

O COLECIONISMO NO BRASIL E O TRÂNSITO DA COLEÇÃO DE ARTE CONSTRUTIVA DE ADOLPHO LEIRNER PARA OS ESTADOS UNIDOS

COLLECTING IN BRASIL AND THE TRANSIT OF THE CONSTRUCTIVE ART COLLECTION OF ADOLPHO LEIRNER TO THE UNITED STATES

Almerinda da Silva Lopes

ARTE CONCRETA
COLECIONISMO
ADOLPHO LEIRNER
MUSEU DE HOUSTON
INTERNACIONALIZAÇÃO

A partir de contextualização sobre colecionismo, o texto discorre sobre a importante coleção de arte concreta do empresário paulista Adolpho Leirner (1935), constituída a partir da década de 1960, quando as linguagens abstratas despertavam pouco interesse das instituições culturais, colecionadores e mercado. A venda desse patrimônio artístico em 2007 para o Museu de Houston no Texas, Estados Unidos, se por um lado retirou do país, o mais significativo acervo concretista aqui produzido, justamente no momento em que essa linguagem artística começava a ser mais estudada e institucionalizada, em contrapartida, a internacionalização permitiu que nossa arte abstrata, bem como a contemporânea circulasse mais e angariasse destaque no cenário artístico mundial.

CONCRETE ART
COLLECTING
ADOLPHO LEIRNER
HOUSTON MUSEUM
INTERNATIONALIZATION

From a contextualization of collecting, the text discusses the important collection of concrete art by São Paulo businessman Adolpho Leirner (1935), established in the 1960s onwards, when abstract languages aroused little interest from cultural institutions, collectors and the market. The sale of this artistic heritage in 2007 to the Houston Museum in Texas, United States, removed from the country, the most significant concrete collection produced here, precisely at the moment when this artistic language began to be more studied and institutionalized, in the other hand, internationalization allowed our abstract art, as well as contemporary art, to circulate more and gain prominence on the world artistic scene.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUÇÃO

A prática do colecionismo remonta à Antiguidade, mas com o desenvolvimento das ideias humanistas no Renascimento a prática de colecionar objetos artísticos e culturais se ampliou, em especial na Itália. O colecionismo tornava-se, então, importante referência da cultura ocidental, para reis, príncipes, cardeais, ricos comerciantes e banqueiros, que perceberam o imenso potencial dos objetos de arte para a consolidação do poder. O acúmulo de capital e o expansionismo marítimo propiciaram o desenvolvimento de rotas comerciais com o Oriente e a descoberta de novos territórios, aumentando, também, a aquisição, pela aristocracia, de produtos manufaturados e especiarias, e a exploração de riquezas e objetos culturais do Novo Mundo.

A cultura dos povos não europeus causou um misto de curiosidade e atração aos colonizadores, e embora considerada exótica ou bizarra, despertaria interesse e o desejo de ricos excêntricos. Estes, passaram a adquirir objetos provenientes das terras recém descobertas para integrarem suas coleções instaladas em palácios e castelos, os chamados gabinetes de curiosidades ou gabinetes de maravilhas, constituídos por grande diversidade de objetos artísticos e artefatos, o que incentivou a espoliação de artefatos e objetos etnográficos das “colônias de além-mar”. Segundo Machado (2015, p. 33):

A acumulação de objetos raros, buscados pela sua beleza, pelo seu caráter excepcional ou até por outro tipo de qualidade intrínseca de cariz mágico ou curativo, foi apanágio de ricos e poderosos que, desde cedo viram o potencial de quando adquiridos para a projeção de sua própria imagem, fama e prestígio.

O aumento do colecionismo fez com que, nos séculos XVI e XVII, crescesse também o interesse de poderosos e eruditos pela aquisição de objetos de arte produzidos na época, pelos grandes mestres renascentistas e barrocos, com destaque para a pintura. Estimulou também a disputa por objetos da cultura clássica greco-romana, provenientes de escavações arqueológicas, que surgiam em diferentes regiões na Itália e na Grécia, com o patrocínio de reis e até de membros da Igreja. Tal interesse, fez aumentar o périplo dos bens artístico-culturais, adquiridos a qualquer preço ou obtidos por meio do saque, doação ou trocas entre reis e membros da aristocracia, em sinal de amizade pessoal ou de diplomacia.

No século XVIII as revoluções americana, francesa e haitiana, ameaçaram o sistema monárquico, provocando mudanças políticas, aumento e popularização da ciência e da mecanização, incremento da produção e acúmulo de capital. Consequentemente, houve mudança dos hábitos sociais a proliferação de colecionadores, que alguns nomearam de período áureo do colecionismo. Destacaram-se nesse processo, a Inglaterra, França, Espanha e Holanda, onde as ideias iluministas se propagaram entre a classe burguesa letrada, enriquecida com o comércio marítimo, a produção fabril e a mineração, propiciadoras do impulso inicial da Primeira Revolução Industrial. Essa nova burguesia, investia também na posse de objetos de arte, percebendo ser este um meio eficaz de ascensão social. Muitos jovens ricos circulam pela Europa, em especial pela Itália, “onde têm contato com um patrimônio artístico extraído das ruínas clássicas e o deslocam para seus países de origem”, para valorizarem as respectivas coleções (MACHADO, 2015, p. 34).

AS COLEÇÕES PRIVADAS E A CRIAÇÃO DOS MUSEUS NACIONAIS

A Revolução Francesa e os acontecimentos que a ela se seguiram promoveram ainda mais a disputa e o périplo dos objetos artísticos, mas também acarretaram a transformação dos bens privados de reis e aristocratas em bens públicos, o que contribuiu para a criação dos museus nacionais e a abertura das coleções privadas ao público. O *Museu Britânico*, em Londres, foi criado pelo Parlamento inglês em 1753 para abrigar e preservar as coleções do médico e naturalista irlandês Hans Sloane e a do clérigo e político John Cotton. Antecedeu a criação dos museus franceses, tornando-se o primeiro museu nacional do mundo. Ao ser aberto ao público, em 1759, a instituição já contava com outras grandiosas doações integradas a seu acervo (SCHAEFFER, 1963, p.63).

Em 1793 foi inaugurado o *Museu do Louvre* (Paris), com o confisco das coleções da antiga monarquia e do clero católico, bem como de inúmeras outras doações, além de objetos oriundos de espoliações realizadas durante o Império de Napoleão Bonaparte (1799-1815).

Os museus foram as responsáveis pela criação e desenvolvimento de novas metodologias para guardar, preservar, catalogar, expor e estudar as obras de arte vinculadas a seus acervos, e, conseqüentemente, surgiu a necessidade de formar o pessoal necessário a desenvolver essas atividades, e a tornar mais eficiente o funcionamento das instituições.

Para tanto, procedeu-se à subdivisão dos acervos oriundos dos Gabinetes de Curiosidade em categorias, tarefa de que se ocuparam os enciclopedistas (entre 1782-1794), surgindo diferentes naturezas de museus: museu de arte; museu histórico; museu técnico e do artesanato; museu folclórico (SCHAEFFER, 1963, p 77). Para a formação do pessoal foi criada a Escola do Louvre (1882), cujos estatutos foram modificados em 1933, quando o foco passou a ser o estudo da História da Arte e da Museologia (Id. Ib., p. 78).

O Museu do Prado foi criado pelo rei Carlos III da Espanha, que ordenou a construção do grandioso edifício (1785), para abrigar as coleções de arte expropriadas dos eclesiásticos; e as de D. Maria, a católica, e dos reis Jorge II e de Filipe IV. Inaugurado como Museu Real, em 1819, o acervo do Prado recebeu muitas doações e aquisições, transformando-se em Museu Nacional em 1865 (SCHAEFFER, 1963, p. 62).

Após conquistarem a independência da colonização europeia, alguns países da América do Sul criaram, também, museus nacionais, a exemplo do Chile, que em 1880 inaugurou o Museu Nacional de Belas Artes, com acervo obtido com a doação de coleções privadas e aquisições. Definiu como seus objetivos o “enriquecimento do patrimônio artístico nacional e a função educativa” (SILVA, 2015, p. 22). Segundo o autor:

Os museus satisfaziam as necessidades de uma história e uma mitologia nacionais, sobretudo porque as peças expostas podiam organizar-se uma e outra vez para acomodar-se às ortodoxias dominantes (...). E foram a via mais evidente e o âmbito próprio em que se gerou a transformação de coleções privadas em algo público (SILVA, 2015, p. 19).

Criado em 1895, o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, foi aberto ao público no ano seguinte, com acervo constituído por doações e aquisições feitas pelo governo argentino.

O Museu Nacional de Belas Arte do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1937, com as pinturas europeias trazidas por D. João VI (1808), coleção essa que integrou a Pina-

coteca da Academia Imperial de Belas Artes, até a Proclamação da República, quando a instituição passou a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes. O acervo do museu foi e continua sendo enriquecido com novas doações e aquisições governamentais de obras de artistas brasileiros e estrangeiros.

No mesmo ano (1937) foi criada, pelo Congresso americano, a National Gallery of Art (Washington), cujo edifício foi construído com a filantropia do banqueiro Andrew Mellon, que também doou sua coleção de arte. O acervo foi acrescido, depois, com novas doações de arte moderna e contemporânea (GIORGI, 2009).

Deixamos de citar outros museus nacionais, por não ser esse o foco da abordagem.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O COLECIONISMO E O MECENATO NO CONTINENTE AMERICANO DO FINAL DO SÉCULO XIX AO PÓS II GUERRA

Entre o final do século XIX e 1940, ocorreu, no continente americano, novo período áureo do colecionismo, com a entrada dos Estados Unidos na disputa pelos bens artísticos europeus. O término da Guerra de Secessão (1861-1865), entre o Norte e o Sul, ampliou os esforços e os investimentos governamentais pela reconstrução, reintegração, reorganização do país. Investiu também no aumento do poderio militar e financeiro norte-americano, visando a estabilidade necessária para torná-lo uma grande potência industrial capaz de rivalizar com a Europa. Para tanto, assumiu posição altamente protecionista, apostando no grande mercado interno, “na produção e comercialização em massa, oferecidas pelas redes ferroviária e telegráficas nacionais” e em um sistema organizacional, gerencial, financeiro, tecnológico e educacional potentes (NEVES e AMARAL, 2021, p. 46). Assim,

Já em 1900, a indústria siderúrgica americana havia se tornado líder mundial e o país exportava uma ampla gama de produtos de ferro e aço – sendo ainda impulsionado pela produção de carvão, minério de ferro, petróleo e praticamente todas as outras matérias-primas para as grandes indústrias da época (Id, ib.).

Esse extraordinário desenvolvimento propiciou outro fenômeno: um abrupto movimento de transferência de obras de arte da Europa para os Estados Unidos. Enquanto o Velho Mundo sentia os efeitos das frequentes guerras e enfrentava desafios econômicos, objetos provenientes de castelo e palácios da Itália e Espanha, de túmulos e templos do Egito e da Grécia, eram adquiridos, trocados, presenteados, saqueados, para ampliar e valorizar as coleções privadas de milionários, donos de fábricas, ferroviários, minas de petróleo e carvão, e de bancos norte-americanos. Esses novos milionários, “tomarão o lugar dos príncipes e aristocratas de outrora, a quem buscavam imitar, através da posse de objetos de prestígio” (MACHADO, 2015, p. 34). Segundo o estudioso, esses novos milionários provinham em sua maioria de famílias humildes e não possuíam grande refinamento sociocultural, nem acesso a determinados códigos e valores sociais, o que impedia serem igualados aos indivíduos educados na longa tradição europeia. A busca por reconhecimento social levou esses endinheirados a imitar os valores e os hábitos dos indivíduos que se transferiram da Europa para os Estados Unidos, para ampliarem seus negócios, e o colecionismo tornou-se um meio eficaz de que lançaram mão para obter tanto a pleiteada “elevação social”, quanto para demover o “tremendo complexo de inferioridade”, que os acometia, pois

Para muitos deles, a posse de uma coleção de arte constituía o meio seguro de alcançar respeitabilidade em vida e imortalidade, rodeando-se de objetos que pela sua antiguidade, valor, beleza e proveniência ilustre, transpunham para os seus donos algo da fragrância secular de reis, príncipes e cardeais (MACHADO, 2015, p. 34-35).

Parte do dinheiro desses novos ricos de origem pobre seria revertido também em ações filantrópicas variadas e no mecenato artístico e cultural. Assim, entre o final do século XIX e 1940, foram criados inúmeros museus privados de arte, em muitas cidades dos Estados Unidos. Os acervos dessas instituições foram formados com importante patrimônio artístico, fruto da doação de magníficas coleções, cujas obras foram adquiridas ao longo das existências desses mecenas, atitudes essas inspiradas em antiga prática europeia.

Destacamos aqui apenas o Museu de Belas Artes de Houston (Texas), o adquirente da coleção do brasileiro Adolpho Leirner, à qual nos referiremos adiante. Inaugurado em 1924, com a coleção de George M. Dickson, ao acervo inicial foram reunidas, depois, várias outras grandiosas coleções, doadas por poderosos comerciantes, artistas e empresários, Annette Finnigan, Ima Hogg, Samuel Henry Kress, Frederic Remington, além de milionários da indústria petrolífera. O museu também foi agraciado com altas somas em dinheiro, filantropia que lhe permite efetuar importantes aquisições de arte moderna e contemporânea, ampliar suas instalações com novas alas e novos edifícios, além de realizar ações voltadas para a comunidade e destacadas curatorias, a cargo da porto-riquenha Mary Carmen Ramirez (NOVAES, 2007).

No Brasil, embora a prática do mecenato ocorresse mais tardiamente e de maneira mais esporádica, o acervo artístico produzido no país desde no século XVI, tornou-se alvo das disputas supracitadas, o que gerou o saque de grande parte dos objetos indígenas, para alimentar coleções privadas e de museus de diferentes partes do mundo. Dois séculos depois, com a invasão holandesa em Pernambuco, o governador geral do Brasil holandês, príncipe Maurício de Nassau, enviou a seu primo, o rei Frederico III da Dinamarca e ao rei Luiz XIV, da França, muitas pinturas a óleo e de outros processos artísticos executados pelos pintores holandeses Albert Eckhout (1610- c.1666) e Frans Post (1612-1680), durante os sete anos que os artistas permaneceram no Brasil (1637-1644). As obras, cujos temas incluíam paisagens, engenhos de açúcar, alegorias, naturezas-mortas, tipos étnicos (indígenas, pretos, mamelucos e cafuzos), animais, frutos e plantas, não causaram grande apreço aos agraciados, permanecendo esquecidas e ignoradas até serem descobertas (1847) pelo naturalista Alexander von Humboldt (1769-1854), quando passaram a ser disputadas por colecionadores e museus de todo o mundo (DIAS, 2011; BOOGAART, 2014). Obras desses artistas, encontram-se hoje em algumas coleções privadas e em museus europeus e nacionais, que neste caso foram adquiridas e repatriadas por ricos colecionadores e pelo governo brasileiro, ao logo do século passado.

Nada se compara, porém, ao trânsito empreendido pelos objetos de arte, durante e após o término da II Guerra Mundial, fruto de espoliação dos bens aos judeus condenados pelos nazistas, ou em decorrência de vendas realizadas durante e após o conflito bélico. O término da Guerra, restabeleceu a comunicação e as relações comerciais, fortaleceu o mercado e o intercâmbio artístico, incentivou o colecionismo e a criação de museus privados na América, inclusive no Brasil.

A fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947) possibilitou a aquisição, por Pietro Maria Bardi, de magnífica coleção de arte europeia, dos séculos XIV ao XX, a preços considerados, na época, irrisórios, pois a ruína financeira gerada pela guerra levou muitas famílias a venderem, a qualquer preço, para sobreviver, as obras de arte que possuíam.

Os museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro (1948) foram criados, também, por iniciativa do empresariado, cujos acervos foram constituídos com doações desses e de outros colecionadores, artistas, aquisições no mercado local e internacional. A inauguração da Bienal de São Paulo (1951), por iniciativa também do empresário Ciccillo Matarazzo, vinculada inicialmente ao MAM, tornou-se uma espécie de vitrina de apresentação das novas tendências da arte moderna nacional e internacional.

O COLECIONISMO NO BRASIL E O INTERESSE TARDIO PELA ARTE ABSTRATA

Até a década de 1940, o colecionismo foi exercido, no país, por poucos empresários, banqueiros, jornalistas, dramaturgos, escritores/críticos de arte. Nos últimos casos citados, as coleções resultaram de aquisições, doações e trocas, resultantes da convivência e amizade com artistas, a exemplo de Arthur Azevedo, Mário de Andrade e Murilo Mendes.

A preferência dos endinheirados recaía nas obras do século anterior, mas também em objetos do passado mais remoto, adquiridos em viagens ou nos poucos antiquários e galerias de arte de estrangeiros, instalados no Rio de Janeiro e São Paulo. A maioria dessas coleções não se limitou às artes visuais, pois além de pinturas a óleo, reuniam objetos de diferentes naturezas: louças, pratarias, imagens sacras, móveis, entre outros.

O número de colecionadores cresceu nas décadas seguintes, os quais passaram a se interessar por objetos artísticos, influenciadas pelas exposições realizadas nos museus de arte e pela Bienal de São Paulo. Surgiram também algumas galerias comerciais influentes, que colocaram no páreo um número mais expressivo de intelectuais e profissionais liberais, parte deles jovens bem-sucedidos. As linguagens figurativas naturalistas, com destaque para as paisagens bucólicas, as cenas de gênero e os retratos de pessoas do círculo familiar – quase sempre executados por encomenda aos artistas –, continuavam tendo a preferência dos investidores.

O gosto estético foi se modificando, gradativamente, a partir dos anos de 1960, quando alguns passaram a investir mais em obras modernistas, de artistas jovens ainda não devidamente absorvidos pelo sistema artístico, cujos preços eram mais acessíveis que os das obras de artistas já consagrados. Basta citar que as obras dos integrantes da geração modernista que emergiu nas décadas de 1930 e 1940, como Guignard, Volpi, Milton da Costa e Ivan Serpa, ainda podiam ser adquiridos a preços módicos.

Os novos investidores apostavam na valorização dos objetos artísticos, de forma mais rápida e rentável que o auferido no mercado financeiro, mas faziam principalmente dessa atividade um símbolo de status ou de deferência social. Conheci um bancário no Rio de Janeiro que possuía dezessete telas da melhor fase concretista de Volpi (as conhecidas bandeirolas), e me disse tê-las trocado, na década de 1970, por um telefone fixo e uma bicicleta. As vertentes figurativas modernistas menos radicais, como o expressionismo, eram as que despertavam maior interesse, sendo exceção os colecionadores que se interessavam, pelas tendências abstracionistas. Foi

nessa brecha que começou a ser formada a coleção do empresário paulista Adolpho Leiner, que soube aproveitar a maré baixa para adquirir o melhor da produção concretista a preços convidativos, ou seja, muito inferiores aos das obras figurativas de artistas estabelecidos.

A desmaterialização da arte não afetou a preferência dos colecionadores pela pintura a óleo sobre tela, mas o desenho e a gravura em suportes de papel, também vão conquistando espaço, por serem vendidos a preços mais acessíveis que o duopólio pintura e escultura, além de poderem ser guardados em pastas, para a contemplação individual, por colecionadores que residiam em apartamentos com paredes que não comportavam numerosas obras e de grandes dimensões.

A partir da década de 1980, a pintura valorizou-se muito, fazendo mudar o perfil dos investidores. Os novos colecionadores passaram a ser indivíduos de uma gama variada de profissionais liberais, cultos, mas detentores de limitados recursos financeiros: economistas, advogados, professores, publicitários, escritores, atores, jornalistas, executivos e pequenos empresário do setor terciário (serviços). Como essa supervalorização atingiu de modo mais sensível a pintura, isso levaria grande parte desses novos investidores a procurar por trabalhos de preços mais acessíveis, em suportes de papel e imagens seriais ou reproduzíveis: gravura, desenho, fotografia (embora essa última demorasse mais algum tempo para conquistar maior apreço dos colecionadores), além de pequenos múltiplos escultóricos. O mercado da pintura figurativa continuaria abastecendo grande parte das coleções dos mais abastados, produto que continuou destaque e em alta até pelo menos os anos de 1990.

As gramáticas construtivas de autoria de artistas europeus e brasileiros, embora participassem de esparsas mostras realizadas no país desde a década de 1930, atraíram o interesse de nossos artistas e colecionadores tardiamente. Apesar de angariarem alguns prêmios na I Bienal (1951), os signatários do Concretismo, Neoconcretismo e Informalismo, não conseguiriam sobreviver exclusivamente da própria produção, razão que explica o pequeno legado de obras construtivas desse período. A timidez do mercado exigiu que os signatários do movimento se dedicassem a atividades profissionais paralelas, com foco principalmente no design gráfico, acabando por alavancá-lo no âmbito empresarial.

A pintura construtiva, tanto de autoria dos artistas que integraram os grupos concreto e neoconcreto, quanto daqueles que atuaram à margem ou de maneira independente, desfrutaria ainda de menor o apreço do público, crítica e mercado, encontrando, conseqüentemente, maior dificuldade de institucionalização e de inserção nas coleções já existentes, ou nas constituídas na época. Permaneceria, assim, durante bom tempo, nos acervos dos próprios artistas, acarretando a perda, doação, e a deterioração de obras importantes. Em depoimento concedido ao jornal *Folha de São Paulo*, anos após a dispersão dos grupos concretistas, Dionísio Del Santo, que embora convidado para integrar o grupo carioca preferiu não se filiar, ratificaria o desinteresse do mercado pela gramática abstrata, ao afirmar: “Até à década de 1970, ninguém queria arte geométrica, nem de graça” (DEL SANTO apud VELOSO, 1990).

A abstração concretista surgiu no Brasil no contexto desenvolvimentista, e como decorrência da utopia do progresso e do processo de industrialização pelo qual passavam as capitais brasileiras do eixo hegemônico, a partir da década de 1950, quando o país buscava um lugar nesse nicho. Mas, curiosamente, embora afinada com os ideais do presente, e contando com o apoio de uma crítica renitente e bem prepara-

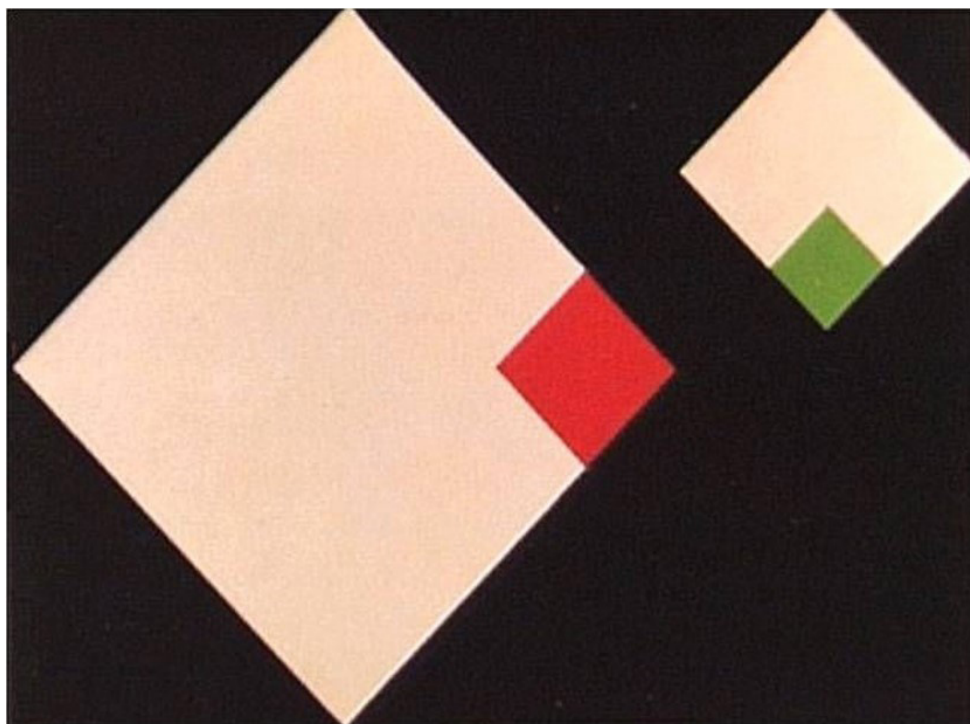


Fig. 1: Geraldo de Barros, *Concreto 4 Quadrados*, 1958. Esmalte s/compensado, 60,3 x 60,3 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

da, da envergadura de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, essa linguagem universal teve dificuldade de ser absorvida pelo mercado, e circulou muito pouco nas instituições museológicas até a década de 1970. E quando as tendências conceitualistas conseguiram romper a aversão e as maledicências dos defensores do concretismo, ambas as vertentes da pintura abstrata entraram em longo período de refluxo, criando uma situação inusitada que afetou os museus e as galerias comerciais.

Decorridos vinte anos da realização da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em São Paulo e no Rio de Janeiro (1956-57), e percebendo que o cenário permanecia avesso às linguagens abstrato-construtivas, o que contribuiu para a perda ou a dispersão crescente de obras emblemáticas do concretismo e do neoconcretismo, a historiadora Aracy Amaral, então diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, articulou um meio de institucionalizar, fazer circular, dar mais visibilidade e revitalizar a potência de tais gramáticas.

Assim, quando era diretora daquela instituição paulistana, coordenou a organização de uma grande mostra da produção abstrata de matriz geométrica e a edição de um livro-catálogo, denominado *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, datado de 1977. A artista Lygia Pape, que havia integrado o grupo neoconcreto foi convidada para contatar os artistas cariocas, e selecionar as obras que integrariam essa mostra. Participaram da exposição - realizada, primeiro, na citada Pinacoteca e, depois, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro -, os nomes que haviam integrado o grupo paulista *Ruptura* e o carioca *Frente*, mas também alguns artistas que atuaram de maneira independente.

Esse livro-catálogo, com projeto gráfico de Amílcar de Castro e apresentação de Aracy Amaral, estampava em suas páginas fotografias das obras participantes da

mostra, além de uma biografia dos artistas, manifestos, sinopse dos eventos de arte construtiva, realizados na Europa, Estados Unidos, no Brasil e outros países da América Latina. Constou ainda da publicação, uma antologia de textos, de autoria de teóricos e de artistas brasileiros e estrangeiros, o que confirmava o objetivo didático, documental e informativo da publicação.

No texto denominado *A Exposição do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, fac-símile que acompanhou a reedição do livro, Aracy Amaral esclarecia que “a ideia de uma mostra sobre essa tendência surgiu quando o crítico Ronaldo Brito elaborou um ensaio sobre o neoconcretismo”, em que discorria sobre as bases teóricas daquele movimento, quando o MAM carioca manifestou interesse em realizar uma mostra dos integrantes do movimento. Como ambos faziam parte da Comissão de Planejamento Cultural do MAM-RJ, lançaram a ideia de fazer um “retrospecto dos movimentos construtivos no Brasil que não focasse somente no neoconcretismo carioca, mas sim em uma revisão mais ampla do movimento, por meio da colaboração das duas entidades”, MAM e Pinacoteca (AMARAL, 2015, p. 11).

No entanto, no Fac-símile da 1ª edição do *Projeto C*, Ivo Mesquita reafirmava que o objetivo da proposta era tirar do esquecimento as obras construtivas no país, dispersas e ignoradas desde o início dos anos de 1960, quando os grupos paulista e carioca se dissolveram, sem contar que o distanciamento no tempo também facultou lançar sobre o conjunto dessa produção um olhar reflexivo. Ainda segundo Mesquita (2015), foi graças a esse oportuno investimento de Aracy Amaral que a abstração geométrica latino-americana não somente se tornou conhecida internacionalmente, mas também das gerações de artistas mais jovens, que a reciclariam de diferentes maneiras em suas respectivas produções:

Foi um episódio fundante no processo de difusão e institucionalização dessa produção no Brasil e no exterior, a origem de um capítulo importante da arte contemporânea e da história de suas exposições. É a partir desse momento que começam a se suceder pesquisas, publicações e mostras articuladas em torno das produções e dos programas dos artistas concretos e neoconcretos, percebendo-se como esteio para as gerações posteriores (MESQUITA, 2015, p. 5).

Mesquita não deixava de ter razão, considerando que somente após esse evento no final da década de 1970 é que a arte concreta produzida no país passaria a circular mais efetivamente por museus e galerias comerciais, e a ser adquirida tanto para algumas coleções públicas e privadas existentes, como para as que seriam constituídas a partir de então. Tal assertiva permite afirmar que o citado projeto coordenado por Amaral contribuiu para derrubar a barreira de resistência às linguagens abstratas, e por extensão também dirimiu a persistente aversão às gramáticas modernas e contemporâneas.

Os investidores adquiriam, desde então, número mais expressivo de trabalhos construtivos a preços de ocasião, sendo o engenheiro e empresário paulista Adolpho Leirner um dos mais efetivos. Apesar do olhar visionário desse e de outros colecionadores, ao fazerem tais opções certamente não imaginaram a estupenda e rápida valorização dessas obras. Basta citar que, entre o final de 1980 e a década seguinte, as instituições e os colecionadores brasileiros e estrangeiros notaram a ousadia da abstração construtiva brasileira, interessando-se por inseri-la nas respectivas coleções. Foi o

caso da colecionadora venezuelana Patrícia Phelps de Cisneros, que na década de 1990 adquiriu trabalhos de grande número de integrantes dessa tendência artística, chegando a afirmar que, nessa época, os preços eram ainda bastante acessíveis. Tornou-se, assim, a colecionadora estrangeira que possui maior número de obras concretas produzidas no Brasil.

A aquisição e internacionalização da arte construtiva, ampliou o interesse e a circulação internacional, em importantes instituições, Europa e Estados Unidos, o que, conseqüentemente, elevou muito o valor de mercado das obras.

A COLEÇÃO DE ARTE CONCRETA DE ADOLPHO LEIRNER: DA GÊNESE À VENDA

Percebendo que as gramáticas construtivas ainda não desfrutavam de interesse, o empresário paulista Adolpho Leirner usou de paciência, perseverança e *expertise*, (1935), para investir, do final da década de 1960 ao início de 1990, na constituição de uma notável coleção com foco na abstração geométrica, garimpando o que havia de mais significativo nos ateliês dos artistas vinculados a essa tendência. Por distinguir-se do caráter eclético e diversificado da maioria das coleções de arte, o conjunto de obras angariado pelo empresário tornava-se emblemático.

Adolpho Leirner nasceu e se formou em uma família culta, de imigrantes poloneses, que ao se radicar em São Paulo, em 1927, continuaria investindo e promovendo ações de apoio a uma de suas paixões: a arte. A mãe Sarah e o pai Zimon Leirner dedicaram-se ao colecionismo; a tia Felícia Leirner, escultora reconhecida internacionalmente, era casada com Isai Leirner, empresário do ramo têxtil, que além de colecionador, foi também o mecenas de importantes projetos da cena artístico/cultural da capital paulista. O casal legou também ao país um artista da envergadura de Nelson Leirner e a neta Sheila Leirner, crítica de arte e curadora.

Na juventude, Adolpho foi enviado à Inglaterra para cursar engenharia têxtil, onde teve contato com a arte moderna. Após concluir os estudos, o jovem engenheiro, com apenas 25 anos dava início às primeiras aquisições de trabalhos de arte déco: pinturas, tapetes, objetos e peças de mobiliário. Pouco depois, revelaria interesse pelas tendências abstratas, despertado pelo contato mantido com o artista romeno Samson Flexor, amigo da família (LEIRNER, 1998).

Na segunda metade dos anos 1960, quando a abstração já havia completado seu ciclo, o empresário intensificava o fascínio pela linguagem, adquirindo as primeiras aquisições de arte construtiva, que nas décadas seguintes ganharia cada vez mais espaço na sua coleção. Além de investir nos artistas do eixo Rio/São Paulo, filiados aos grupos concreto e neoconcreto, Leirner passou a se interessar e a adquirir também obras abstratas de nomes que trabalharam de maneira independente, ao seja, à margem dos postulados teóricos que balizaram as poéticas concretistas.

O colecionismo tornava-se, assim, para o empresário, um misto de *hobby*, investimento, fonte de pesquisa e de conhecimento, considerando que para respaldar a escolha dos trabalhos e o diálogo com os artistas, o colecionador além de intensificar as leituras sobre arte, passou a circular com frequência pelos ateliês, galerias comerciais e exposições, como afirmou algumas vezes. O trânsito pelos ateliês, além de estreitar os laços de amizade do colecionador com renomados expoentes da arte concreta, também lhe permitiu atestar a defasagem do mercado, constatar que a maior parte da produção permanecia nos locais de trabalho dos respectivos autores, atestar a rejei-

ção que pesava sobre as obras de tendência abstrata, quando passou a adquiri-las. Essa indiferença do mercado possibilitou a Adolpho Leirner negociar com os artistas trabalhos que se tornariam, pouco depois, emblemas do concretismo paulista, do neoconcretismo carioca e até da arte cinética derivada da mesma matriz geométrica. Mas também teve a “satisfação de ver posteriormente o reconhecimento da qualidade” dessas tendências, bem como a marcante e definitiva “influência desse período criativo na nossa arte contemporânea” (LEIRNER, 1998, p. 9).

Embora a maioria dos artistas já tivesse enveredado por outras vertentes, na época em que o colecionador se interessou pelo concretismo, essa produção permanecia confinada nos acervos pessoais dos autores, dado o desinteresse do mercado que pairava sobre ela. Essa inanição facultou a Adolpho Leirner angariar e reunir em sua coleção um primoroso legado artístico a preços convidativos, com destaque para a pintura. Entretanto, adquiriu também esculturas, objetos e obras sobre papel, com destaque para os desenhos, esboços e cartazes de exposições, além de documentos referentes a essa poética.

Se isso atestava a tenacidade comercial do empresário, embora ele insistisse dizer que nunca comprou obras pensando em valorização, as tratativas durante o processo de negociação da coleção revelaram-se contrárias à afirmação. Entretanto, deve-se ressaltar a generosidade do colecionador, que cedeu por empréstimo, inúmeras vezes e em caráter temporário, as peças de sua coleção particular para integrarem exposições em museus brasileiros e estrangeiros. Mesmo que esse trânsito não deixasse de ser uma estratégia de valorização das obras, o colecionador assim se referiu a tal atributo:

Colecionar é um amor, uma paixão, um descobrimento, uma procura e caça que fazem parte de minha vida. É um prazer individual, uma relação de afetividade com as obras que fazem parte de meu espaço. Os colecionadores, principalmente nos países do primeiro mundo, de maneira geral, entendem que não reúnem suas coleções somente para seu convívio, mas para a sociedade, o que as mantém unidas e conservadas. Expor ou publicar é um enorme prazer, pois partilho com o espectador e leitor algo que sempre me foi muito particular (LEIRNER, Id.Ib, p. 7).

Na década de 1990, quando os grandes colecionadores internacionais passaram a comprar as obras concretistas, elevando seu valor de mercado, Adolpho Leirner encerrou a aquisição de peças para a coleção, e de maneira similar à maioria dos colecionadores, preocupava-se com o futuro das obras, dada a necessidade de preservá-las, restaurá-las e expô-las. Manifestou, então, interesse em vender a coleção, afirmando que gostaria que permanecesse em algum museu brasileiro.

Com o objetivo de apresentar esse inigualável acervo particular e despertar o interesse pela compra, Adolpho Leirner realizava a primeira grande exposição de sua coleção no MAM paulista (1998), que teve sua própria coordenação. Denominada *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner* (1998), essa mostra gerou também a publicação de um volumoso livro/catálogo. O livro reuniu textos de autoria do colecionador, de reconhecidos historiadores, críticos, e um do artista e designer Alexandre Wollner, além de vasta documentação de época, imagens e biografias dos artistas.

Aracy Amaral, além da coordenação editorial do citado catálogo foi a autora do texto de apresentação do catálogo da mostra, deixava transparecer uma ponta de esperança de que o destino da coleção fosse mesmo algum museu brasileiro, mesmo que não simpatizasse com o *modus operandi* e o desempenho dessas instituições:

[...] para todo colecionador apaixonado, que iniciou há décadas suas aquisições, o futuro de sua coleção é sempre um motivo de preocupação, enigma a ser solucionado enquanto destinação. Sobretudo quando se tem em conta que no Brasil é ainda muito vacilante a performance de nossos museus (...). Talvez a resposta para essas preocupações de nossos colecionadores seria unir seus acervos às coleções já existentes em museus, passando a proteger, com auxílio permanente, essas instituições. Ou pressionando-as com essas doações, a uma programação mínima necessária para a manutenção de um status desejável (AMARAL, 1998, p. 19-20).

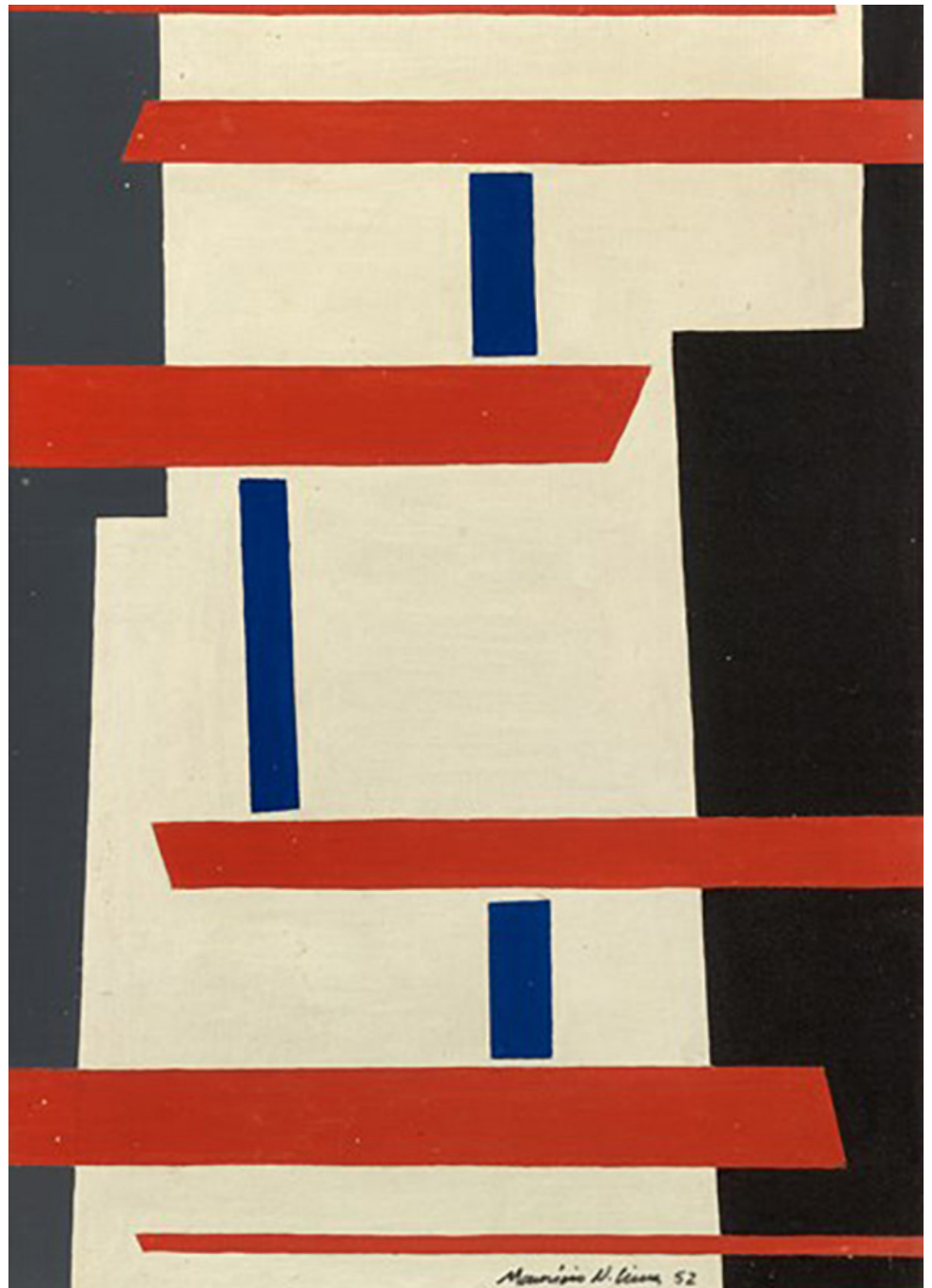


Fig. 2. Mauricio Nogueira Lima. Composição no. 1, 1952. Óleo s/ tela, 73 x 49,8 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

1. Matérias da imprensa mencionam que a milionária venezuelana Patrícia de Cisneros, propôs a compra da coleção Leirner por U\$ 10 milhões de dólares, valor recusado pelo brasileiro, quatro anos antes da venda ser concretizada com a instituição americana

Como após algumas tentativas o MAM não conseguiu levantar o valor necessário para a aquisição, por meio de doações, o mesmo ocorrendo com outras instituições públicas, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o colecionador passou a avaliar as propostas de instituições internacionais. Em virtude de a legislação brasileira somente proibir a saída do país de bens tombados, em 2005 iniciavam-se as negociações para a venda de quase uma centena de obras construtivas da coleção ao Museum of Fine Arts de Houston, Texas (EUA), concretizada em 2007. Os recursos da aquisição provieram da fortuna de 450 milhões de dólares deixada ao museu pela milionária, herdeira de empresários do petróleo e amante de arte abstrata, Caroline Wiess Law (1918-2003). O preço da venda não foi revelado, mas estimado por alguns em 15 milhões de dólares¹. A instituição americana ampliava, assim, o seu já seletivo conjunto de arte latino-americana, dispondo-se também a estudá-lo e a emprestá-lo a museus brasileiros e estrangeiros, conforme previsto em contrato firmado.

A saída das obras do Brasil gerou protestos de artistas, curadores e críticos, nas redes sociais e na imprensa. Aracy Amaral atribuiu a venda à “falta de espírito público por parte das instituições brasileiras, de nível federal, estadual e municipal, da elite financeira e do próprio colecionador” (apud CYPRIANO, 2007). Adolpho Leirner, por sua vez, tentando relativizar a avalanche de protestos e críticas, contra-atacava,

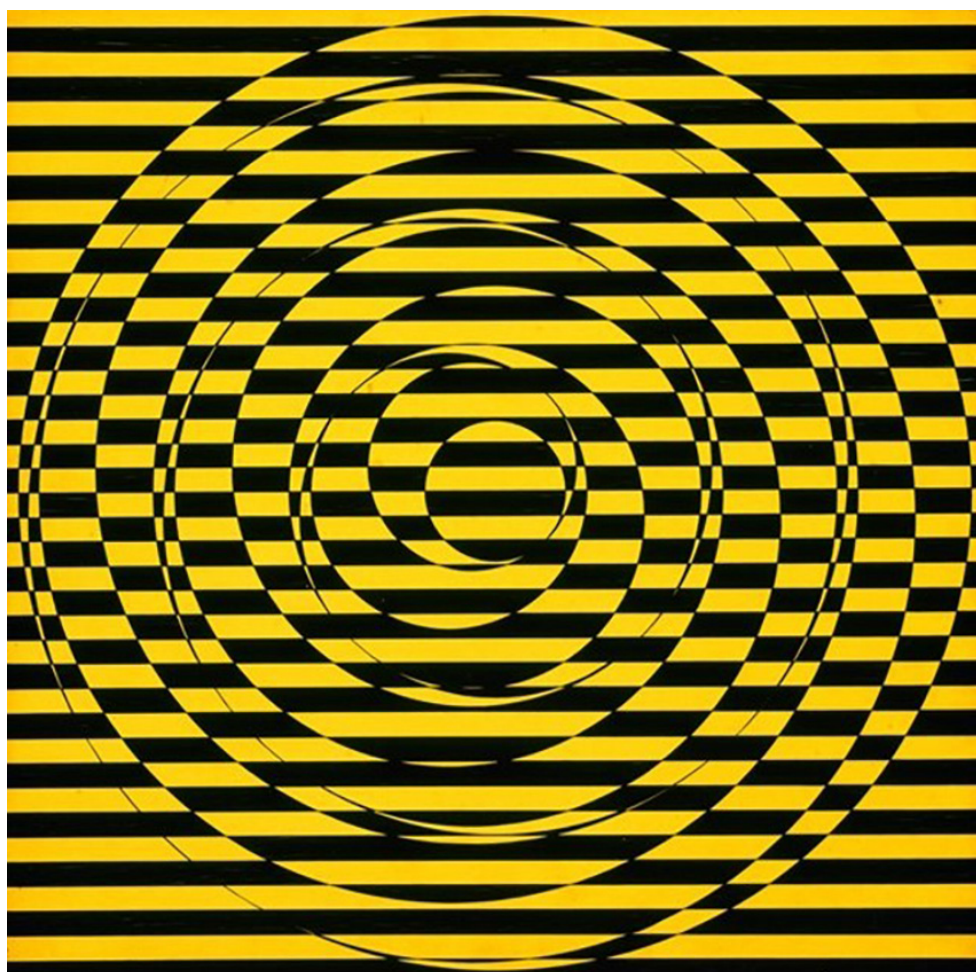


Fig. 3. Maurício Nogueira Lima, Objeto Rítmico n. 2 (segunda-versão), 1952-1970. Tinta e massa s/ duratex, 40 x 44 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.



Fig.4. Hermelindo Fiaminghi.Virtual XIV, 1958. Esmalte s/compensado, 60 x 60 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

declarando ao mesmo periódico: “Nos últimos quatro anos, 400 obras do mesmo período da coleção saíram do Brasil, o que ninguém diz” (Id. lb.).

Se não se pode ignorar que a venda da coleção Leirner para uma instituição estrangeira representou irreparável perda para o patrimônio artístico do país, não há como negar que o fato redobrou o interesse pela arte concreta brasileira, impulsionando a aquisição, nos últimos anos, de muitas obras concretas, mesmo de artistas menos reconhecidos e valorizados que os integrantes dos supracitados grupos concretistas paulista e carioca, em razão de terem circulado pouco. Pude confirmar tal fenômeno exatamente dois anos após a venda da coleção, quando realizava duas curadorias simultâneas (2009), de obras do pintor e gravador Dionísio Del Santo (Fig. 5) em instituições culturais do Espírito Santo, comemorativas dos dez anos de sua morte. Esse artista capixaba, cuja trajetória criativa e profissional ocorreram no Rio de Janeiro, e um dos artistas representados na coleção Leirner, desenvolveu uma poética que nunca suscitou questionamentos desairosos ou dúvidas por parte dos pares e da crítica. Entretanto, talvez por sua timidez e humildade, e por ter produzido arte concreta de maneira independente, e com mais ênfase na gravura do que na pintura, raramente participou de grandes mostras, conseqüentemente teve dificuldade de obter o devido



Fig. 5. Dionísio Del Santo (1925-1999). *Estrutura*, 1957. Óleo s/tela, 60 x 60 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

reconhecimento, acesso ao mercado e inserção na historiografia da arte. A partir da venda da coleção de Leirner para os Estados Unidos, a obra de Del Santo despertou interesse, inclusive de colecionadores estrangeiros que não haviam revelado, até então, apreço pela produção artística latino-americana.

Assim, além do inevitável desfalque e dispersão da mais respeitável parcela da produção artística construtiva, que marca a fase de renovação e de reviravolta nas gramáticas artísticas no país, outro fator, não menos significativo, vem somar-se ao primeiro. Se até então, as obras estavam confinadas em um acervo privado, sem acesso ao público e aos pesquisadores, fator que em algum sentido também inibiu a investigação no Brasil sobre essa mesma produção, concebida num momento muito particular da vida sócio-econômica-cultural brasileira, tão logo a coleção seguiu para o museu norte-americano, passando a integrar a coleção de arte latino-americana, alocada em um dos prédios do museu, de autoria de Mies Van der Rohe (1957), esse acervo foi inteiramente digitalizado e disponibilizado ao público no site da instituição. Uma das críticas e preocupações levantadas na época da venda foi delegar aos americanos a reflexão sobre a arte construtiva produzida no nosso país, considerando que no mesmo ano da compra das obras, o museu firmou contrato com a Fapesp e a USP para realização de um programa de cooperação internacional, cujo objetivo era a recuperação

e a digitalização de documentos sobre arte produzida no Brasil, sendo o blog do governo do Estado de São Paulo (2007). As críticas não diziam respeito, obviamente, à capacidade reflexiva dos estudiosos americanos, mas temiam e suspeitavam do que empanava tal interesse, considerando que o sistema americano negligenciou e menosprezou, até bem pouco tempo, estética e mercadologicamente a arte dos seus vizinhos latino-americanos, para supervalorizar e impingir a arte norte-americana aos chamados países periféricos, enquanto estratégia de colonialismo cultural.

Se, como observa Stéphane Huchet (2015), é hora de reivindicarmos uma “autonomia artística para a arte produzida no nosso país, a partir do concretismo”, diferentemente dos modernistas, os artistas contemporâneos têm revelado maior ousadia e determinação nesse sentido, considerando que conseguiram fazer circular e inserir suas produções, rapidamente, no mercado internacional. Os brasileiros obtiveram maior respeito e autonomia artística, postulando uma concepção de mundo particular



Fig. 6. Lygia Clark. Superfície modulada n. 5, 1957. Tinta industrial s/ madeira, 80 x 70 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

ou uma identidade cultural própria, inclusive as artistas mulheres, negros e indígenas, que permaneciam, até então, praticamente invisibilizados no cenário artístico. Reolocando, transformando e cruzando elementos de diferentes origens e tempos, inclusive da arte concreta, tal liberdade e autonomia acabaria perpassando e ampliando a compreensão e o interesse pelo próprio concretismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Apresentação. In: Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950-1962). (Supervisão, Coordenação e Pesquisa Aracy Amaral). Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 9-11.
- _____. A Exposição do Projeto construtivo Brasileiro na arte. In: Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). Supervisão geral Aracy Amaral; Organização Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca, 2015. Livreto de 48 p. Fac-Simile da 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- _____. Apresentação. In: AMARAL, Aracy (Coord. Editorial). Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Cia Melhoramentos; DBA, 1998, p. 19-26.
- Aquisições do acervo do Museu Nacional de Belas Artes após 1940. Página do Museu, disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/oQWB7fVdbPoPGw?hl=pt-BR> Acesso em 05.11.2024.
- BOOGAART, Ernst Van Den. Por dentro dos Acervos: Frans Post. Blog do Instituto Moreira Salles, 2014. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/frans-post-vista-sobre-um-vale-por-ernst-van-den-boogaart/> Acesso em 05 e 08.11.2024.
- CYPRIANO, Fábio. EUA compram coleção construtivista brasileira. Folha de São Paulo, 17 março 2007 (Ilustrada). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200718.htm>. Acesso em 29.10.2024.
- _____. Venda da coleção Leirner gera protesto. Folha de São Paulo, 21 mar. 2007 (Ilustrada).
- DIAS, Geraldo de S. A Visão do Paraíso e Frans Post: uma reavaliação em vista da prática pictórica contemporânea. Anais do Encontro Nacional da ANPAP, 2011, p. 3599-3602. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/geral-do_souza_dias.pdf Acesso em 05.11.2024.
- Fapesp e Museu de Houston reúnem documentos de arte brasileira, 2007. Portal do Governo do Estado de São Paulo, 26.07.2007. Disponível em: www.saopaulo.sp.gov.br/ Acesso em: 09.11.2024.
- GIORGI, Rosa. National Gallery of Art, Washington. Coleção Folha Grandes Museus, n. 14. São Paulo: Folha, 2009.
- HUCHET, Stéphane. Anos 60: identidades compartilhadas entre vanguardas internacionais. Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Novos mundos: fronteiras, inclusão, utopias. Rio de Janeiro, 2015, p. 39-44. Disponível em: www.cbha.art.br.
- LEIRNER, Adolpho. Colecionar é uma busca, In: AMARAL, Aracy (Coord. Editorial). Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Cia Melhoramentos; DBA, 1998, p. 7-17.
- MACHADO, José Alberto G. O Colecionador como novo príncipe. In: HOFFMAN, Ana Maria P. et al. (Org.). História da Arte: coleções. Arquivos e narrativas. Bragança

- Paulista (SP): Editora Urutau, 2015, p. 33-46. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/28efd533-a290-4b6f-afaf-f9d5777be17a/content> Acesso em: 28/10/2024.
- MESQUITA, Ivo. Apresentação. In: Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962. Supervisão geral Aracy Amaral. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Fac-símile da 1ª Edição. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977-2015), p. 5-7.
- NOVAES, Tereza. Houston, Texas, Brasil. Folha de São Paulo, 25 maio 2007, Ilustrada. Disponível em: www1.folha.uol.co.br/fsp/ilustrada. Acesso em: 09.11.2024.
- SCHAEFFER, E. Os museus Europeus. Um ensaio. Revista de História, São Paulo, v.26, n. 53, p. 53-82. 1963. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/9146>. Acesso em 01.11.2024.
- SILVA, Juan Manuel Martínez. Del gusto privado a la institucionalidad estatal. Las colecciones privadas chilenas en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes. . In: HOFFMAN, Ana Maria P. et al. (Org.). História da Arte: coleções. Arquivos e narrativas. Bragança Paulista (SP): Editora Urutau, 2015, p. 17 a 32. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/28efd533-a290-4b6f-afaf-f9d5777be17a/content> Acesso em: 28/10/2024.
- VELOSO, Marcos. “Mostra de Del Santo festeja 40 anos do MAM”, Folha de São Paulo, 10 jan. 1990, p. E-10 (Ilustrada).

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora Titular aposentadas da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nos Cursos de Pós-Graduação em Artes e História da mesma instituição. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. <http://ordic.org/000-0001-5075-7843>.