaram a fazer esboços ao ar livre, adotar uma pincelada solta e captar os animais com minúcia. Alguns incorporaram em seu trabalho efeitos da luz e variações da atmosfera. Dessa forma, infundiram mais realismo ao paisagismo tratando a natureza como elemento protagonista da pintura e não mais mero pano de fundo para cenas históricas ou alegorias.

À guisa de traçar algumas conclusões, pode-se afirmar, primeiramente, que na coleção Castro Maya a parcela relativa ao século XIX é marcada pelo predomínio absoluto da pintura de paisagem, seja na Brasileira, seja nas obras vinculadas à escola de Barbizon. Vê-se aí claramente uma consequência direta do próprio

direcionamento tomado pela arte do século XIX, quando a pintura de paisagem tornou-se uma vertente cada vez mais importante, tendo crescido substancialmente tanto em quantidade como em importância. Por outro lado, esse predomínio está associado também à dinâmica interna da coleção e aos objetivos que informaram sua formação.

Até então considerada um ramo secundário na arte, a pintura paisagística tirou grande proveito da nova liberdade na escolha de temas trazida pelo romantismo e pelo realismo. A maior liberdade de temática foi acompanhada da liberdade da fatura, com efeitos na pincelada, na cor etc. Na Europa, a pintura de paisagem esteve associada à pesquisa de novas linguagens e, portanto, à ruptura moderada com a tradição e à formação de novas escolas que encaminharam a arte na direção do moderno. Ela valorizava, deste modo, coleções que procuravam absorver, não a vanguarda, mas a boa pintura contemporânea, como era o caso da coleção amealhada pelo pai de Castro Maya.

No Brasil, a pintura de paisagem praticada por estrangeiros serviu como meio de registrar um mundo distante visto sob o ponto de vista dos europeus, que tornaram-se, assim, os principais artífices do imaginário de nosso passado. Em vista disso, ela interessava a coleções direcionadas à montagem de um *corpus* temático, como Castro Maya parece ter almejado montar.

A coleção de obras do XIX exclui principalmente a pintura brasileira oficial. Seu

projeto coincidia harmoniosamente com diretrizes firmadas pelo modernismo e consolidadas também em políticas praticadas pelo SPHAN. Formada sob a égide de valores marcados por elementos de uma cartilha modernista, rejeita o acadêmico facilmente identificável com uma tradição estrangeira e estagnada. Seu universo simbólico, que busca concretizar um conceito de nacional, inclui a nostalgia do colonial e exclui a “invasão francesa”. Na coleção, isto vai significar a ausência da arte brasileira fundada a partir da Missão Francesa, ao passo que, pela temática, inclui a Brasiliana, produzida pelos invasores franceses.

Apesar disso, a coleção moderna de Castro Maya acabou por conviver com res-

quícios da coleção paterna constituída em outro tempo a partir de valores diferentes, e forma, assim, um conjunto em que os vetores tradição e modernidade são capazes de se confundir.

Na verdade, o modernismo brasileiro, de certa forma, contrariava a máxima da arte moderna em que o tema é desvalorizado em favor da maneira como ele é traduzido em formas e cores, resultando no abismo entre a pintura e o assunto. Entre Barbizon e a Brasiliana, talvez tenha escapado ao colecionador que o que era por ele considerado ultrapassado e fora dos padrões de sua coleção, esboçada segundo os traçados modernistas, poderia merecer classificação diversa segundo este ponto de vista mais formalista.

N O T A S

1. Ver, por exemplo, COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005; e PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: Com Arte, 2008.
2. COLI, Jorge, op. cit., p. 21.
3. FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994, p. 9. Heloisa Pontes também aponta que a crítica de arte até finais de 1940 era protagonizada por Mário de Andrade, Luís Martins, Sérgio Milliet e Rubens Navarra, “todos eles veteranos do modernismo, empenhados na defesa de sua tradição”. PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 43.

4. Ver BUZZAR, Miguel Antônio. Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna brasileira. In: 180 anos de Escola de Belas Artes. *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 397-405; e VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 51*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
5. Ver ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
6. Cf. AMARAL, Aracy do. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34; Fapesp, 1997.
7. MASP. Portinari. Exposição de sua obra de 1920 até 1948. Catálogo. Ensaio de P. M. Bardi, Germain Bazin, O. M. Carpeaux e Jean Cassou. São Paulo, dez. 1948, p. 19.
8. Neste rol incluem-se tanto os modernistas de primeira geração e os intelectuais do SPHAN quanto parcelas da crítica de arte e do ensino acadêmico. Heloisa Pontes destaca o papel do catedrático e crítico de arte Lourival Gomes Machado na tentativa de implantação de uma política cultural para o país a partir da recuperação do passado colonial e da valorização da produção artística contemporânea, principalmente na obra *Retrato da arte moderna do Brasil*, de 1945. A autora aponta também que na USP a renovação teórica da discussão sobre o barroco no início da década de 1940 deveu-se basicamente aos professores estrangeiros Hannah Levy e Roger Bastide.
9. CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo: arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995, p. 23.
10. Ver BRITO, Ronaldo. O trauma do moderno. In: BRITO, Ronaldo. *Projeto arte brasileira: modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986, p. 17-18; e ZÍLIO, Carlos, op. cit., p. 23-24.
11. Este efeito foi tão forte e duradouro que, mesmo decorridas duas décadas da Semana, a exposição de final do ano de 1942 dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes foi depredada e desmontada à força pelos acadêmicos. O próprio público rasgou telas da Exposição de Arte Moderna organizada em maio de 1944 pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. MACHADO, Vladimir. José Moraes e o grupo dos dissidentes da ENBA. In: 180 anos de Escola de Belas Artes. *Anais do Seminário EBA 180*, op. cit., p. 415-433; e RIBEIRO, Marília Andrés. Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte. *Revista do Departamento de História FAFICH/UFMG*, Belo Horizonte, n. 5, p. 56-66, dez. 1987.
12. MILLIET, Sérgio. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p. 90; GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Ver também ARAÚJO, Olivio Tavares de. *Imitação, realidade e mimese: problemas da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1963, p. 73-74.
13. SANTARRITA, Marcos. Arte e solidão habitam na bucólica Chácara do Céu. *GAM*. Rio de Janeiro, n. 6, p. 36-38, mai. 1967.
14. MAM. *Pintura Europeia Contemporânea*. Catálogo. Rio de Janeiro, jan. 1949.
15. Interessante notar que foi Manuel de Araújo Porto Alegre quem criou a palavra brasileira para designar uma produção lírica com temas da natureza e cultura brasileiras. O uso da palavra ganhou corpo e se expandiu para definir, de forma corrente, uma coleção de obras ou conjunto de estudos sobre o Brasil.
16. BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

Recebido em 3/1/2009
Aprovado em 20/1/2009