UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

BÁRBARA SESSO CARNEIRO

Colecionismo e sociabilidade: relações entre Theon Spanudis e Eleonore Koch

v. 1

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

BÁRBARA SESSO CARNEIRO

Colecionismo e sociabilidade: relações entre Theon Spanudis e Eleonore Koch

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Paula Cavalcanti Simioni

Versão corrigida

São Paulo
2019

C289

Carneiro, Bárbara Sesso

Colecionismo e sociabilidade: relações entre Theon Spanudis e Eleonore Koch – São Paulo, SP / Bárbara Sesso Carneiro ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora -- São Paulo, 2019.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil : a criação da realidade, a realidade da criação.

Título em inglês: Collecting and sociability: relations between Theon Spanudis and Eleonore Koch – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Spanudis, Theon, 1915-1986 2. Koch, Eleonore, 1926-2018 3. Modernismo 4. Sociologia da arte 5. Relações de gênero I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Título.

IEB/SBD67/2019
759.981

CDD 22.ed.

Agradecimentos

Todas as vezes que eu pensei em começar a escrever meus agradecimentos, lembrava-me do funcionário do metrô de Berlim que me explicou como eu fazia para chegar a tempo à estação certa, depois de muitos minutos perdidos tentando entender o caminho para chegar ao Vilém Flusser Archiv. Era lá onde eu pretendia consultar alguns documentos referentes a Theon Spanudis, em uma época em que apenas esboçava o projeto de pós-graduação. Assim, todas as vezes que pensei em escrever meus agradecimentos tive dois medos antagônicos: o de nunca mais parar de agradecer todas as pessoas que fizeram essa pesquisa possível, em todos os níveis, ou o de esquecer alguém fundamental para que esse dia chegasse; alguém, às vezes, que eu nem sabia o nome.

Agradeço primeiro, então, aqueles que não sei os nomes. Cada funcionário das instituições que me receberam e desenvolvem os trabalhos de preservar memórias em seus materiais de pesquisa para que ao final do dia possamos sentir uma estranha sensação de termos avançado um pouco no hercúleo trabalho de subir nos ombros dos gigantes. Em especial, aos funcionários que organizam e zelam pela documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, do Vilém Flusser Archiv em Berlim.

A Ana Paula Cavalcanti Simioni, que há quase dez anos me ensina: a lançar olhares sociológicos para a História e históricos para a Sociologia, sobre os desafios da investigação, os cuidados com as fontes, o carinho pelos objetos de pesquisa e a generosidade em suas formas mais cotidianas. Foi fundamental para mim descobrir que espaços de seriedade podem possibilitar a construção de afetos.

O Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP foi por muito tempo esse tipo de espaço para mim. Lugar onde construí um gostar especial pela história e arquivologia, onde encontrei referências onomásticas e bibliográficas e onde fiz amigos que me ensinam desde aquela época. Agradeço ao Arquivo, aos colegas da época de estágio, aos funcionários de lá - Gabriela, Joana, Paulo, Mônica, Denise, e, principalmente a Elisabete Marin Ribas que tanto me apoiou nesses anos de trabalho e convivência!

Assim, o IEB-USP que me acolheu como estagiária e, depois, como mestrande, divide com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP o espaço de *alma mater* pelo impacto que ambas as instituições de ensino tiveram na minha formação. Agradeço, assim, a todos os meus colegas com quem pude aprofundar meus interesses de pesquisa e, eventualmente, conversar sobre tantas outras coisas que nos divertem e fascinam. A Fernando Oliveira, Mariana Sacon Frederico, Marina Mazze Cerchiaro, Marianna Perna, Giovanna Mazza, Cayo Candido, Morgana Souza,

Gabriela Pessoa. Também agradeço às funcionárias da Secretaria de Pós-Graduação, Maria Cristina Pires da Costa e Daniele Lopes Freitas, pela atenção e ajuda em todos os momentos. Às professoras Telê Ancona Lopes e Flávia Toni que muito contribuíram à discussão do projeto desta pesquisa e ao professor Marcos Antonio de Moraes pelo aceite em fazer parte da banca de defesa desta dissertação.

Às professoras Ana Gonçalves Magalhães e Heloisa Pontes que muito me ajudaram a definir os caminhos finais deste trabalho, com suas considerações na banca de qualificação. À professora Helouise Lima Costa pela presença na banca de defesa. Às professoras Gabriela Pellegrino Soares e Maria Arminda do Nascimento Arruda em cujas disciplinas de pós-graduação comecei a elaborar os capítulos deste trabalho. Agradeço, portanto, pelas referências que colaboraram para a conformação desta dissertação, e também por todas as coisas que não cabiam neste texto e carrego para a vida.

Ao Serviço Social do Comércio por todo o apoio ao desenvolvimento dessa pesquisa, principalmente através da concessão da bolsa-horário que me permitiu realizar as disciplinas e as visitas a acervos de museus, arquivos e bibliotecas.

A todas as pessoas que estiveram comigo nessa jornada, amigos, familiares, paqueras. Seria impraticável nomear todos e explicar a importância de cada um nesse trajeto. Espero que saibam e sintam todo o carinho e admiração que tenho por vocês, mesmo eu parecendo tão dispersa em assunto de sentimentos. Eu não seria quem sou sem cada contribuição de vocês na minha trajetória, e essa pesquisa foi parte importante desse meu caminho.

RESUMO

CARNEIRO, B. S. **Colecionismo e sociabilidade:** relações entre Theon Spanudis e Eleonore Koch. 2019. 178 fls. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Theon Spanudis legou, através de um processo de doação, 367 obras de arte ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O processo que transferiu esse material do âmbito privado do colecionador a uma instituição de caráter público foi feito em duas etapas, em 1979 e em 1986. Nessa transferência, sete têmperas da artista Eleonore Koch adentraram o acervo do museu. Através da análise da documentação de Theon Spanudis no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, esta dissertação pretende localizar o colecionador nos debates estéticos de sua época e recuperar a relação de amizade entre ele e a artista Eleonore Koch. A partir de dados sobre a artista, cuja trajetória foi muito vinculada a seu professor, o pintor Alfredo Volpi, e ao colecionador Theon Spanudis, pretende-se pontuar sua autonomia e relações no campo artístico paulista. A pesquisa tem como objetivo entender o círculo intelectual a que pertenciam artista e colecionador e de que maneira suas contribuições à arte no Brasil podem ser interpretadas em um panorama mais amplo.

Palavras-chave: Modernismo. Sociologia da Arte. Relações de gênero.

ABSTRACT

Theon Spanudis donated 367 artworks to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP). The process which transferred the artworks from the collector's private sphere to a public institution was done in two stages, one in 1979 and other in 1986. In the transfer, seven tempera paintings made by the artist Eleonore Koch entered the museum's collection. Through the analysis of the documentation of Theon Spanudis in the Archives of the Institute of Brazilian Studies (IEB-USP), this work intends to place the collector in the aesthetic debates of his time and recover the relationship of friendship between him and the artist Eleonore Koch. Based on data about the artist, whose trajectory was closely connect to the painter Alfredo Volpi and to the collector Theon Spanudis, this study aims to punctuate her autonomy and relationships in the artistic field of São Paulo. The research intended to understand the intellectual circle that Koch and Spanudis belonged to and how their contributions to art in Brazil might be interpreted in a broader perspective.

Keywords: Modernism. Sociology of Art. Gender Studies.

Sumário

Introdução.....	5
Os receptáculos da memória.....	6
Os objetos de memória.....	9
Capítulo 1 – No tempo-espço: Theon Spanudis em São Paulo (1950-1986).....	14
1.1 O encontro com Theon Spanudis.....	14
1.2 Os percursos de Theon Spanudis: o espaço e a Psicanálise.....	16
1.3 A recusa do normal: Theon Spanudis e a não-heterossexualidade.....	22
1.4 O colecionador e as instituições artísticas em São Paulo de meados do século XX.....	30
1.5 Espaços de sociabilidade: uma conversa entre acervos arquivísticos.....	36
Capítulo 2 – A Coleção Theon Spanudis: do gosto privado ao acesso público.....	45
2.1 Rumos e conquistas da pintura moderna para Theon Spanudis.....	50
2.2 A vida social da Coleção Theon Spanudis.....	61
2.3 A escrita da memória concretista.....	67
2.4 Neoconcretismo: tensão interna para além da memória vigente.....	74
2.5 A coleção no museu.....	79
Capítulo 3 – A artista Eleonore Koch: para além de Theon Spanudis e Alfredo Volpi.....	89
3.1 Adelheid Koch: pioneira da Psicanálise em São Paulo.....	99
3.2 Entre têmperas e composições: Eleonore Koch e Alfredo Volpi.....	104
3.3 Lieber Theon: as cartas em alemão de Eleonore Koch ao colecionador.....	116
3.4 As obras.....	126
4. Considerações finais.....	136
Referências bibliográficas.....	143
Anexos.....	149
Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP.....	149
Anexo B – Menções a Eleonore Koch no Acervo Folha de S. Paulo.....	168
Anexo C – Menções a Eleonore Koch no Acervo O Estado de S. Paulo.....	171
Anexo D – Exposições de Eleonore Koch.....	173

Introdução

“com coisas destas se matam de maior humanidade as religiões. ela perguntava, quem mata as religiões. e ele respondia, os artistas. fazem com que as religiões sejam intuitivas paixões pela vida, que é o que devia ser uma religião, apenas isso, uma profunda e tão intuitiva paixão pela vida. os artistas são o que de mais perto existe da humanidade. que, mais do que só isso, só estamos ainda nas aproximações a essa ideia, a da humanidade.”

Valter Hugo Mãe. *O apocalipse dos trabalhadores*.¹

A história dessa pesquisa é uma história de muitos anos de encontros e reencontros. Começa nos meus últimos anos na graduação de História na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e desemboca – até onde é possível ver – nesta dissertação de mestrado defendida no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da mesma universidade. Ela começa em 2011, com um estágio financiado pela Coordenadoria de Administração Geral da Universidade de São Paulo, cuja finalidade era a de organizar a documentação pessoal do crítico Theon Spanudis no IEB-USP. Spanudis, através de seus documentos, tornou-se uma figura presente no meu cotidiano. Até hoje me pergunto se não teria formado de alguma forma meu gosto por determinadas expressões artísticas e, tenho quase certeza, garantiu meu interesse em algumas questões que começavam na arte moderna e a extrapolavam.

Os encontros que essa pesquisa proporcionou não foram apenas com Theon Spanudis. Devido à vontade que eu tinha de entender quem era aquele psicanalista grego que legou uma grande coleção de obras de arte ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), tive a oportunidade de conversar informalmente, em 2012, com o crítico e poeta Ferreira Gullar em seu apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, sobre a convivência com Spanudis e a época do Manifesto Neoconcreto, assinado por ambos. Gullar faleceria cinco verões depois, mais ou menos na mesma época em que conheci a artista Bárbara Schubert Spanoudis, cunhada de Theon, que, por uma estranha coincidência, frequentava quase diariamente o local em que eu trabalhava, chamando-me de xará quando me via. Bárbara sempre falava do magnetismo de Spanudis e de como, mesmo com longos períodos de introspecção, ele se voltava com carinho às pessoas que o cercavam, sobretudo com os artistas cujas obras colecionava. Uma dessas artistas, Eleonore Koch, com quem Spanudis possuía uma forte relação de amizade, conversou comigo por algumas horas,

¹ MÃE, Valter Hugo. *O apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. 2ª edição. p. 69

também de maneira informal, sobre sua trajetória de vida. Mas não foram somente pessoas que encontrei nesse período de investigação. Foram também instituições culturais, vestígios arquivísticos, obras bibliográficas – algumas delas só possíveis de serem alcançadas em servidores da rede mundial de computadores. Todos esses encontros me ajudaram a colocar em perspectiva uma sensação que eu tinha a respeito de Spanudis: a de que ele era um crítico de arte solitário, cujos pensamentos – por terem uma série de particularidades de sua formação como psicanalista – não alcançavam muito espaço no debate público.

Ainda que não organizado sob os estatutos de um manifesto artístico, Spanudis parece ter pertencido a um grupo que reunia artistas e intelectuais e impactado a obra dessas pessoas com quem conviveu, sendo isso perceptível na documentação arquivística. Tal discussão – sobre o pertencimento a um grupo – será oportunamente apresentada à luz dos argumentos de Raymond Williams² no primeiro capítulo deste trabalho.

Os receptáculos da memória

Lembro-me, com alguma regularidade, do curta-metragem *Toda a Memória do Mundo*, dirigido por Alain Resnais em 1957³. Ao longo de cerca de 20 minutos, o filme guia o espectador por estruturas metálicas, porões, corredores e grandes salões que suportam e compõem a Biblioteca Nacional da França. A biblioteca adquire formas diversas. O lugar pode ser comparado a um formigueiro por onde seus funcionários circulam em corredores estreitos em busca dos materiais solicitados por seus consulentes. É também um depósito que acumula os objetos não visíveis ao público. É ainda receptáculo, lugar de ciência e de busca da felicidade, mantenedora da memória do mundo. Há, óbvio, um exagero aí. Uma apologia a um recorte de mundo ou a uma coleção específica, que jamais daria conta de ser universal, por mais esforço que empregasse. Mas esse exagero discursivo de Resnais serve-me para pensar a relação entre memória e colecionismo.

As primeiras cenas mostram imagens de livros e caixas espalhados por um grande espaço, acompanhadas por uma voz que diz “como tem a memória curta, os homens acumulam incontáveis ajudas à memória”. A estética em preto-e-branco, com ângulos e tomadas até então pouco convencionais, não difere muito de obras do mesmo período do

2 WILLIAMS, Raymond. **Culture and materialism: selected essays**. London: Verso, 2005.

3 TODA A MEMÓRIA DO MUNDO. Direção: Alain Resnais. Imovision, 1957. In.: Curtas Alain Resnais. 1 DVD, 21 min, NTSC, p&b. Título original: Toute la Mémoire du Monde.

cineasta, como o documentário *Noite e Neblina* (1956)⁴ sobre os campos de concentração nazistas a partir de imagens de Auschwitz e Majdanek e a história de *Hiroshima Meu Amor* (1959)⁵. Apesar de apresentar uma temática e um ambiente evidentemente mais ameno do que os cenários desses dois filmes, a questão da memória aparece com força nas três obras de Resnais.

A Biblioteca Nacional da França pode ser, em Resnais, uma metáfora para o Universo como foi a Biblioteca de Babel para Jorge Luis Borges⁶. As bibliotecas aparecem no conto do escritor argentino e no filme do diretor francês como lugares a-históricos, existentes desde sempre (e talvez para sempre). Espaços que possivelmente contenham verdades essenciais mas que exigem o trabalho não apenas racional da pesquisa e da leitura mas também do acaso, que tanto ajuda a formar a coleção quanto permite o encontro entre objeto de leitura e leitor. A destruição icônica da Biblioteca de Alexandria por um incêndio na Antiguidade é, simultaneamente, o fim trágico de objetos de memória e a interrupção de encontros casuais com o conhecimento acumulado⁷.

A minha Biblioteca de Babel, nesta pesquisa, foi o Arquivo do IEB-USP, como o principal local de encontro com a documentação que a embasa. Mas, junto a ele, é preciso mencionar outras instituições – e consequentemente seus funcionários, que não apenas atenderam aos meus pedidos de consulta e receberam-me em seus espaços, mas que catalogaram, conservaram e disponibilizaram materiais tão caros a esse trabalho.

Começo pelo Vilém Flusser Archiv, localizado em uma sala da Universität der Künste na capital alemã, onde pude consultar, ainda na época de elaboração do projeto de pesquisa, a correspondência entre o filósofo Vilém Flusser e o colecionador Theon Spanudis. Naquele mesmo espaço, pude acessar apontamentos críticos de Flusser sobre obras de artistas que compuseram a coleção de Spanudis. Essa documentação foi de crucial importância para a elaboração da hipótese, destrinchada no primeiro capítulo desta dissertação, de que a língua é um espaço de refúgio e sociabilidade. O alemão, idioma falado por Spanudis, Flusser, e pelas artistas Mira Schendel e Eleonore Koch, aparece como amálgama para um conjunto de

4 NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. França, Arte Video, 1956. 32 min. Título original: Nuit et brouillard.

5 HIROSHIMA MEU AMOR. Direção: Alain Resnais. França/Japão. Versátil. 90 min. Título original: Hiroshima mon amour.

6 BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel”. In: **Ficções**. Trad: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

7 Ter visto, no período de desenvolvimento dessa pesquisa, incêndios em locais como o prédio da Estação da Luz que abrigava o Museu da Língua Portuguesa e o Museu Nacional no Rio de Janeiro proporciona uma infeliz sensação de contemporaneidade a esse argumento.

artistas e intelectuais compartilharem ideias e visões de mundo. Nesse sentido, a língua é condição e metáfora de uma situação social: a de estrangeiro. Um dos temas abordados na presente dissertação é, por conseguinte, o lugar social e estético que imigrantes de origem alemã ocuparam na São Paulo de meados do século XX.

Como muitos outros artistas, Schendel e Koch eternizaram-se em obras de arte que compõem a Coleção Theon Spanudis do MAC-USP. Foi através da Divisão Técnico-científica de Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que obtive acesso à documentação referente à doação da coleção ao museu e, dessa forma, pude compreender de maneira mais ampla os meandros pelos quais esse conjunto de obras de arte chegou à instituição e os caminhos institucionais percorridos para que adentrassem o museu público após anos de colecionismo privado. Esse tema é abordado no segundo capítulo desta dissertação, cuja preocupação central é lançar novos olhares à vida social daqueles objetos que compõem a coleção.

Além da documentação de caráter administrativo, essa mesma divisão do museu também garantiu a visita ao acervo onde se encontram as sete telas de Eleonore Koch doadas por Spanudis. Ali, foi possível verificar os aspectos técnicos e temáticos das obras da pintora que integram a Coleção Theon Spanudis e são abordados no terceiro capítulo dessa dissertação. Esse capítulo debruça-se sobre a relação da artista com o colecionador, bem como sua trajetória como pintora e a recepção de suas obras na imprensa, com documentos consultados nos bancos de dados dos acervos dos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo.

Igualmente importante foi a documentação mantida pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). A leitura de suas atas acerca da viagem de Spanudis da Europa ao Brasil, negociada por Adelheid Koch (mãe da artista Eleonore Koch e nome fundamental para a implementação de determinada vertente da Psicanálise na cidade em meados do século XX), e de artigos de periódicos com entrevistas com Spanudis e Koch sobre suas atuações profissionais ajudaram a compreender suas relações como docentes e psicanalistas em um ambiente em que havia uma demanda por essa formação. Tanto Koch quanto Spanudis migraram para o Brasil com o intuito de desenvolver atividades relacionadas à Psicanálise, mas em menos de uma década estando no país, Spanudis abraçou outros interesses, tema abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

Os objetos de memória

Se a pesquisa parte de diferentes encontros, também é possível dizer que coloca diferentes questionamentos (nesse processo, cada aproximação a uma resposta parecia abrir novos espaços para outros problemas). O primeiro desses questionamentos é: quem era Theon Spanudis? O contato constante com a documentação do arquivo fornecia uma imagem de Spanudis: seus interesses, suas amizades, suas opiniões sobre arte, muitas delas bastante categóricas. Era preciso ir além e investigar suas relações no meio artístico e seu diálogo com questões de seu tempo, e essas duas coisas vinculadas ao espaço onde produziu a maior parte do material disponível para consulta: a cidade de São Paulo. O primeiro capítulo debruça-se sobre esses temas com o intuito de conferir a Spanudis uma dimensão mais complexa de sua pessoa, para além da persona presente nos documentos que nos legou.

Estudos como aqueles feitos por Maria Izabel Branco Ribeiro⁸ e Fabíola Batistin⁹ sobre a coleção e o pensamento de Spanudis são muito importantes para que possamos avançar na pesquisa sobre a composição e relevância artística da coleção no MAC-USP. Maria Izabel Branco Ribeiro analisou em sua tese aspectos formais predominantes da coleção, relacionando as obras colecionadas ao gosto e às posturas estéticas defendidas por Spanudis em seus trabalhos escritos. Já Fabíola Batistin, também cotejando as documentações do IEB-USP e as obras no MAC-USP, elaborou uma proposta de aproximação didática aos quadros, com o intuito de associar as práticas de arte e educação no museu.

O segundo capítulo desta dissertação lança olhares àquele conjunto de objetos estudados por Ribeiro e Batistin, com a finalidade de entender os meandros da transferência da coleção de obras de arte do âmbito privado – o apartamento de Spanudis – para uma instituição pública – um museu universitário. Visto que as principais menções a Spanudis em textos sobre arte apresentam-no como colecionador e signatário do Manifesto Neoconcreto, em 1959, é também no segundo capítulo que se recupera essa relação de Spanudis com o movimento concretista, as tensões dentro deste movimento e a consolidação dele feita por determinada historiografia da arte no Brasil.

É importante notar que a coleção de Theon Spanudis não apresenta obras de outros

8 RIBEIRO, M. I. M. R. B. **Construtivismo Fabulador**: uma proposta de análise da Coleção Spanudis. Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

9 BATISTIN, Fabíola. **Poema tridimensional**: proposições a partir da coleção de Theon Spanudis. Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

participantes do grupo neoconcreto¹⁰, coube a investigação sobre esse vazio. Foi preciso olhar para a coleção e para a documentação pessoal de Spanudis, além de buscar uma bibliografia que discutisse os caminhos percorridos pelos artistas ditos neoconcretos. A esse vazio opô-se, no terceiro capítulo desta dissertação, a obra da pintora Eleonore Koch que, através de representações figurativas, revelou o apreço de Spanudis por sua produção. Além disso, Koch foi das artistas que Spanudis mais incentivou em textos e exposições e com quem manteve um forte vínculo de afeto e amizade. Se a documentação do IEB-USP é farta em demonstrar o apreço que um mantinha pelo outro, a coleção de Spanudis no MAC-USP apresenta apenas sete obras de Koch. O interesse em prestar mais atenção à relação entre colecionador e artista passava por tentar entender e dar mais visualidade às ideias que Spanudis defendia sobre artes plásticas. A relação de amizade entre ambos era exemplar nesse sentido pois foi através de Spanudis que Koch conheceu o pintor que lhe ensinaria a técnica da têmpera e que seria atrelada ao longo de toda sua trajetória artística: Alfredo Volpi.

Embora a Psicanálise sempre tenha estado no horizonte da pesquisa, desde os meus anos como estagiária no Arquivo do IEB-USP, não poderia saber de antemão o lugar tão central que ela ocuparia, permeando todos os capítulos da pesquisa. Maria Izabel Branco Ribeiro já havia introduzido com bastante cuidado em seu estudo a relação entre a formação psicanalítica de Spanudis – cuja migração para o Brasil estava diretamente vinculada ao seu trabalho como analista – e sua compreensão sobre arte, e como essa compreensão impactou a formação de sua coleção. No entanto, a Psicanálise parece tornar-se aqui uma entidade de distintas naturezas: é parte das discussões sobre a cidade que São Paulo estava se formando em meados do século XX e que recebe Spanudis em sua migração de Viena para o Brasil; é chave-interpretativa para diferentes autores sobre a produção artística brasileira, sobretudo em sua vertente concretista; e é um campo do saber que aglutina em torno de si agentes que constituem um vínculo, como era o caso de Spanudis e Adelheid Koch.

Não à toa, volto a pensar no curta-metragem de Alain Resnais sobre a Biblioteca Nacional da França, agora não tanto pelo encontro com os acervos, mas sim pela maneira como as coleções são formadas. A biblioteca apresentada por Resnais em seu filme é também metáfora para processos de rememoração tão caros à psicanálise. Afinal, ainda que “tudo” esteja ali, apenas alguns materiais saem das sombras e são trazidos à luz (à consciência?) para leitura e interpretação de seus códigos.

10 Os signatários do Manifesto Neoconcreto foram, além de Theon Spanudis, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar,, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape.

Em seu livro *Encuentros en el museo feminista virtual*, Griselda Pollock propõe uma aproximação entre o historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) e o criador da Psicanálise Sigmund Freud (1856-1939) pelo caminho da memória: “*Sin conocerse, creo que Freud compartía con Warburg un concepto de psicología de la imagen, la imagen es una especie de portadora-de-memoria cultural, un registro de sentimientos comunes, ansiedades y deseos*”¹¹. Segundo Pollock, se Warburg tinha a pretensão de olhar para a produção artística em sua totalidade, a fim de ordenar seu atlas pictórico que conferiria afinal uma história psicológica da imagem, Freud criou uma coleção de objetos para ajudar o paciente a buscar na lembrança e no esquecimento a sua subjetividade¹². Para Freud, segundo Griselda Pollock, a relação entre objetos, memórias e indivíduos prescindiria de uma instituição (seja ela um museu, um arquivo ou a Biblioteca Nacional da França).

No filme de Alain Resnais, a relação entre memória do mundo e do indivíduo passa pela mediação de uma instituição. Na nossa tradição cultural, arquivos e museus desempenham papel semelhante ao da biblioteca. Cada um desses lugares tem uma dinâmica própria, mas muitos de seus discursos carregam origens comuns. Muitas das coleções públicas tem raízes no século XIX, momento em que diversos países se depararam com a necessidade de operacionalizar suas histórias e memórias para criar tradições e ideias de nação. No Brasil, o Modernismo tem um importante papel nesse sentido, incentivando a criação de instituições culturais com valores atrelados a uma determinada imagem de nação brasileira. Por considerarmos que a formação da Coleção Theon Spanudis vincula-se à produção e à discussão sobre arte moderna no Brasil e, além disso, que seus objetos e documentos pessoais encontraram última morada em instituições que zelam pela memória modernista na cidade de São Paulo (MAC-USP e IEB-USP), esses temas são discutidos nos primeiro e segundo capítulos deste trabalho.

Se as coleções públicas são formadas para garantir uma determinada memória de nação ou de mundo, o que intentariam as coleções particulares? O que essa pesquisa foi demonstrando é que o colecionismo privado é um fenômeno difícil de qualificar. Não se trata de mera acumulação de objetos e muitas vezes não é só uma maneira de favorecer a especulação financeira sobre esses objetos no decorrer do tempo. O colecionador não é

11 POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Tiempo, espacio y archivo. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010. p. 182

12 “*De este modo, mientras Warburg ordenaba su atlas pictorial para una historia psicológica de la imagen, Freud se rodeaba en su trabajo de imágenes que compartían este sentido de ser portadoras de memoria para una cultura amnésica.*” **Ibid.**, p. 147

pautado somente por seu senso estético e por seu capital financeiro, mas também por seus próprios rituais, por práticas sociais, ou por questões de ordem puramente particulares. Os objetos acumulados podem ser de categorias diversas, e participam do sistema econômico de maneira muito curiosa, porque em certa medida perdem sua função de mercado e ao mesmo tempo adquirem valor simbólico e, por vezes, monetários¹³.

Mas o colecionismo privado não está separado das coleções públicas. Seus trajetos se encontram em muitos momentos, seja em empréstimos e comodatos para exposições, ou na consagração e repercussão que museus proporcionam aos artistas interferindo no valor de suas obras. Não é incomum colecionadores privados doarem para instituições suas coleções, imbuídos das mais diversas intenções, como o fez Theon Spanudis em 1979. Dois dos principais acervos de obras de arte em museus da cidade de São Paulo advieram de coleções privadas formadas por Assis Chateaubriand, no caso do Museu de Arte de São Paulo, e por Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó no caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo, posteriormente transferidas ao MAC-USP.

A memória do mundo, salvaguardada em bibliotecas, arquivos e museus, é, no fundo, o acúmulo de memórias de cada objeto e de seu trajeto por esse mesmo mundo. É a memória de sua produção, mas também de sua circulação e consagração. É a memória das técnicas, dos discursos, mas também dos saques, das vendas e das doações. A Biblioteca Nacional da França explicada por Alain Resnais só pode possuir toda memória do mundo dessa maneira: menos pelo conteúdo epistemológico que acumula e muito mais pela forma como os objetos vivem ou como o ser humano lida com suas próprias lembranças.

Os vestígios arquivísticos levaram essa pesquisa à relação de amizade e confiança entre Spanudis e a pintora Eleonore Koch. A partir deles, busca-se recuperar a trajetória de uma artista cuja própria agência parecia suprimida entre figuras masculinas de maior vulto (Spanudis e Volpi) e cujas obras escaparam do cânone da arte moderna no Brasil.

Nesse sentido, a presente dissertação pretende, também, ser uma contribuição para a história das relações entre arte e gênero no Brasil. Retomo aqui o estudo de Griselda Pollock, em seu esforço de criar um museu feminista virtual (no sentido de uma curadoria imaginária), tirando de metafóricos arcabouços dos acervos museais obras produzidas por mulheres artistas ou que tematizam o feminino em suas composições. Apresentar as sete obras de Eleonore Koch que compõem a Coleção Theon Spanudis do MAC-USP é visibilizar sua produção, suas

¹³ Esse tema, aprofundado no segundo capítulo desta dissertação, foi estudado a partir de trabalhos de Arjun Appadurai, Jean Baudrillard, Maria Isabel Baldaire e Chantal Georgel.

preocupações pictóricas e seus processos de feitura das telas. O que importa nesse espaço fictício de Pollock não são referências a mestres ou o estabelecimento de definições de arte; a autora pensa na importância de se questionar narrativas que sejam nacionalistas, heróicas e formalistas e faz isso de maneira propositiva, estabelecendo novas questões para as obras (sobretudo sobre feminilidade, modernidade e representação).

No entanto, a aproximação de Pollock aos objetos museais dá-se através das representações, sejam elas de feminilidade, de juventude e velhice, de etnicidade, da passagem do tempo e de suas marcas mnemônicas ou do horror do holocausto. Isso se converte em um problema metodológico à pesquisa porque Eleonore Koch, ainda que não rompa com as representações do visível, apresenta em sua obra questões que em nada se aproximam do corpo ou da feminilidade. Assim, a aproximação feita às obras de Koch demandou um esforço em entender suas temáticas e preferências artísticas, buscando compreender os debates em torno dos quais produziu suas telas a partir da documentação arquivística do Fundo Theon Spanudis. A trajetória da artista, os dados sobre sua recepção em dois grandes periódicos de São Paulo (O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo) e sobre as exposições de que participou compõem o terceiro e último capítulo desta dissertação.

Esta pesquisa, ao pretender mostrar a Coleção Theon Spanudis, busca também entender seus ocultamentos; as obras que a formam e aquelas que não estão ali. A organização do Fundo Theon Spanudis suscitou diversos questionamentos por todas as perguntas que pareciam sem resposta diante da documentação. Se até aqui compreendemos as coleções como pedaços de memória, esta pesquisa parte do pressuposto de que, como tais, são também as coleções possuidoras de vazios e esquecimentos.

Capítulo 1 – No tempo-espaço: Theon Spanudis em São Paulo (1950-1986)

1.1 O encontro com Theon Spanudis

Uma pesquisa é construída a partir de encontros, planejados ou não. Foi no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) que encontrei Theon Spanudis, através dos documentos de seu fundo pessoal ali salvaguardados, durante estágio realizado com bolsa da Coordenadoria de Administração Geral da universidade, entre março de 2011 e fevereiro de 2013. Ao longo de quase dois anos, a relação de diálogo entre práxis arquivística e metodologia empregada na pesquisa histórica possibilitou que mais de dois mil itens fossem catalogados na base de dados do Arquivo do IEB-USP. Desse trabalho, resultou a organização do Fundo Theon Spanudis a partir do suporte em que foram registrados seus documentos, uma vez que a organicidade do acervo havia sofrido interferências ao longo dos anos em que se manteve sem catalogação no arquivo.¹⁴

Em uma dupla função de arquivista e historiadora, como destaca Heloísa Bellotto em *Arquivos permanentes: tratamento documental*, “cabe ao arquivista identificar, descrever, resumir e indexar. O historiador saberá selecionar, interpretar e ‘explicar’.”¹⁵ Foi no ambiente do arquivo que essa pesquisa começou a ser desenhada, e, ao extrapolar aquelas paredes, alcançou novos espaços, como outros arquivos, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e a própria cidade de São Paulo.

No entanto, o encontro com Spanudis deu-se de uma maneira controlada por ele, apesar das décadas que separam sua morte do estágio no arquivo. Tal qual aconteceu com a sua coleção de obras de arte, os documentos pessoais de Spanudis foram legados a uma instituição vinculada à Universidade de São Paulo ainda durante a vida do titular. Assim, a documentação a que pesquisadores tem acesso no Arquivo do IEB-USP obedeceu a uma seleção prévia do doador e, ainda que forneça materiais importantes para pesquisa, acaba por fornecer informações que Spanudis considerava relevantes sobre sua própria trajetória.

O processo de transferência da biblioteca e do arquivo pessoal de Spanudis ao IEB-USP foi definido entre os meses de maio e agosto de 1986, pouco tempo antes de falecer, em

¹⁴ O processo de catalogação, bem como alguns apontamentos sobre Theon Spanudis, foram descritos no artigo CARNEIRO, Bárbara Sesso. Vanguardas documentadas: o concretismo de Theon Spanudis. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 323-330, Junho/2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 de outubro de 2018.

¹⁵ BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes. Tratamento documental**. Segunda edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 26.

12 de setembro do mesmo ano. Esse processo, registrado na documentação institucional¹⁶, dá conta de que livros e documentos pessoais adentraram a instituição em janeiro de 1987, sem maiores explicações sobre o porquê de o IEB-USP (e não o MAC-USP, por exemplo) ser o final destino desses objetos de tamanha importância para Spanudis.

Pode-se dizer que a documentação apresenta-se como uma espécie de esboço de autobiografia nunca escrita de Spanudis. Esse viés autobiográfico aparece em textos que explicam sua trajetória e obra poética, tendo entre os mais interessantes um documento intitulado *Apontamentos sobre a minha obra literária para eventuais pesquisadores do futuro*¹⁷. Além de buscar informações na documentação legada por Spanudis, essa pesquisa procura preencher lacunas que o Fundo Theon Spanudis não dá conta de explicar – em suas relações com a Psicanálise, com a cidade de São Paulo, com os movimentos de arte concreta e com artistas e teóricos com que conviveu – e lançar novos olhares a temas caros a Spanudis a partir de pesquisas recentes sobre o período em que viveu no Brasil.

Neste primeiro capítulo, o interesse está em localizar no espaço-tempo o personagem Theon Spanudis, na intenção de compreender a sua presença na cidade de São Paulo, sobretudo à época de sua chegada, no começo dos anos 1950 e, mais tarde, quando se consolida em uma rede de sociabilidade cujos pontos de convergência eram temas relacionados a pesquisas e produções artísticas.

Figura 1: Theon Spanudis diante do prédio do MAC-USP onde se realizava exposição "Coleção Theon Spanudis". Documento TS-F-044 – Fundo Theon Spanudis – Acervo IEB-USP

¹⁶ Processo USP Nº 87.1.14255.1.2.

¹⁷ Documento TS-CAD151-001 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

1.2 Os percursos de Theon Spanudis: o espaço e a Psicanálise

Theon Spanudis nasceu em 1915 em Esmirna, na Turquia. Por conta da disputa entre Grécia e República da Turquia pela região da Anatólia, Spanudis, que era filho de gregos, mudou-se para Atenas com os pais e o irmão mais novo em 1923. A segunda migração de Spanudis foi para a Áustria, em 1933, para estudar Medicina, curso em que também se formaram seu pai, Georg, e seu irmão, Sólon.

O estudo de Maria Izabel M. R. Branco Ribeiro acerca da coleção de obras de arte composta por Theon Spanudis¹⁸ traça o recorrido do psicanalista a partir de suas escolhas profissionais. Ao decidir-se por Medicina por orientação do pai, Spanudis afirmava em entrevista que preferia ir à Ópera de Viena ou ao Kunsthistorisches Museum a estudar anatomia e fisiologia. Com uma erudição alimentada por sua mãe desde as primeiras lembranças da infância, a Psicanálise foi entendida por ele como uma maneira de alinhar a formação médica com os interesses artísticos. Essa aproximação de mãe e filho através do comum interesse sobre artes aparece também na documentação salvaguardada no Arquivo do IEB-USP na forma de cadernos com a grafia de Clio Spanudis, que traduzia para o francês os textos do primogênito¹⁹.

18 RIBEIRO, M. I. M. R. B. **Construtivismo Fabulador**: uma proposta de análise da Coleção Spanudis. Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

19 Essa documentação encontra-se reunida em um conjunto de cadernos no Fundo Theon Spanudis: TS-CAD027, TS-CAD028, TS-CAD029, TS-CAD030, TS-CAD031, TS-CAD032, TS-CAD033, TS-CAD034, TS-CAD035, TS-CAD036, TS-CAD060, TS-CAD061, TS-CAD062, TS-CAD065, TS-CAD068, TS-CAD070, TS-CAD104.

Figura 2: *Conférence tenue à la troisième "Biennale de Arte Moderna" - São Paulo - 1955* - Documento TS-CAD027-01 - Fundo Theon Spanudis - Acervo IEB-USP

A própria Ribeiro aponta para a chave edípica em que os relatos de Spanudis constroem-se. A formação de sua narrativa como sujeito passa também pela linguagem psicanalítica, em que relata que “seguiu o conselho [de estudar Medicina] em função dos muitos sentimentos de culpa em relação ao pai”²⁰ e mantendo sempre uma afinidade maior com a mãe.

Mas o principal deslocamento analisado neste trabalho é aquele que Spanudis faz para o Brasil, em 1950, após ser indicado pela Associação Internacional de Psicanálise, para trabalhar na Sociedade Brasileira de Psicanálise em São Paulo (SBPSP), no contexto de ampliação do movimento psicanalista na cidade. Com planos de estabelecer-se no continente americano, entendendo a Europa como um espaço destruído pela guerra tanto em termos materiais quanto espirituais, Spanudis tinha – já em 1949 – vontade de migrar para os Estados

²⁰ RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001, p. 7.

Unidos. Em sua pesquisa, Ribeiro escreve que a restrição estadunidense à entrada de imigrantes nascidos na Turquia fez seu destino prioritário ser impossibilitado.

No acervo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, é possível estabelecer como início das conversas entre Adelheid Koch e Theon Spanudis uma carta datada de 7 de fevereiro de 1950 escrita em alemão, que tratava de sua transferência para São Paulo. Traduzida ao português por Lingling Sauling Siuling Yu, outra carta desse mesmo acervo revela o aceite da resposta em 6 de abril de 1950. Nesta carta, Spanudis fornece à Sociedade algumas informações sobre sua formação como psicanalista:

Finalizo com alguns dados: nasci em Esmirna, Ásia Menor, em 1915. Em Viena, onde moro desde 1933, estudei Medicina e fiz meu doutorado. Fiz minha análise de treinamento, respectivamente, minha formação para analista, com Prof. August Aichhorn. Desde a reabertura da Associação Psicanalítica de Viena, em 1945, sou membro ordinário e membro da diretoria. Fiz minha formação para analista de treinamento com Dr. Otto Fleischmann. Iniciei minha prática analítica em 1941, ou seja, há 9 anos. Além do tratamento de neuroses, aprendi com o Prof. Aichhorn também o tratamento de pessoas abandonadas neuróticas. Ocupei-me também com casos-limite psicóticos.²¹

Escolhido para a função de professor de psicanálise, Spanudis desembarcou no porto de Santos em 7 de julho de 1950 de onde seguiu diretamente para São Paulo. Seu contrato de locação de serviço, estabelecido entre Spanudis e a SBPSP data de 18 de julho de 1950 e foi consultado no acervo da referida sociedade. Nele, lê-se que Theon Spanudis foi: “contratado como professor de psicanálise com a incumbência de treinar os candidatos que lhe forem designados pela Sociedade Brasileira de Psicanálise”²².

Uma vez estabelecido em São Paulo, Theon Spanudis iniciou atendimento clínico e atividades docentes. Desde os primeiros anos de formação, o interesse manifesto por Spanudis em entrevistas posteriores era o de tornar-se escritor e, para isso, deixar as obrigações que lhe impunha a prática psicanalítica. Pretendia, ademais, possibilitar a vinda dos familiares ao Brasil. Consta no mesmo acervo da SBPSP uma carta de Theon Spanudis a seu irmão, Sólon, informando de sua vinda a São Paulo e seu contrato para três anos de trabalho. Solicitava ainda que o irmão embarcasse para a mesma cidade, com a finalidade de tratar diversos

21 Documento datado de 6 de abril de 1950, pertencente à pasta de Theon Spanudis na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Traduzido do alemão para o português por Lingling S. S. Yu.

22 Documento datado de 18 de julho de 1950, pertencente à pasta de Theon Spanudis na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

“assuntos pessoais e particulares”²³. Dois anos após a chegada de Theon, Sólon Spanoudis fixou-se na capital paulista onde se manteve como analista, em grande proximidade com o irmão. Pelos passaportes de Clio e Georg Spanudis atualmente sob os cuidados de Bárbara Spanoudis²⁴, é possível dizer que em 1955 ambos aportaram no país onde já estavam instalados seus dois filhos.

A Viena da qual Theon Spanudis emigrou nos anos 1950 era muito distinta daquela apresentada no estudo de Carl E. Schorske *Viena fin-de-siècle*²⁵. A derrota liberal de fins do século XIX foi suplantada pela vivência de duas guerras mundiais, mas o esforço do pesquisador em recuperar aspectos da vida política e da vida cultural daquela cidade (sobretudo nos pontos de intersecção entre cultura e política) interessa por um aspecto específico da trajetória de Spanudis: a Psicanálise. Schorske analisa o surgimento da Psicanálise através do livro *A interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud, buscando entender a obra em consonância com a política da cidade, um ambiente crescentemente antissemita vivenciado pelo médico judeu.

A descoberta brilhante, solitária, dolorosa da psicanálise, que permitiu a Freud superar sua neurose de Roma, ajoelhar-se no templo de Minerva em ruínas e regularizar seu *status* acadêmico, foi uma vitória contrapolítica de primeira grandeza. Ao reduzir seu próprio passado e presente político a um estatuto epifenomênico em relação ao conflito originário entre pai e filho, Freud deu aos seus companheiros liberais uma teoria a-histórica do homem e da sociedade que tornaria suportável um mundo político a girar fora de órbita e sem controle.²⁶

A constituição de um campo clínico psicanalítico na Viena de fins do século XIX e o seu reconhecimento no Brasil dos anos 1950 passa por noções acerca da Modernidade e do Modernismo. A Psicanálise incentiva investigações sobre as pulsões dos indivíduos e, do ponto de vista artístico, permite a fruição que a arte moderna tanto desejava. Griselda Pollock em *Encuentros en el Museo Feminista Virtual* descreve a psicanálise como um tipo mesmo de modernidade, sobretudo na chave de uma modernização da sexualidade, pois criava e oferecia categorias de análise para representações de desejos inconscientes²⁷.

Não à toa, algumas das experiências mais impactantes nas artes de meados do século

23 Documento datado de 19 de julho de 1950, pertencente à pasta de Theon Spanudis na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

24 Viúva de Sólon Spanoudis, Bárbara Schubert Spanoudis é artista plástica, nascida em 1927 na Alemanha, que migrou para o Brasil com pais e irmãos na década de 1930.

25 SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

26 Ibidem, p. 199.

27 POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Tiempo, espacio y archivo. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010. p. 256

XX no Brasil foram aquelas levadas adiante em hospitais psiquiátricos. Na cidade de Franco da Rocha, no Hospital Psiquiátrico de Juqueri, o médico Osório César foi um importante estimulador e teórico das expressões artísticas feitas por internos da instituição, qualificando suas produções como “arte dos alienados”²⁸. Outro caso tido como paradigmático nessa relação entre arte e loucura é o da médica psiquiatra Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro. Com a assistência do artista Almir Mavignier²⁹, Nise da Silveira montou no Engenho de Dentro um ateliê para os internos. Para além de desenvolver com “seus clientes” (como se referia a eles) atividades entendidas como terapia ocupacional, esteve aberta a estudos por parte de críticos e artistas plásticos³⁰.

Os três – o psicanalista Theon Spanudis, e os médicos Osório César e Nise da Silveira – tiveram contato com a teoria de Carl Jung, por vezes defendendo suas concepções acerca do inconsciente mais do que as delineadas por Sigmund Freud. Ribeiro explica essa aproximação de Spanudis com a teoria junguiana da seguinte forma:

Sua simpatia pela teoria junguiana era evidente, explicada pela importância que Jung dava à intuição e à vivência espiritual. Apontava em Jung o reconhecimento do desfrute estético para a maior plenitude da experiência da vida e justificava sua apreciação negativa da obra de Picasso como resultado de sua pouca sensibilidade para a arte. Atribuía a Jung a proposição de maior ‘abertura cósmica’ e da introdução de ‘uma centelha religiosa’ dentro do que considerava a mediocridade dos Ideais almejados pelos psicanalistas: o sentido de normalidade somente vinculado à obtenção de uma vida sexual satisfatória e a um trabalho agradável e lucrativo.³¹

Embora muitos estudos sobre arte enfoquem a formação de vanguardas artísticas no Brasil a partir de suas filiações com teorias fenomenológicas, o pesquisador Sérgio B. Martins recupera em seu livro *Constructing an Avant Garde: art in Brazil, 1949-1979* apontamentos da psicanalista Tânia Rivera sobre a importância que a Psicanálise teve no Pós-Guerra, em termos de formação de um quadro intelectual de artistas e críticos no País, sobretudo através

28 ANDRIOLO, Arley. A “psicologia da arte” no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. In: **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 23, n. 4, p. 74-81, Dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932003000400011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 de dezembro de 2017.

29 Na listagem do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, constam na doação de Theon Spanudis duas obras do artista, datadas de 1971: “Deslocamento e Mudança de Cores: Convexa” e “Deslocamento e Mudança de Cores: Côncava”.

30 Estudos como os de Glaucia Villas-Bôas lançam luzes para a importância do ateliê do Engenho de Dentro como espaço de tensionamento e conversão nas artes na década de 1950. VILLAS BÔAS, Glaucia K. “O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951)”. In: Villas Bôas, Glaucia; Bastos, Elide R.; Botelho, André. (Org.). **O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

31 RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit, 2001, p. 31.

de leituras apresentadas por Mário Pedrosa aos jovens artistas dos anos 1950³². Segundo Rivera, em artigo publicado na revista *Third Text*,

*The acknowledgement of Freud's contribution to culture as radically ethical, as is implied by the direction pursued by art in the course of the first half of the twentieth century, testifies to a sophisticated, potent reading of Freud – one which no other theoretician, in the fields of either psychoanalysis or art, has achieved to this day. This mutual implication of psychoanalysis, ethics and art constitutes an essential ground on which to think Neoconcrete proposals and their subsequent development.*³³

O Neoconcretismo será abordado adiante neste trabalho, pois o próprio Spanudis foi signatário do manifesto fundador do movimento, que adquiriu um espaço central no debate sobre artes no Brasil. Mas, por enquanto, interessa aqui pontuar o impacto que tais teorias tiveram na formulação não só nas obras dos próprios artistas, mas também na recepção crítica de obras e de movimentos artísticos em meados do século XX no país, além de ratificar a escolha de Spanudis por essa área do saber em detrimento à prática médica com o intuito de manter-se próximo de manifestações artísticas.

Ao mesmo tempo em que empregava conceitos da teoria psicanalítica, e mais especificamente a jungiana, Theon Spanudis criticava o apego exagerado de psicanalistas e psiquiatras às teorias de Sigmund Freud, Alfred Adler e Carl Jung. Em entrevista à Revista *Ide*, editada desde 1975 pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, Spanudis entendia como peculiar seu interesse por Jung na época de formação em Viena e também seu posicionamento crítico quanto à excessiva teorização, que deixava de lado o aspecto humano do tratamento psicanalítico:

No meu grupo de psicanalistas em Viena, dos colegas com quem estudava, eu era o único que se interessava por Jung, que tinha interesses religiosos e estéticos. Todos os outros eram só bitolados à teoria de Freud, à sexualidade, às perversões, à normalidade e mais nada. Eu não conheci nenhum analista criativo, no sentido de criar algo novo. Conheci só psicanalistas completamente submerso à teoria freudiana, que só queriam provar a teoria. Em vez de ajudar o cliente a se realizar amplamente, eles “tratam” a teoria. Isto é um falha da teorização: a fraqueza de ficar preso numa teoria. Ao invés de modificar a teoria ao bem do cliente, sacrificam o cliente ao bem da teoria. Por isso, quando um grupo de jovens psiquiatras do Juqueri me procurou para lhes dar uma introdução na Psicologia Profunda, eu lhes dei toda a teoria de Freud – como ela é, com todas as críticas contra ela - e dei toda a teoria de Adler – como ela é, com todas as críticas contra ela - o mesmo fazendo com Jung, mostrando as limitações deles todos. (...) E o que falei para aqueles jovens foi sempre: não se apeguem a nenhuma teoria, o

32 MARTINS, Sérgio B. **Constructing an Avant Garde: art in Brazil, 1949-1979**. Cambridge: MIT Press Book, 2013. p. 14

33 RIVERA, Tania. Ethics, Psychoanalysis and Postmodern Art in Brazil. **Third Text**, 26:1, 2012. p. 56

homem é mais importante do que qualquer teoria.³⁴

Não demoraria muito para o distanciamento de Theon Spanudis com a Psicanálise acontecer. No entanto, os registros desse afastamento são contraditórios. Na mesma entrevista à Revista Ide, Spanudis revela que esse era seu plano desde os mais tenros anos de formação, porque já imaginava que seria escritor e não conseguiria manter sua dupla ocupação - "eu não poderia jamais fazer as duas coisas ao mesmo tempo: ambas exigem uma dedicação exclusiva. Os meus clientes me sugavam completamente, e o escrever também me suga completamente"³⁵. Foi no período em que trabalhou como psicanalista, sem ter meios de sobreviver apenas como escritor, que Spanudis diz ter começado sua coleção de obras de arte para sua satisfação estética. Porém, em *Dicionário da Psicanálise*, os autores indicam que o afastamento deu-se por sua declarada homossexualidade, orientação sexual que a Associação Internacional de Psicanálise (IPA) à época não permitia entre seus associados³⁶.

1.3 A recusa do normal: Theon Spanudis e a não-heterossexualidade

A consulta aos acervos de Spanudis e da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) não trazem informações reveladoras sobre se a saída da Associação deu-se em função da proibição da homossexualidade entre seus quadros. Sua orientação sexual é explicitada em correspondências e anotações pertencentes ao fundo pessoal no Arquivo do IEB-USP.

Em documento intitulado *Apontamentos sobre a minha obra literária para eventuais pesquisadores do futuro*, sem data, localizado no Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP, Spanudis escreve sobre aspectos bastante pessoais de sua vida com a finalidade de iluminar o estudo de suas obras futuramente. Estabelece uma relação causal entre a saída do campo psicanalítico e sua orientação sexual, mas com uma explicação quase prosaica para ela:

Quando abandonei a minha profissão em 1957, para me dedicar só a produção literária resolvi não mais me casar (não queria família e filhos que iam atrapalhar minha criatividade, me obrigando a continuar com a minha

34 Theon Spanudis – 20 anos depois. *Revista Ide*, São Paulo, nº 3, 1976, p. 72.

35 Ibidem, p. 67

36 ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad: Vera Ribeiro & Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar, 1998. p. 274.

profissão de psicanalista), resolvi também me entregar somente a relacionamentos homossexuais, tudo para fortalecer a minha criatividade como mais fácil e menos problemáticos do que com as mulheres.³⁷

Figura 3: Apontamentos sobre a minha obra literária para eventuais pesquisadores do futuro - Documento TS-CAD151-01 - Acervo do IEB-USP

Nas atas de reunião da sociedade seu nome é bastante mencionado no ano de 1950, em decorrência dos trâmites para sua contratação, encabeçado pela médica Adelheid Koch, e rareiam ao longo dos anos, sendo a última menção na ata de 08 de junho de 1955. Sobre a atuação de Theon Spanudis como psicanalista, o artigo de Carmen Lucia Montechi Valladares de Oliveira intitulado *Trajetórias da psicanálise paulista* elucida a importância de sua vinda ao Brasil, sobretudo quando considerada a posição da dra. Koch, mulher em ambiente majoritariamente masculino, que enfrentou rejeição de alguns candidatos médicos em sua função de analista.

Spanudis vinha recomendado por Grete L. Libring, que ocupava, na época, o posto de secretária da IPA. Tanto por sua formação em medicina, quanto por sua experiência com delinquentes, herdada de sua filiação a Aichhorn, mas também pela sua concepção da psicanálise como ciência entre a biologia e a psicologia, coube a ele formar principalmente os candidatos médicos e, em

³⁷ Documento TS-CAD151-001 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

particular, os que trabalhavam no Hospital do Juqueri, dos quais alguns, por sexismo, se recusavam a deitar-se no divã Koch. (...) Mas, apesar do sucesso de sua clínica, em 1956, Spanudis abandonou a psicanálise, tornando-se crítico de arte. Essa decisão foi tomada após algumas internações em clínica psiquiátrica, na qual foi diagnosticado como esquizofrênico. A ele, deve-se levar em conta também o seu homossexualismo assumido e contrário às normas da IPA, que não somente considerava uma perversão, como proibia homossexuais entre os seus afiliados (Oliveira, 2006).³⁸

O tema aparece quase como um mal-estar. Nenhum documento consultado nesta pesquisa confirma as razões do afastamento de Theon Spanudis das atividades clínicas e docentes. Além disso, a questão do apagamento de profissionais homossexuais pela Associação Internacional de Psicanálise (IPA) tem sido estudada apenas recentemente. Não sem motivo, em sua dissertação de mestrado sobre o aceite ou não da homossexualidade masculina no movimento psicanalítico, Lucas Charafeddine Bulamah opta pelo termo “proscrição” ao invés de “banimento” ou “exclusão” por entender que a prática de dificultar o acesso ou a permanência de membros homossexuais nas sociedades psicanalíticas dava-se de forma velada, e não por regra explícita³⁹.

Interpretações contraditórias sobre causas e efeitos da homossexualidade na psique humana – mas, principalmente, masculina – a partir da obra de Sigmund Freud parecem ter validado por muito tempo um caminho discriminatório na prática psicanalítica. De acordo com Bulamah, a força transgressora que permitia à ciência desenvolvida por Freud questionar e interpretar a realidade do indivíduo encontra um obstáculo em seu processo de internacionalização: sua forma institucionalizada, encabeçada pela IPA e capilarizada nas inúmeras sociedades ao redor do mundo: “era um desejo de Freud que a psicanálise se difundisse pelo mundo, porém, ao mesmo tempo, desejava também uma difícil solução que mantivesse preservada a força transgressora de sua criação, progressivamente institucionalizada”⁴⁰.

As discussões no interior da Associação Internacional de Psicanálise não estavam apartadas do ambiente de cultura de seus tempos. Se Freud proporcionou a seus leitores algumas dúvidas sobre o desejo homossexual e se existiam quadros homossexuais relevantes

38 OLIVEIRA, Carmen Lucia Montechi Valladares de. Trajetórias da psicanálise paulista. **Analytica**, São João del Rei, v. 3, n. 4, p. 59-87, jan. 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972014000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 02 de novembro de 2018.

39 BULAMAH, Lucas Charafeddine. **História de uma regra não escrita: a proscrição da homossexualidade masculina no movimento psicanalítico**. Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2014. p. 13.

40 Ibidem, pp. 10-11

para as formulações teóricas no campo psicanalítico, Bulamah advoga para o período de ascensão do nazifascismo⁴¹ na Europa o momento de maior retraimento na aceitação dessa orientação sexual, não apenas na Psicanálise mas também em âmbito mais amplo. Em uma espécie de experiência de longa duração, os governos (mesmo aqueles entendidos como democráticos) e as sociedades que vieram depois da Segunda Guerra Mundial não contornaram os problemas da perpetuação de preconceitos e tratamentos desumanizantes sobre homossexuais:

Portanto, nos trinta anos que se seguiram à vitória dos Aliados, em termos ideológicos, políticos e culturais, o homossexual seria um estrangeiro em todas as terras em que poria os pés, não lhe sobrando outra estrutura de pertença além de guetos e algumas associações grupais privadas, longe do espaço público.⁴²

Embora não seja de bom tom relacionar o ofício do historiador a orações subordinadas condicionais, cabe a dúvida sobre o que teria sido *se* Spanudis afinal tivesse emigrado para os Estados Unidos ao invés de se mudar para o Brasil naquele começo de década de 1950. Sua trajetória e seus interesses teriam se formado sobre outras bases materiais, mas, no que tange à possibilidade de vivenciar sua orientação sexual em consonância ao desenvolvimento de seu trabalho como psicanalista e didata, parece improvável supor que haveria uma maior liberdade para si. Apesar da premissa democrática, o país norte-americano passou no pós-Guerra por um recrudescimento a partir da ideologia política do “macarthismo” e “forçou os homossexuais a se esconderem, enquanto uma verdadeira operação de caça tornava a homossexualidade uma acusação ativa não somente de uma falta moral, mas de uma inclinação política”⁴³. Soma-se a isso um processo de “americanização da psicanálise”, em que, a partir de uma lente moral, a medicalização e a normalização do indivíduo caminham junto com processos terapêuticos.

Mas, uma vez que Theon Spanudis fixou-se no Brasil e manteve-se na cidade de São Paulo a maior parte do tempo em que viveu no país (os últimos 36 anos de sua vida), resta-nos olhar para esse lugar onde constituiu não apenas sua coleção de obras de arte mas relações

41 É curioso pensar que foi durante esse período que Theon Spanudis fez sua formação em Medicina em Viena. No entanto, mais uma vez, as fontes arquivísticas pouco falam sobre esses anos, restando apenas um punhado de documentos de caráter mais administrativo ou burocrático, como envelopes e certificado. Em depoimento concedido a mim em 24 de janeiro de 2017, Bárbara Schubert Spanoudis comentou sobre o matrimônio de Spanudis com uma mulher europeia, que chegou a vir ao Brasil, mas retornou ao continente pouco tempo depois. No documento TS-CAD151-01 constante do Fundo Theon Spanudis no Arquivo do IEB, encontramos menção a essa mesma mulher, dentre aquelas que Spanudis escreve ter amado: Linda Hödl.

42 BULAMAH, Lucas Charafeddine. op. cit. 2014, p. 122.

43 Ibidem, p. 129.

pessoais e profissionais.

O trabalho *Homossexualismo em São Paulo: Estudo de um grupo minoritário*, escrito em 1958 por José Fábio Barbosa da Silva e recuperado pelos organizadores James N. Green e Ronaldo Trindade, ajuda a localizar no tempo e no espaço a figura de Spanudis, a partir de sua manifesta orientação sexual. Nesse texto, oriundo de uma monografia orientada por Florestan Fernandes, Silva propõe-se a estudar um tema sobre o qual havia pouco material sociológico nos anos 1950. A dificuldade em localizar informações sobre esse trabalho levou os organizadores e o pesquisador à hipótese de que a censura e a falta de liberdade de cátedra nos anos da ditadura civil-militar instaurada em 1964 foram as responsáveis por abafar uma vez mais o tema.

Apesar de proporcionar um interesse sociológico por relegar a um grupo social um espaço minoritário distinto do grupo dominante, a homossexualidade⁴⁴ era abordada no campo científico principalmente em estudos médicos e psicanalíticos. Esses estudos, além de fixarem-se sobre casos individuais, tendiam a encarar como “desvio” ou “patologia” o comportamento sexual fora do espectro heterossexual. Assim, quando Silva propõe-se, em 1958, a encarar a sociabilidade homossexual de classe média na cidade de São Paulo como um dado da realidade da cidade e não como exceção a uma “normalidade”, passa a oferecer algumas informações que permitem reconstituir um cenário em que Theon Spanudis habitava.

(...) a população tende a distribuir-se no espaço não apenas de acordo com os seus interesses, mas conforme seus gostos ou temperamentos. Essa base espacial pode ser classificada como uma ‘região moral’ e resulta das influências que agem sobre uma vizinhança que tende a distribuir e segregar as populações citadinas. (...) Uma delimitação dessa área nos apontaria para o centro de São Paulo, antigo e atual, ficando à margem apenas os setores bancários, que à noite – período preferido para a vida do grupo – ficam quase sem nenhum movimento público, dada a inexistência de focos de reunião e a dificuldade para encontro de parceiros sexuais.⁴⁵

A região central da cidade inclusiva para o grupo homossexual, para Silva, estava inserida em um espaço mais amplo de uma “área de desorganização” (lugar onde se concentravam bares, cinemas, casas de prostituição, pensões, apartamentos pequenos). Silva caracteriza como uma região de ponto de encontro homossexual nessa época em São Paulo a

⁴⁴Ainda que o autor refira-se a “homossexualismo”, aqui, optou-se por atualizar o verbete com o intuito de não reforçar a visão patologizante da orientação sexual descrita.

⁴⁵SILVA, José Fábio Barbosa da. *Homossexualismo em São Paulo: Estudo de um grupo minoritário*. In: GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (orgs.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 2005. pp. 72-73

confluência das avenidas São João e Ipiranga, estendendo-se até a Praça da República, o Largo do Arouche, o Largo Paissandu e a Praça Ramos de Azevedo.

É possível dizer que Theon Spanudis não estava alheio a essa região, uma vez que, em depoimento concedido a mim em 24 de janeiro de 2017, Bárbara Schubert Spanoudis informou-me que antes de mudar-se para a Rua São Carlos do Pinhal, junto com sua mãe, Clio, Spanudis morava sozinho na Avenida São Luís, em um apartamento próximo ao Largo do Arouche. Não é possível pela documentação reconstituir as vivências de Spanudis nesse espaço mas essas considerações apontam uma vivência de alguma forma coletiva da homossexualidade nos anos 1950 na cidade de São Paulo. Como diz Silva:

Assim, apesar de a visibilidade do grupo se fazer por meio de indivíduos isolados, ela tem existência real e possui, para seus componentes, o mesmo significado que os demais grupos. A sociedade global, porém, vem tomando mais consciência da extensão do número de indivíduos que fazem parte do grupo homossexual, porque, em certas datas e em certos locais, há uma concentração e visibilidade dos homossexuais (como no carnaval, o baile do Teatro João Caetano e do Recreio, no Rio de Janeiro). É a partir da observação dessas situações isoladas que a maioria começa a perceber a importância numérica e atuante do grupo minoritário⁴⁶.

A sociabilidade de Spanudis não se restringia a esses espaços e, como analisado adiante neste capítulo, esteve permeada por questões que não se referiam a sua orientação sexual. Pelo menos, é isso o que indicava a documentação analisada, em que aspectos da vida pessoal do colecionador são praticamente omitidos em detrimento à sua atuação como crítico e seus interesses artísticos e literários.

Ao explicar o interesse em estudar a homossexualidade masculina na São Paulo dos anos 1950, Silva contrapõe aspectos de uma cultura tradicional brasileira centrada na família patriarcal e machista com a transformação pela qual passava a capital paulista na época. As migrações internas e externas que conformaram a população proporcionaram àqueles que não se adequavam à orientação heterossexual a possibilidade de anonimato em um espaço de maior diversidade. Apesar dos pouco mais de seis milhões de pessoas que habitavam a cidade e da alta concentração de renda e estratificação social, o autor aponta como caminhos para a mobilidade social desse grupo minoritário a educação, o dinheiro do comércio e a arte⁴⁷.

Se os ambientes médico e psicanalista apresentavam à época suas ressalvas à

46 SILVA, J. F. B. op. cit., 2005. p. 77

47 “A velha elite foi injetada pelos novos arrivistas: intelectuais, artistas, boêmios e homossexuais. No nível alto, havia um processo dialético de oferta e procura: a elite tradicional (copiando a Europa) apreciava o ‘diferente’, e este gostava de misturar-se com a elite, exibindo-se para ela e, ao mesmo tempo, copiando seu estilo da melhor forma possível (Green, 2001; Needell, 1993)”. SILVA, J. F. B. op. cit. 2005, p. 225.

orientação sexual de Spanudis, o das artes plásticas e literatura pareciam, nesse sentido, menos refratários. Não necessariamente por serem mais respeitosos, mas aventamos a hipótese de que, nos embates dos quais Theon Spanudis participou sobre esses temas, sua vida pessoal pôde ficar muito mais à margem do que naqueles que se ocupavam da psicologia do ser. Também parece importante ressaltar que, se Theon Spanudis está referenciado em obras que discutem a formação de um campo de estudo da Psicanálise no Brasil, suas obras poética e crítica não possuem a mesma centralidade que sua atuação como psicanalista conferiu-lhe.

Em entrevista à Revista Ide em 1976, Spanudis relacionou sua emergência como poeta à sua aceitação diante da não-heterossexualidade, destacando o posicionamento contrário que mantinha em relação aos psicanalistas que o formaram quanto à anormalidade do comportamento não-heterossexual:

E assim por diante, uma obra após a outra. E com muitas vivências eróticas também, para dizer a verdade homossexuais (sic), com grandes alegrias e tremendas decepções também. Nunca me conformei com os ensinamentos dos meus psicanalistas, de que eu devia ser só heterossexual, porque isto é normal. Aceitei ambas as coisas: a homossexualidade manifesta, como também a heterossexualidade. Então eu sou um andrógino, e assim é também toda a minha criatividade. E acho que isso é muito típico dos artistas - e de toda pessoa criativa - seja manifesto ou camuflado.⁴⁸

Com o risco de incorrer em anacronismo, chama a atenção o uso da palavra “androginia”, que parece remeter para uma discussão mais ampla sobre identidade de gênero, para além daquela sobre orientação sexual⁴⁹. Além disso, a descrição de sua homossexualidade feita por Spanudis de maneira a atrelá-la a sua vivência artística parece produzir uma estetização de seu cotidiano. Não se trata de um comportamento incomum. Carlos Magno Camargos Mendonça no artigo *Beleza pura: a estetização da vida cotidiana como estratégia* aponta como foi – ou tem sido – uma forma de esse grupo singularizar-se através do gosto estético, tendo interesses em comum que não fossem apenas de ordem sexual. Essa estratégia permitiria aos homossexuais masculinos tensionar, através de imagens

48 Theon Spanudis - 20 anos depois. **Revista Ide**, São Paulo, nº 3, 1976, p. 68.

49 Como esse termo não aparece em outros escritos, é difícil chegar a uma conclusão exata de o que ele significa para Theon Spanudis. Outra possibilidade, para além de uma discussão sobre identidade de gênero, seria a de Spanudis introduzir com essa palavra um interesse bissexual, escapando da discussão dicotômica entre hétero e homossexualidade. Ao escrever sobre suas primeiras incursões sexuais na época de ginásio, Spanudis relata: “No Athenas College onde estudei o ginásio, tinha nítidos desejos eróticos por alguns dos meus colegas. Na minha puberdade tinha no mesmo tempo relações heterossexuais com uma prostituta e homossexuais com rapazes da minha idade ou mais jovens.” Documento TS-CAD151-001 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

artísticas e culturais, a visão de sujeitos patologizados e abjetos que as literaturas médica e jurídica em tantos momentos consolidou sobre esses corpos e desejos. Segundo o autor:

(...) o que podemos perceber é que a sobrevivência dos homossexuais esteve absolutamente relacionada às suas escolhas estéticas. Mais que respeitar uma racionalidade, houve na eleição dos modos, roupas e objetos que cercavam os homossexuais uma opção por um estilo estético. Tal estilo organizou o mundo destes sujeitos a partir de gostos estéticos semelhantes e não apenas a partir de práticas sexuais semelhantes. As escolhas estéticas pretenderam a produção de uma imagem agradável que singularizasse o grupo e funcionasse no sentido oposto à imagem produzida pelo discurso médico e jurídico de corpo invertido, sujeito patologizado e abjeto. Como estratégia de resistência a estes discursos estigmatizadores, restou aos homossexuais investir na criação de um mundo que se justificasse por sua qualidade estética.⁵⁰

Juntamente aos discursos médicos e jurídicos, caberia também adicionar dogmas e preceitos cristãos contra a homossexualidade. Spanudis, apesar de advogar em favor de uma religiosidade manifesta em obras de arte sobretudo nas vertentes modernistas, busca distanciar-se de visões propagadas pelo cristianismo e outras religiões monoteístas. Na mesma entrevista à Revista Ide, de 1976, ele associa sua poesia a essas suas visões acerca da religiosidade:

Minha poesia é muito condensada, no início impessoal, dedicando-se a assuntos cósmicos: astros, ondas, que são símbolos do vivo. É a vida que eu canto. E eu acho o fundo dela é uma religiosidade cósmica, panteísta, muito mais pagã do que cristã. Acredito mais na existência de deuses, bons e maus, benéficos e maléficos, do que num Pai cheio de sabedoria que criou todo o mundo, como o Pai dos judeus e dos cristãos. E acho que a ligação do homem que ultrapassa as suas relações com os outros homens e com a natureza, que vai para o todo, é a religiosidade.⁵¹

Se os textos de Spanudis acerca de sua sexualidade aparecem sem conflitos tanto de ordem pessoal quanto institucional, duas hipóteses podem ser levantadas. A primeira delas ancora-se na passagem do tempo. Ainda que estejamos longe de poder afirmar que debates sobre temas de moral e costumes pela sociedade brasileira foram de maneira constante e progressiva incorporados à vida pública, já que o período da ditadura civil-militar (1964-1983) é entendido como uma inflexão para pautas de diferentes ordens, inclusive relacionadas

50 MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Beleza pura. A estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino. In: **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. 2010, 17 (Maio-agosto). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550199014>>. Acesso em 20 de novembro de 2018. p. 126

51 Theon Spanudis - 20 anos depois. **Revista Ide**, São Paulo, nº 3, 1976, p. 69.

a gênero e sexualidade, não foram poucas as transformações em São Paulo e no País entre as décadas de 1950 e 1980. Importantes iniciativas de resistência e organização política são pensadas e estruturadas em finais da década de 1970, como, por exemplo, a criação do Somos: Grupo de Afirmação Homossexual, em 1978⁵², e o periódico “Lampião da Esquina”⁵³, publicado entre os anos de 1978 e 1981 e voltado a temas da população LGBT+ brasileira.

A segunda hipótese seria a de que a abertura de Spanudis quanto à sua orientação sexual dava-se em espaços bastante restritos, quando não privados, como é o caso da documentação armazenada no Arquivo do IEB-USP. A entrevista reproduzida acima, concedida em 1976, quase 20 anos após a saída de Spanudis da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, foi dada a uma publicação com um foco bastante direcionado, uma vez que se tratava da revista da própria SBPSP. Nas vezes em que foi entrevistado em periódicos de maior circulação, essa questão não era abordada, restringindo-se a menções às produções críticas, literárias e à formação de sua coleção de obras de artes. Foi também em fins dos anos 1970, mais especificamente em 1978, que Theon Spanudis publicou sua tradução de poemas de Konstantinos Kaváfis, pela primeira vez feita do original grego para o português no Brasil. Não faltam nas suas considerações sobre poesia elogios à obra de Kaváfis com quem compartilhava a ascendência mediterrânea, o interesse por poemas concretos e a orientação sexual⁵⁴. Ainda assim, essas relações de semelhanças entre tradutor e traduzido só poderiam ser feitas por um público muito específico, que dominasse tal referência.

1.4 O colecionador e as instituições artísticas em São Paulo de meados do século XX

52 GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000. 1ª ed. p. 396.

53 No editorial da edição 0 do jornal, o conselho editorial faz ler: “Mostrando que o homossexual recusa para si e para as demais minorias a pecha de casta, acima ou abaixo das camadas sociais, que ele não quer viver em guetos, nem erguer bandeiras que o estigmatizem; que ele não é um eleito nem um maldito; e que sua preferência sexual deve ser vista dentro do contexto psicossocial da humanidade como um dos muitos traços que um caráter pode ter. LAMPIÃO deixa bem claro o que vai orientar a sua luta: nós nos empenharemos em desmoralizar esse conceito que alguns nos querem impor - que a nossa preferência sexual possa interferir negativamente em nossa atuação dentro do mundo em que vivemos”. Disponível em: <<http://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>. Acesso em 08 de novembro de 2018.

54 GONÇALVES FILHO, Antonio. “Kaváfis segundo o concreto”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 01 de setembro de 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,kavafis-segundo-o-concreto-imp-,924518>> e ASCHER, Nelson. “A poesia que diz seu nome”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de janeiro de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/15/mais!7.html>>. Acesso em 16 de novembro de 2018.

Nos anos que se sucederam ao seu abandono das atividades clínicas e docentes relacionadas à psicanálise, Spanudis dedicou-se à escrita de poemas e traduções e à função de crítico de arte, com textos publicados em catálogos e periódicos, além de apresentar conferências sobre arte moderna⁵⁵. Em 1959, foi um dos signatários do Manifesto Neoconcreto no suplemento dominical do Jornal do Brasil. Foi também nesse período que iniciou a formação de sua coleção de obras de arte, posteriormente doada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

A primeira obra adquirida por Spanudis no Brasil foi “Casas de Itanhaém”, de Alfredo Volpi, produzida em 1948 e comprada pelo colecionador em 1951. Embora não seja o cerne principal desta pesquisa, é inescapável tratar da proximidade criada entre Volpi e Spanudis, inclusive por impactar a obra de Eleonore Koch, cuja relação com Spanudis será apresentada no terceiro capítulo. O colecionador e o artista chegaram a viajar juntos em duas ocasiões: para a Bahia em 1954 e para Cananéia em 1955⁵⁶. No documento TS-CAD151-014 do Fundo Theon Spanudis, o colecionador escreveu sobre sua relação com Volpi:

Foi uma fase idílica quando visitava Volpi, todos os sábados de manhã e Eleonore Koch estudava com ele. (...) Depois quando já famoso os Noigandristas caíram como urubus sobre ele e invadiram sua casa. Nenê e Sueli, mais velhos perderam sua graça. Não era mais o mesmo ambiente. Nos afastamos de Volpi. Anos depois quando ele ganhava milhões nos confessou que na época onde éramos os únicos compradores dele, ele vivia muito melhor, pois o dinheiro tinha mais valor aquisitivo do que na época onde ganhou milhões. Nós aumentávamos o preço dos quadros comprados de acordo com a inflação. Ele nunca pediu. Era muito tímido.⁵⁷

Ao transferir sua coleção para o MAC-USP, Theon Spanudis legou à instituição um conjunto de onze obras de Alfredo Volpi⁵⁸. Mas ele não foi o único crítico ou colecionador a nutrir esse encantamento e admiração pelo pintor de ascendência italiana, famoso principalmente por suas representações de fachadas e bandeirinhas. No catálogo da exposição *Volpi: Pequenos formatos*, realizada em 2016 no Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir da coleção do engenheiro Ladi Biezus, a curadora Aracy Amaral explora em seu texto a

55 Documentos TS-CAD001-03, TS-CAD002-001, TS-CAD005-007 e TS-CAD027-001 constantes do Fundo Theon Spanudis no Arquivo IEB-USP.

56 RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001, p. 204.

57 Documento TS-CAD151-014 constante do Fundo Theon Spanudis no Arquivo IEB-USP. p. 33.

58 As onze obras: "Casas na Praia (Itanhaém)" (1952), "Mané Gostoso" (1953), "Cadeirinha" (1953), "Carrinho de Sorvete" (1953), "Fachadas de Igrejas" (c. 1953), "Barco com Bandeirinhas e Pássaros" (1955), "Carnaval Infantil de Cananéia" (c. 1955), "Fachada" (c. 1955), "Pássaro de Papelão" (1955), "Barco da Morte" (c.1955/59), "Bandeirinha" (1958). Mais detalhes, ver em **Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**.

importância de determinados colecionadores para a consagração atingida por Volpi (mencionando ainda o tom elogioso dispensado pelo crítico Mário Pedrosa à obra do pintor):

Desde 1944, quando realiza sua primeira individual na Galeria Itá, em São Paulo, aos 48 anos, apresentado pelo físico Mario Schenberg, Volpi começou a ter colecionadores apaixonados por seu trabalho. Schenberg foi, indiscutivelmente, o primeiro deles, seguido pelo crítico e poeta Theon Spanudis, que reuniu grande coleção, em parte posteriormente doada ao MAC-USP. Uma segunda geração de “volpistas” incluiu colecionadores como Anita Marques da Costa e João Marino. Uma terceira leva de admiradores colecionistas, a partir de fins da década de 1960, seria integrada por Domingos Giobbi, Maria Helena Ortiz e, pouco depois, Ladi Biezu e Marco Antonio Mastrobuono, sem mencionar *marchands* e, desde a década de 1950, artistas plásticos, sempre alertas à produção de Volpi.⁵⁹

Sobre Alfredo Volpi mais será falado no terceiro capítulo deste trabalho. Por enquanto, busca-se ressaltar que Theon Spanudis era, em meados do século XX, mais um colecionador de origem estrangeira instalado na cidade de São Paulo. Em seu livro *Arte, privilégio e distinção*, José Carlos Durand aponta para a importância da família Klabin-Lafer, bem como para a figura de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo), que apesar de nascido no Brasil, pertencia à abastada família de origem italiana cuja atuação no país deu-se sobretudo na área industrial. Ao contrário do que se pode supor, a elite tradicional paulista, chamada à época de “quatrocentona”, não foi avessa a muitos dos círculos de imigrantes que se estabeleceram na cidade. O capital ligado às propriedades agrícolas e à cafeicultura muitas vezes se associou à burguesia urbana oriunda de diversos países, inclusive por meio de casamentos⁶⁰.

Nesse sentido, a união de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado é exemplar por ser composta por possuidores de capitais financeiros distintos – de origem industrial e imigrante, e de origem tradicional agrícola – e com interesse comum em iniciativas culturais em São Paulo nos idos dos anos 1940 e 1950, como as comemorações do IV Centenário da cidade e a execução da I Bienal Internacional de São Paulo (vale destacar que sua coleção de obras-de-arte formariam futuramente a principal coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).⁶¹

Naquele período, não era incomum também que *marchands* e donos de galerias de

59 AMARAL, Aracy. A visão do colecionador. In: **Volpi: pequenos formatos**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. p. 9.

60 DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 118.

61 DURAND, J. C. op. cit. 1989, p. 135.

arte em São Paulo tivessem origem estrangeira, principalmente da Europa, fugindo da Segunda Guerra Mundial ou de suas consequências. José Florestano Felice (marchand, antiquário e leiloeiro), Giuseppe Baccaro (leiloeiro), Anna Maria e Pasquale Fiocca (da Galeria Domus, criada em 1947) compartilhavam a ascendência italiana. Durand marca como ponto de mudança desse perfil a década de 1970:

No que tange às condições de iniciação e ao estilo de ação no mercado de arte, parece lícito distinguir o *marchand* de origem estrangeira, típico da primeira fase, do *marchand* de extração mais comumente brasileira, que se profissionaliza no decorrer dos anos setenta. O que os distingue é que o *marchand* “pioneiro” não dispunha de recursos próprios de vulto, nem de trunfos que o habilitassem a uma profissão estabelecida. Por mais elementar que fosse sua iniciação estética trazida da Europa, ela seria aqui razoavelmente rara. É dessa raridade de informação, associada a algum vínculo de proximidade (geralmente de nacionalidade) com alguém pertencente à alta burguesia, que ele retirava o alento para frequentar os grupos restritos do circuito artístico em formação durante os anos cinquenta, aproveitando oportunidades ocasionais de encomendas esporádicas.⁶²

A associação entre a presença de imigrantes e o dinamismo do capital econômico permitiu a São Paulo a construção de sua centralidade cultural naquele período⁶³. Nos anos do pós-guerra, há na cidade um fortalecimento das instituições culturais e do mecenato artístico⁶⁴. Teatros, cinemas, museus e até os bares do centro da cidade convertem-se em espaços de sociabilidade em que artistas e intelectuais convivem. Há, entretanto, uma ressalva que vale ser feita, pois, enquanto se expande a cidade, do ponto de vista de sua verticalização e de sua horizontalização pelo território, a memória que se constrói de sua cultura é referente sobretudo às regiões centrais desse espaço.

A implementação desse sistema cultural nas metrópoles brasileiras a partir dos anos 1940 é estudada por Heloísa Pontes tendo como parâmetro a atuação de atrizes e intelectuais, sobretudo na cidade de São Paulo, mas, por vezes, em relação às que atuavam em cidades como Rio de Janeiro e Nova York. Pontes, ao fim de seu trabalho, traz considerações metodológicas acerca desse olhar sociológico sobre a cidade e seus agentes (ou, melhor posto, suas agentes):

A apreensão das relações entre a cidade, a vida intelectual, a universidade e o teatro, sob o prisma da história social da cultura e das relações de gênero,

62 Ibidem. p. 201.

63 ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**. São Paulo no Meio Século XX. São Paulo: Edusp, 2015. p. 89.

64 Ibidem. p. 44.

pressupõe uma atenção especial às marcas da experiência social e sua retradução em formas simbólicas específicas. Entrelaçamento complexo, que exige para seu deciframento a mobilização de uma perspectiva analítica a um só tempo sincrônica e diacrônica. Sem o que não é possível entender e dar conta dos momentos em que tais relações se conformam em sentido convergente. Tampouco daqueles em que elas se expressam sob formas divergentes.⁶⁵

As perspectivas sincrônica e diacrônica aliada aos estudos de trajetória das artistas e intelectuais permite reconstruir uma imagem de cidade, a partir das possibilidades que esses agentes tiveram à sua época e cujas obras muitas vezes refletiam sobre as transformações de seus ambientes. Os caminhos divergentes que esses agentes tomam não são contradições em uma espécie de trajetória ideal, mas antes nos fazem olhar para as diferenças em seus recrutamentos sociais, a adesão ou não a instituições (muitas delas inclusive criadas naqueles meados do século XX) e o pertencimento a um ou outro grupo de filiações estéticas (e por vezes políticas, numa imbricada concepção de transformação do mundo pela cultura) a fim de enxergar a complexidade desse cenário.

Se foi na década de 1960 que essas visões sobre modernismos ganharam fôlego ao serem abraçadas por instituições vinculadas à universidade, algo desse processo já se gestava quando Theon Spanudis chegou a São Paulo em 1950. É possível traçar um panorama que aponta para uma efervescência no que tange à formação de instituições modernistas na cidade já nessa época. Em 1947, a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e, posteriormente, a realização da I Bienal de Arte de São Paulo em 1951 são marcos relevantes para a discussão sobre artes visuais na cidade. Quatro anos depois da chegada de Spanudis no porto de Santos, a realização das celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, coloca ainda mais pujança na visualidade da metrópole como moderna.

Percebe-se, desse conjunto de eventos, a preocupação da comissão com as artes, seu caráter propedêutico, uma vez que busca o compassamento com a cultura internacional, mas preserva sua dimensão ritualística, tendo em vista expor a existência de uma sociabilidade ilustrada, à busca de uma dignidade social assentada em critérios outros que não os do dinheiro.⁶⁶

A criação da Revista *Clima* em 1941 e do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 são

65 PONTES, Heloisa. **Intérpretes da metrópole:** História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: FAPESP, 2010. p. 341

66 ARRUDA, M. A. N. op. cit. 2015, p. 79

marcos para a pesquisa de Pontes. Mas se pensarmos nas instituições que receberam os acervos de Spanudis dentro da Universidade de São Paulo, IEB-USP e MAC-USP são também eles frutos de um determinado processo de modernização da cidade em que se inserem. A partir do estudo das Coleções Matarazzo pertencentes ao MAC-USP, Ana Gonçalves Magalhães menciona o papel que essas instituições tiveram, sobretudo por volta dos anos 1960, na composição de acervos históricos e artísticos que permitem entender não só o processo de modernização do país, mas o discurso sobre essa modernização encampado pela elite local.

(...) a própria Universidade fazia parte do projeto modernista de inserção do Brasil no ambiente internacional, revisão de sua história e desenvolvimento do conhecimento entre nós. Quando olhamos o panorama dos acervos angariados entre o MAC, o IEB e o Museu Paulista, por exemplo, vemos como é clara a construção narrativa que os paulistas empreenderam em contraposição às instituições cariocas.⁶⁷

Vale destacar que o processo de institucionalização do modernismo é lento e gradual. Enquanto determinada historiografia traçou que no início dos anos 1920 dá-se o fato fundador da genealogia modernista brasileira com a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, é no pós-Segunda Guerra Mundial que a cidade vislumbra esse esforço de construção de uma memória e de um projeto modernista. Frederico Coelho, em *A semana sem fim*⁶⁸, investiga as tensões que permitiram que ao longo de nove décadas uma narrativa específica sobre o modernismo brasileiro se tornasse canônica. Ao fazer essa análise, o autor transfere a importância dada aos artistas dos três dias da Semana para um conjunto de agentes diluídos no tempo. É nesse processo de institucionalização que figuras como Mário e Oswald de Andrade recebem atualidade em obras posteriores, como a transformação da “Antropofagia” oswaldiana em sinônimo para “Tropicália” dos anos 1960 e a definição cronológica do modernismo feita por Antônio Cândido na obra *Literatura e Sociedade* como sendo de 1922 a 1945 (isto é, da Semana de Arte Moderna à morte de Mário de Andrade). Essas discussões acerca dos debates modernistas e da composição de uma determinada tradição de arte moderna no Brasil serão aprofundadas no segundo capítulo desta dissertação.

Para Maria Izabel M. R. B. Ribeiro, a posição de estrangeiro e as disputas por uma

67 MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil.** Livre Docência. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. p. 20.

68 COELHO, Frederico. **A semana sem fim: Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

narrativa sobre arte moderna no Brasil seriam condições-chave para entender a doação da coleção de Theon Spanudis ao MAC-USP. Haveria, por parte de Spanudis, um esforço no sentido de fazer-se pertencer à História da Arte no Brasil como um proponente de um conceito construtivista, vislumbrado no conjunto da coleção. Dava-se, assim, uma relevância às suas contribuições às artes que seus textos não chegaram a alcançar em vida⁶⁹.

1.5 Espaços de sociabilidade: uma conversa entre acervos arquivísticos

Como apresentado anteriormente, a inserção do psicanalista grego advindo de Viena no ambiente paulistano nos anos 1950 não é incomum. A presença de estrangeiros nesse circuito artístico de São Paulo faz parte de uma dinâmica da própria cidade, mas também de um contexto mais amplo de migrações no pós-Segunda Guerra Mundial. Também não é atípica a criação dessas mencionadas instituições (e efemérides):

*Artistic activities were also considered as a necessary part of modernization. After 1950, the establishment of a museum of modern art became an imperative for cities looking to gain a foothold on the international scene; and cities which felt their status as “peripheries” more keenly often organized biennials.*⁷⁰

Em um dos cadernos pertencentes ao Fundo Theon Spanudis no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), há um texto em que ele esboça considerações sobre a pintura de José Antônio da Silva. Nascido em 1909 no interior do estado de São Paulo, Silva é um dos artistas cuja obra foi colecionada por Spanudis (na doação para o MAC-USP, somam-se 25 quadros de sua autoria⁷¹). No texto, Spanudis escolhe como interlocutor preferencial León Degand, crítico de arte belga que foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ambos estrangeiros e inclinados a apreciar esteticamente tendências abstratas de arte. O diálogo, por parte de Spanudis, dava-se nos seguintes termos:

69 RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001, p. 214.

70 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, p. 17-37, aug. 2017. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/137552/133186>>. Acesso em: 25 de setembro de 2017. p. 32

71 As obras: "Retirando as toras da queimada" (1948), "Transporte de Boiada" (1948), "Represa" (1949), "Algodoal" (1950), "Briga de Galos" (1950), "Carretão puxando Tora" (1950), "Autorretrato" (1955), "Meu Pai e Minha Mãe" (1955), "Repouso" (1955), "Puxando Lenha" (1955), "Gavião tratando dos Filhotes" (1956), "Melancia" (1956), "Meu Pai, Minha Mãe e Todos os Irmãos" (1956), "A Ceva" (1957), "Tempestade" (1957), "Meu Pai e Minha Mãe Saudades" (1957), "Retrato de Minha Mulher Rosinha" (1957), "Os Tucanos" (1958), "São Jorge" (1958), "Sucuri comendo Boi" (1958), "O Berranteiro" (1958), "Autorretrato pintando" (1958), "Natureza-morta" (1959), "O Boi puxando a Carroça" (1959), "Bule e Xícaras" (1959).

León Degand, que publica a revista ‘Art d’aujourd’hui’ em Paris escrevia em Agosto 1952 (série 3, no. 6) à (sic) respeito de um quadro antigo de Silva que ele viu na Bienal da Veneza: ‘como prefiro a deliciosa ‘chuva’ do tão encantador e saboroso ingênuo José Ant. da Silva, graça ao qual o Brasil se predisporia a um acentuado sucesso na Bienal Veneziana de 1954, se lhe fosse deixada a faculdade de nela expor uma vintena de pinturas bem escolhidas. O Brasil não deve ignorar os seus artistas mais originais, embora fossem ingênuos’.⁷²

Degand, em sua passagem pelo Brasil, aproximou-se de Francisco Matarazzo, e ajudou-o a compor um museu que possuía um caráter moderno em que ambos acreditavam, ainda que por motivos distintos. A Matarazzo interessava compor uma coleção que o diferenciasse dos apoiadores do que é entendido como arte clássica moderna e cuja coleção mais importante na cidade de São Paulo foi formada na mesma época que a da criação do MAM pelo magnata das comunicações Assis Chateaubriand no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A “cultura de mescla” – conceito apresentado por Beatriz Sarlo em *Modernidade periférica*⁷³ - aqui adquire seus próprios contornos com a participação ativa de estrangeiros e seus descendentes na intenção de constituir uma cultura moderna. Isso não significa dizer que o plano modernista (ou, melhor posto, os planos modernistas) efetivamente concretizou-se, mas sim que o debate artístico da época estava permeado de projetos que encampavam e acreditavam que a Modernidade era não apenas viável como inclusive desejável.

Um desses projetos encontrava sua feição nas expressões abstratizantes da arte e era apoiado por diferentes grupos e indivíduos. Como aponta a pesquisa de Serge Guillbaut, um deles seria justamente Léon Degand:

Conforme Matarazzo, Degand estaria apto a abrir um novo espaço onde a história da abstração, em toda a sua glória e otimismo, poderia ser exposta, enfatizando a deslumbrante liberdade da criatividade que a arte moderna trazia. E onde mais se poderia conceber isso além de São Paulo, um lugar cheio de nova vitalidade selvagem, em um novo continente onde o peso da tradição e do preconceito, Degand estava certo, estava ausente.⁷⁴

⁷²Documento TS-CAD001-001 constante do Fundo Theon Spanudis no Arquivo IEB-USP.

⁷³ A modernidade seria, para a autora, um cenário que comporta perdas e fantasias reparadoras. Assim, ao analisar expressões artísticas modernistas na cidade de Buenos Aires no começo do século XX conclui que elas pertencem a uma cultura de mescla, em que elementos tradicionais e renovadores se conjugam – em tensão ou em harmonia –, representados por grupos de uma elite *criolla* e grupos de imigrantes e seus descendentes. SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução: Júlio Pimentel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.57.

⁷⁴ GUILLBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **ARS (São Paulo)** [online]. 2011, vol. 9, n.1 8, pp. 148-173. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200010>. Acesso em 09 de dezembro de 2016.

Naquela época, segundo indica Serge Guillbaut, o projeto de apoiar e dar visibilidade às artes abstratas geométricas encampado por Degand pareceu fracassado quando de seu retorno à Europa, onde a corrente hegemônica na época era o expressionismo abstrato. Não sentia que tinha triunfado sequer no Brasil onde se imaginava que tudo ainda estava por ser feito. É na década seguinte que as disputas estéticas envolvendo a arte abstrata no país ganham mais terreno, com embates cada vez mais publicizados, tema abordado adiante nesta pesquisa.

Embora pela documentação analisada possamos inferir que Spanudis e Degand nunca chegaram a se encontrar ou a constituir um diálogo a respeito de suas preferências artísticas, é nesse ambiente de debates estéticos que suas ideias são propagadas e permitem a ambos estabelecer considerações sobre a arte no Brasil. Essa arte, inclusive, enxergada por eles como possuidora de valores universais e originais.

Por outro lado, a documentação constante do Fundo Theon Spanudis e a bibliografia sobre sua trajetória apontam caminhos para pensarmos sua rede de sociabilidade no campo artístico brasileiro. Não se restringindo aos artistas que participaram da Exposição de Arte Neoconcreta⁷⁵, Spanudis manteve trocas de correspondência com estudiosos como o filósofo Vilém Flusser, cujo arquivo instalado na Universidade de Berlim permite o acesso a essa documentação, e com artistas cujas obras colecionava.

Publicações sobre obras de artistas que Spanudis colecionava, como os catálogos de exposição publicados pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sobre Mira Schendel em 2015 e sobre Niobe Xandó em 2007 e o livro *Lore Koch*, organizado pela pintora e com textos de Paulo Venâncio Filho e Fernanda Pitta, mencionam Theon Spanudis por sua aproximação pessoal e interesse estético sobre as produções dessas artistas. Neste trabalho, optou-se por aprofundar a pesquisa na relação de Spanudis e Koch, abordada no terceiro capítulo. Por ora, interessa analisar o diálogo documentado em cartas entre Spanudis e Flusser, através de correspondências que constam no IEB-USP e no Vilém Flusser Archiv.

Em colunas de jornal e em sua autobiografia – publicada com o título de *Bodenlos*⁷⁶ –, Vilém Flusser escreveu críticas sobre as obras de Niobe Xandó e de Mira Schendel⁷⁷. Flusser

75 Em entrevista concedida a mim em 18 de janeiro de 2012, o crítico Ferreira Gullar disse que os encontros entre eles não eram frequentes, resumindo-se a esporádicas reuniões nas casas da artista plástica Lygia Clark (que também assinara o Manifesto) ou do crítico de arte Mário Pedrosa.

76 FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

77 “Myrrha Dagmar Dub (Zurique, Suíça, 1919 - São Paulo, São Paulo, 1988). Desenhista, pintora, escultora. Muda-se para Milão, Itália, na década de 1930, onde estuda arte e filosofia. Abandona os estudos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Estabelece-se em Roma em 1946, e, em 1949, obtém permissão para

naturalizou-se brasileiro no mesmo ano em que Spanudis viajou para o país. Koch e Schendel também eram imigrantes vindas no pós-guerra para São Paulo. A possibilidade de colocar suas trajetórias em uma perspectiva comparada permite ver a formação de redes de sociabilidade entre esses agentes, apesar das particularidades de seus percursos e linguagens.

Dentro do Vilém Flusser Archiv são vinte-e-quatro as cartas trocadas entre ele e Theon Spanudis. Flusser manteve em seu arquivo pessoal não apenas as cartas recebidas como também fotocópias dos exemplares que enviou. Já no Arquivo do IEB-USP as cartas recebidas por Spanudis de Flusser somam oito documentos. A conversa entre ambos é iniciada por correspondência ao redor do ano de 1976, época em que Flusser já estava de volta à Europa, e a maior parte das cartas foi escrita em alemão⁷⁸.

Em uma delas, datada de 6 de dezembro (provavelmente de 1976, pelo arranjo entre cartas anteriores e posteriores), Theon Spanudis faz considerações sobre seus interesses em composição literária e destaca sua percepção de diferença quanto a si e a Flusser: “Você é mais o homem da ação, eu sou mais dos sonhos. Creio desse modo que o diálogo entre nós é possível. Pois se fôssemos idênticos, de todo modo, podíamos a tentativa de um diálogo em um monólogo monótono.”⁷⁹ Neste mesmo documento, Spanudis encerra a carta informando que Mira havia chegado. Supõem-se, pela amizade em comum, que se tratava da artista Mira Schendel.

Ao referir-se à atividade literária de Spanudis, Maria Izabel M. R. B. Ribeiro qualifica-o como “um poeta desconhecido”⁸⁰ pois, ao contrário de outros poetas que desenvolviam poemas concretos na mesma época que Spanudis, como os irmãos Campos e Ferreira Gullar, seu prestígio como tal é significativamente menor. Ao todo, Theon Spanudis publicou dez livros de poemas: *Hinos* (1963), *Dez poemas concretos* (1964), *Liturgias* (1965),

mudar-se para o Brasil. Fixa residência em Porto Alegre, onde trabalha com design gráfico, faz pintura, escultura de cerâmica, poemas e restauro de imagens barrocas, assinando com seu nome de casada Mirra Hargesheimer. Sua participação na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, permite contato com experiências internacionais e a inserção na cena nacional. Dois anos depois muda-se para São Paulo e adota o sobrenome Schendel. (...)Após sua morte, muitas exposições apresentam sua obra dentro e fora do Brasil e, em 1994, a 22ª Bienal Internacional de São Paulo lhe dedica uma sala especial. Em 1997, o marchand Paulo Figueiredo doa grande número de obras da artista ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).” MIRA Schendel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>>. Acesso em: 14 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

⁷⁸Aqui, cabem dois agradecimentos especiais: a Yara Castanheira, que em 2015 me auxiliou em minha pesquisa no Vilém Flusser Archiv de Berlim e a Jáderson Porto, pela ajuda em traduzir essa documentação do alemão para o português.

⁷⁹ Documento WITH FRIENDS 49_2013-01-31 (4), constante do Vilém Flusser Archiv da Universidade de Berlim.

⁸⁰ RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001, p. 44.

Seixos (1967), *Astros* (1968), *Poemas* (1969), *Poemas-poems-poème* (1970), *Poesia íntegra* (1970), *Poética* (1975), *Novos poemas* (1978)⁸¹.

Não cabe aqui aprofundar em quanto há ou não de reconhecimento em sua obra poética, mas é curioso perceber pela documentação arquivística o quanto sua produção literária foi interessante para Flusser. Em artigo publicado em junho de 1969, no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Vilém Flusser teceu elogios à poética de Spanudis, por suas escolhas formais que se transformam, através do ritmo, em escolhas temáticas. Aponta no texto uma comparação entre os escritos em português do poeta à tradição dos dáctilos gregos, mas indica que a vinculação da escrita de Spanudis é, mais do que grega, germânica e brasileira, estabelecendo pontos de contato com os lugares do mundo a que Spanudis pertenceu:

São exclamações dos clássicos, (não gregos), mas alemães, e dos românticos alemães, os quais, ambos, buscaram a terra dos gregos com a alma. Os "oh" são os vestígios dos Goethe e Schiller, dos Hölderlin e dos Novalis, no percurso de Theon Spanudis. (...) Esta helenidade germanizada ("faustica"), em trajes brasileiros é o que torna os versos tão comoventes. E que os torna tão importantes e germinadores do contexto brasileiro. (...) Pois por ter aceito a sua própria lei, por ter aceito a voz imperativa que pulsa nas suas veias, que Spanudis é livre. Essa voz é sua vocação de poeta. Liberdade não é escolha aleatória de alternativas. Liberdade é a escolha de si mesmo. Por ter escolhido o dáctilo, esse ritmo que o determina, Spanudis é livre, isto é: poeta. E a liberdade que é consequência do encontro consigo mesmo articula-se como autenticidade. Em toda a sua complexidade rítmica e temática, com todas as suas camadas gregas, alemãs e brasileiras, estes versos são autêntica poesia. Cabe a nós, os seus parceiros críticos, fazer que essa poesia penetre o mais fundo possível o tecido da cultura brasileira, a fim de agir nela produtivamente. Que se propaguem, abertos pela crítica, pelas ondas dos mares.⁸²

Em carta datada de 6 de janeiro de 1977, Flusser faz apontamentos acerca da forma, do ritmo e da semântica dos poemas enviados por Spanudis e arremata com a consideração: “O fato de você não ‘dominar’ realmente o alemão faz de você um poeta na língua alemã.”⁸³ A escrita de Spanudis feita em três idiomas (português, alemão e grego⁸⁴) é correlata à própria

81 Esses títulos foram retirados da base de dados da biblioteca do IEB-USP e diferem um pouco da lista apresentada por Maria Izabel Ribeiro: *Hinos* (1962), *Liturgias* (1965), *Seixos* (1967), *Astros* (1968), *Eritrinas e Poentes*, *Pinhos*, *Dez poemas concretos* (1964), *Poesia íntegra* (1975), *Novos poemas* (1978) e *Uns versos e poemas espaciais* (1984). Ibidem, p. 60.

82 FLUSSER, Vilém. Dáctilo e liberdade. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 de junho de 1969. Suplemento literário, p. 50

83 Documento WITH FRIENDS 49_2013-01-31 (5), constante do Vilém Flusser Archiv da Universidade de Berlim.

84 Em entrevista à Revista Ide, Spanudis conta sobre a viagem que fez à Bahia com a intenção de terminar um conto em alemão. Narra que foi ali que começou a escrever versos e, surpreendentemente para ele, em português.

escrita de Flusser, judeu da cidade de Praga, cuja obra foi escrita em alemão, português, inglês e francês e cuja lápide contém inscrições em hebraico, tcheco e português⁸⁵.

Embora não estivessem em um “monólogo monótono”, como escreveu o psicanalista em carta, Flusser e Spanudis compartilhavam uma forma imigrante de expressão, inclusive na autotradução de textos de suas próprias autorias e, embora tivessem ambos aproximação com o português, optaram por travar comunicação em língua germânica (elemento também percebido na correspondência entre Spanudis e a artista Eleonore Koch). Spanudis responde àquela missiva de Flusser com considerações acerca de sua expressão em diferentes idiomas:

A verdade é que fico por fora de todas as línguas, e utilizo e dou forma a todas as línguas (até mesmo a língua materna) como um corpo estrangeiro, (esta é a câmara da palavra). E aí estão as minhas forças e as minhas fragilidades. Minha originalidade e a minha inacessibilidade.⁸⁶

A língua para eles é meio, mas também tema da conversa. Não seria exagero dizer que a língua é um dos espaços nos quais a sociabilidade de Spanudis acontece. A língua é tamanho espaço de refúgio e sociabilidade que é devido a ela que a artista Eleonore Koch decide ir ao Rio de Janeiro em 1960, para ter acesso a sessões de psicanálise nesse idioma, uma vez que “em São Paulo os analistas que atendiam naquela língua eram supervisionados por sua mãe”⁸⁷. A cunhada de Theon Spanudis, a artista Bárbara Schubert Spanoudis, embora tenha migrado para o Brasil com a família ainda criança na década de 1930, é de origem alemã e conheceu seu marido, o também médico Sólon Spanoudis, através do irmão mais velho, Theon.

Ao abordar as questões do desenraizamento linguístico em Flusser, Pablo Gasparini acaba fornecendo elementos interessantes para análise da forma pela qual o próprio Spanudis se expressava:

Quizás sea en este sentido que el portugués fue la “verdadera” lengua de Flusser: una lengua que si se convirtió en “propia” lo fue menos por su aparente naturalidad o dominio que por haberlo suspendido en el (¿gozosamente?) aniquilante “terraço” del bodenlos, punto sin apoyo que espacializa aquel “instante ontologicamente inconcebível da suspensão do pensamento” (Língua e realidade 58) que, para Flusser, fue la traducción y el consecuente y paralelo, en todo caso el simultáneo, gesto y necesidad de

In: Theon Spanudis - 20 anos depois. **Revista Ide**, São Paulo, nº 3, 1976, p. 68.

85 BERNARDO, Gustavo. A Gente de Flusser. In: FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 8

86 Documento WITH FRIENDS 49_2013-01-31 (6), constante do Vilém Flusser Archiv da Universidade de Berlim.

87 PITTA, Fernanda. Cronologia. In: KOCH, Eleonore (org.). **Lore Koch**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

traducirse.⁸⁸

O “terraço de bodenlos”, embora apareça na citação como expressão figurativa, é também o nome do vigésimo-primeiro capítulo do livro de Flusser. O terraço é neste trecho o espaço do encontro, aberto mas privado. Para chegar até ele, onde grupos de pessoas encontravam-se, era preciso passar “para a sala cercada de obras da vanguarda brasileira e dominada por chapa de Mira”⁸⁹. É neste capítulo em que faz balanço sobre a situação da cultura no Brasil de ditadura civil-militar que Flusser acaba também por fazer-nos pensar sobre a circulação que as artes tinham ou promoviam, passando por aquele terraço.

Toda vez que havia congresso, ou Bienal, ou evento internacional deste tipo em São Paulo, alguns dos participantes apareciam no terraço. A tentação é grande de apresentar ao leitor algumas de tais vacas sagradas, já que deve conhecê-las pelo nome. Resistirei à tentação pela seguinte razão: a função das vacas no terraço era a de serem profanadas. Aprendíamos com elas que o nosso próprio nível cultural nada devia ao delas, apenas nos faltava a glória que os centros de decisão lhes tinham conferido.⁹⁰

Flusser, nesse trecho, desmistifica a importância de figuras envolvidas com as artes ao dizer que era necessário no ambiente do terraço “profanar vacas sagradas”. Relega participantes de importantes eventos da cidade ao anonimato e garante que na relação entre centros e periferias não há diferença de nível cultural, mas sim diferença de consagração (ou glória). O juízo de valor ou a hierarquização vinham pela imposição de centros de decisão e não em um demérito real de artistas periféricos diante daqueles que freqüentavam os centros. Nesse excerto, Flusser faz algo caro a essa pesquisa: tensiona o estabelecimento de cânones.

Não é absurdo supor que outra artista próxima a Theon Spanudis – Niobe Xandó⁹¹ –

88 GASPARINI, Pablo. El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/traducido. In: **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXVI, Núm. 230, Enero-Marzo 2010. p. 97.

89 FLUSSER, Vilém. op. cit. 2007, p. 255.

90 Ibidem. p. 261.

91 “Niobe Nogueira Xandó Bloch (Campos Novos do Paranapanema, atual Campos Novos Paulista SP 1915 - São Paulo SP 2010). Pintora, desenhista e escritora. Autodidata. Vive a infância e a adolescência no interior de São Paulo, muda-se para a capital em 1932. Casa-se aos 16 anos com João Baptista Ribeiro Rosa, destacado militante, e passa a frequentar os locais de reuniões do Partido Comunista. Inicia sua carreira como artista plástica em 1947. Nesse ano, conhece os pintores Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Geraldo de Barros (1923-1998) no ateliê do professor e artista Raphael Galvez (1895-1961). Faz sua primeira exposição individual em 1953, em São Paulo, na Livraria das Bandeiras, na Praça da República. Separada do primeiro marido, casa-se novamente com o intelectual tcheco Alexandre Bloch, por intermédio de quem se torna amiga de Vilém Flusser, que escreve artigos sobre sua obra de Xandó. Durante o ano de 1957, viaja pelas cidades de Madri, La Coruña e Paris. Seu trabalho ganha destaque em 1965, na 8ª Bienal Internacional de São Paulo. De volta ao Brasil, muda-se com o marido para Salvador. O casal segue para a Europa em 1968, com períodos em Paris, Londres e Estocolmo. Regressam ao Brasil em 1971, vivendo em São Paulo até 1980. Xandó viaja a Nova York em 1981 e

também tenha frequentado esse terraço ao qual se refere Flusser. Os vestígios arquivísticos levam-nos a uma carta escrita por Edith Flusser, esposa de Vilém, presente no acervo pessoal da artista, hoje pertencente ao Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo⁹². Já no acervo de Flusser, dois artigos publicados no jornal O Estado de São Paulo detêm-se sobre a obra de Xandó. Um deles publicado em 22 de janeiro de 1978, com o título *O declínio e o ocaso do alfabeto* e outro, *O preto é belo*, de 18 de abril de 1971. Em ambos, Flusser destrincha seu apreço formal e conceitual à produção de Xandó. Embora não fosse imigrante como as outras artistas, Xandó casou-se com Alexandre Bloch, intelectual de origem tcheca, que não apenas mantinha amizade com Flusser, como também é um dos personagens que dá nome a um capítulo na obra *Bodenlos*:

Ter sido (e ser) participante da vida de Alex Bloch é privilégio e determinação que confere colorido indelével a toda experiência e a todo ato. É judeu praguense como a gente, imigrante no Brasil como a gente, e aceita conscientemente a existência sem fundamento como a gente. Mas aqui o paralelo acaba.⁹³

Embora não haja registros documentais de correspondência trocada por Spanudis e Xandó ou com seu marido, em ambos os acervos pessoais encontram-se fotos de exposição organizada pelo crítico em que havia obras da artista, com os dois presentes ao evento. No total, Spanudis doou 18 obras de autoria de Niobe Xandó ao MAC-USP⁹⁴. No Fundo Theon Spanudis do IEB-USP há duas cartas enviadas por Mira Schendel, responsável por 32 obras da doação⁹⁵ ao MAC-USP, enquanto no Vilém Flusser Archiv são cinco os documentos referentes a esse tipo de comunicação entre Mira e os Flusser, todos eles escritos em português.

1983, depois regressando em definitivo ao Brasil. Entre as exposições em que se destaca estão a 10ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1969, onde tem sua obra apresentada na sala especial de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista, e a 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978, onde seu trabalho representa a influência das culturas africana e indígena na arte brasileira.” NIOBE Xandó. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9278/niobe-xando>>. Acesso em: 14 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

92 Documento 1.112.3, constante do Fundo Niobe Xandó no CEDOC da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em breves palavras, Edith Flusser lamenta a morte de Alexandre Bloch e comenta sobre a relação de amizade que o casal mantinha com ele.

93 FLUSSER, Vilém. op. cit. 2007. p. 122.

94As obras são 16 sem título e sem data e 2 com título e data: "Oito Máscaras e uma Trama" (1967) e "Máscara LXX" (1969). Para mais detalhes, ver **Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**.

95 As obras são: 7 sem título e sem data; 2 sem título datadas de 1953; 2 sem título datadas de 1962; 10 sem título datadas de 1964; 2 sem título datadas de 1972; 4 sem título datadas de 1973; 3 sem título datadas de 1977 e 2, uma sem título e uma intitulada “Os Telefonemas” datadas de 1974. Para mais detalhes, ver **Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**.

Em seu ensaio *The Bloomsbury Fraction*, Raymond Williams aponta a necessidade de pensar metodologicamente grupos artísticos, a partir do estudo do grupo Bloomsbury, sua atuação e a memória que se criou sobre ele no Modernismo inglês.

*(...) what we learn theoretically is that we cannot describe any of these cultural groups simply in internal terms: of what values they stood for, what meanings they tried to live. (...) But the level that matters, finally, is not that of the abstracted ideas, but of real relations of the group to the social system as a whole.*⁹⁶

Mais importante do que sua autodefinição ou não como grupo ou as ideias que compartilham é a análise das relações e do sistema social do qual participam. Isso muitas vezes não está na verbalização dos agentes sobre suas trajetórias, mas é encontrável na documentação que revela seus contatos e diálogos. Em uma época em que parte da produção artística foi endossada e rememorada por seu vínculo a manifestos⁹⁷, essas artistas não se atrelaram formalmente a grupos. No entanto, a documentação aqui apresentada busca demonstrar a pertença delas a um grupo de sociabilidade, fortemente vinculado a questões teóricas sobre suas produções.

Assim, a presença de Spanudis (e da artista Eleonore Koch) em São Paulo por conta da Psicanálise e de seus esforços em entender o sujeito em suas circunstâncias – a princípio individuais, psíquicas, mas com um entrelaçamento com o espaço em que habita e com as relações familiares e sociais que trava em sua vida – pode ser entendida como um sinal da modernização paulistana. Ao mesmo tempo, é por encontros ocorridos no bojo das manifestações artísticas modernas em São Paulo que as obras de artistas como José Antonio da Silva, Eleonore Koch, Mira Schendel, Almir Mavignier e Niobe Xandó relacionam-se entre si e encontram um colecionador em comum. Por fim, as obras colecionadas por Spanudis e seus objetos pessoais encontram em instituições fundadas para salvaguardar os traços de Modernidade – da cidade principalmente, mas muitas vezes do país – seu último assentamento.

⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. **Culture and materialism**: selected essays. London: Verso, 2005. p. 158.

⁹⁷ “The manifesto defines a certain kind of movement, and a certain kind of style, which the manifesto more or less proclaims as the only kind of art that matters. It is a mere accident that some of the major movements of the twentieth century lacked explicit manifestos.” IN: DANTO, Arthur C. **After the End of Art**. Contemporary Art and the Pale of History. New Jersey: Princeton University Press, 1995. p. 28.

Capítulo 2 – A Coleção Theon Spanudis: do gosto privado ao acesso público

A coleção de obras de arte constituída por Theon Spanudis é um dos corpus documentais centrais para a presente pesquisa. Neste capítulo, pretende-se analisá-la tendo em vista sua trajetória de objetos do âmbito privado do colecionador para uma instituição de caráter público como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Nesse sentido, trata-se de compreender, primeiramente, a coleção a partir da “vida social” desses objetos, expandindo o olhar de seu momento de produção para a forma como circulavam as obras de arte no período em que Spanudis formou sua coleção, a saber, em plena pujança do mercado de arte moderna no Brasil em meados da década de 1970. Uma vez que a coleção dá voz a Spanudis de uma maneira diferente, mas complementar àquela que emana de textos sobre arte em seu acervo pessoal, interessa destrinchar suas opiniões e referências sobre arte⁹⁸. Em seguida, adentra-se no debate sobre o concretismo no Brasil, partindo das tensões internas à consolidação de sua memória em uma linhagem modernista principiada na década de 1920. Por fim, o capítulo aborda o processo de doação da coleção ao museu, um processo de legitimação dos diferentes agentes envolvidos nele (coleccionador, artistas e a própria instituição museológica).

Embora notícias da época estipulassem que Spanudis doaria ao museu 453 obras de arte⁹⁹, na listagem feita a partir dos bancos de dados do MAC-USP foram identificadas 367 obras catalogadas (**Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**). Com os dados coletados tanto sobre as obras quanto sobre os artistas que as produziram, é possível perceber algumas tendências no gosto e interesse do colecionador. Em um universo de 367 obras são contemplados 35 artistas, dois dos quais não temos nenhuma informação sobre data ou local de nascimento (Joãozinho e Tarcizo). Ao analisarmos as informações dos outros 33 artistas, descobrimos que os mais velhos deles eram Mick Carnicelli e Francesc Domingo nascidos em 1893, na Itália e na Espanha, respectivamente, e o mais jovem era Aprígio, nascido em 1954. Oito artistas nasceram fora do Brasil (Mick Carnicelli, Francesc Domingo, Mira Schendel, Eleonore Koch, Barbara Schubert Spanoudis, Chen-kong Fang e

98 Segundo Maria Izabel Meireles Reis Branco Ribeiro, a coleção do psicanalista pode ser vista como a materialização de seus pensamentos, chegando a considerar uma retro-alimentação entre seus escritos e a obras adquiridas. RIBEIRO, M. I. M. R. B. **Construtivismo Fabulador: uma proposta de análise da Coleção Spanudis**. Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

99 Essa informação é encontrada no documento TS-TEX-185 constante do Fundo Theon Spanudis do IEB-USP, um artigo de periódico intitulado “Spanudis doa coleção ao MAC” escrito por Luiz Ernesto Machado Kawall. O mesmo número de obras de arte foi reproduzido no material de divulgação da exposição *Alfredo, Eleonore, Fang e Mira: Aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis*.

Alfredo Volpi) e, dos que nasceram no Brasil, a maioria – sete – é originária do estado de São Paulo (Arnaldo Ferrari, Niobe Xandó, José Antônio da Silva, Yola Cintra, Jandyra Waters, Luiz Sacilotto e Antônio Vitor). Sobre Djanira Volpi, filha de Alfredo Volpi, de quem Spanudis colecionou um conjunto de desenhos feitos na infância, não possuímos informações precisas sobre seu local de nascimento; assim, ela é contabilizada entre os 25 nascidos no Brasil. Se somados todos os nascidos em outros estados, não só se ultrapassa a quantidade de paulistas, como verifica-se uma proeminência de artistas oriundos de estados da região nordeste do Brasil (são 3 da Bahia – Rubem Valentim, Hélio Basto e Gilson Ramos Barbosa; Ceará, Paraíba, Maranhão e Alagoas contabilizam 1 artista cada – respectivamente, Carmélio Cruz, José Costa Leite, Valdeir Maciel e Leonel Brayner – e 6 de Pernambuco – Montez Magno, J. Borges, Aloísio Lucas de Siqueira, Ivonaldo, Macaparana e Aprígio). Como comparação, há apenas 1 artista de cada um dos seguintes estados: Santa Catarina (Ernesto Meyer Filho), Rio Grande do Sul (Geraldo Trindade Leal), Rio de Janeiro (Almir Mavignier) e Minas Gerais (Marly Kahtalian).

Como já aprofundado no capítulo anterior, Spanudis mantinha com alguns desses artistas relação de proximidade direta ou de pertencimento a um mesmo círculo social. Segundo Maria Izabel Ribeiro, Spanudis entendia que um verdadeiro colecionador não se interessaria em compor um panorama com um ou dois exemplares de cada artista, mas sim reuniria “quantidade suficiente de obras para verificação das características de um artista, para análise de seu trajeto”¹⁰⁰. Os dez artistas com mais obras na Coleção Theon Spanudis são: Alfredo Volpi (12), Fang (14), Fernando Odriozola (16), Niobe Xandó (18), Geraldo Trindade Leal (20), Jandyra Waters (25), José Antônio da Silva (25), Valdeir Maciel (29), Mira Schendel (32) e Arnaldo Ferrari (91), totalizando 282 obras, mais de 75% do conjunto doado ao MAC-USP¹⁰¹.

Em um recorte por gênero, a pesquisa identificou 8 artistas mulheres dentre os 35 que compõem a coleção. São elas: Yola Cintra (2 obras), Marly Kahtalian (1 obra), Eleonore Koch (7 obras), Mira Schendel (32 obras), Barbara Schubert Spanoudis (3 obras), Djanira Volpi (25 obras), Jandyra Waters (25 obras) e Niobe Xandó (18 obras), contemplando um total de 113 obras.

100 RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001. p. 205

101 Aqui, não consideramos os 25 desenhos infantis de Djanira Volpi, conjunto incorporado em 2015 após revisão na catalogação do museu. Retirados do acervo em data e por motivos desconhecidos, a Comissão de Pesquisa do MAC-USP decidiu em 13 de agosto de 2015 pela reincorporação do conjunto de desenhos ao Acervo Artístico onde encontra-se atualmente.

Além dessa perspectiva de um colecionador preocupado em ver alterações nas trajetórias dos artistas, esses dados coletados sobre as obras e os artistas apontam para seu interesse em colecionar obras de artistas que viveram no mesmo período que ele. Vale lembrar que Theon Spanudis nasceu em Esmirna em 1915, apenas 22 anos depois dos artistas mais velhos de sua coleção. Grande parte das obras da doação (111) não possui datação precisa. Com os dados que possuímos, pode-se apontar como as obras mais antigas duas que datam de 1948 ("Retirando as toras da queimada" e "Transporte de Boiada"), ambas de José Antônio da Silva. Com exceção dessas duas e de "Represa", do mesmo artista, todas as demais obras foram produzidas em anos em que Spanudis já vivia no Brasil. A obra mais tardia é de 1985, chamada "Macaparana", de artista do mesmo nome¹⁰². Apenas ela e outras duas ("Casal na bicicleta", 1984, de Ivonaldo e "Mote das Olindanas: Máscaras", 1984, de Aprígio) são posteriores à decisão de doar as obras ao MAC-USP, em 1979.

Quanto às origens geográficas dos artistas, no capítulo anterior tratou-se de um círculo de amizade entre intelectuais que se comunicavam em alemão e do qual participavam Spanudis, Mira Schendel, Bárbara Schubert Spanoudis, Eleonore Koch e possivelmente Niobe Xandó, por conta de seu casamento com Alexandre Bloch, além do filósofo Vilém Flusser. Ainda assim, chama a atenção a presença de treze artistas de estados do nordeste brasileiro. Duas podem ser as hipóteses nesse caso: a primeira delas seria a de considerar o fluxo migratório que aconteceu dentro do próprio país, posterior àqueles pelos quais chegaram ao Brasil os artistas Alfredo Volpi, Eleonore Koch e Mira Schendel, em que São Paulo tornara-se uma cidade pujante e possuidora de capitais e condições para comercialização de obras de arte. A outra hipótese seria a de criação de vínculo de Spanudis com a arte produzida naquela região no período de um ano em que morou na Bahia, em 1957, após deixar suas atividades relacionadas à Psicanálise.¹⁰³

102 "José de Souza Oliveira Filho (Macaparana PE 1952). Pintor, desenhista e escultor. Autodidata, inicia sua carreira como pintor figurativo. Realiza sua primeira mostra individual em Recife, em 1970, na Galeria da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur). Em 1972, muda-se para o Rio de Janeiro e em 1973 para São Paulo, onde se instala definitivamente. Durante cerca de 10 anos expõe nas duas cidades trabalhos que tematizam o ex-voto. Em 1983, o contato com Willys de Castro (1926-1988), expoente do neoconcretismo e decisivo para a mudança de seu trabalho. Participa da 21ª Bienal Internacional de São Paulo em 1991. Suas exposições, individuais e coletivas, já estiveram em São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Brasília, México, Japão, Nova York e Londres. Em 2009 realiza exposição individual de esculturas, pinturas e desenhos na Galeria Cayon, em Madri, e participa da coletiva *Materia Gris*, na mesma galeria." MACAPARANA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9433/macaparana>>. Acesso em: 09 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

103 RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001, p. 45.

Abaixo, estão gráficos que demonstram os dados anteriormente expostos e analisados. Os dados sobre as obras de arte encontram-se no **Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**. Todas essas informações foram coletadas dos bancos de dados do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, através de sua Seção de Catalogação e Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo.

Figura 4: Ano de nascimento dos artistas da Coleção Theon Spanudis

Figura 5: Local de nascimento dos artistas da Coleção Theon Spanudis por Unidade da Federação

Figura 6: Local de nascimento dos artistas da Coleção Theon Spanudis por país

Local de nascimento - por país

Figura 7: Datas das obras da Coleção Theon Spanudis por ano

Datas das obras - por ano

Figura 8: Datas das obras da Coleção Theon Spanudis por década

2.1 Rumos e conquistas da pintura moderna para Theon Spanudis

Para melhor compreender a Coleção Theon Spanudis, faz-se importante abordar os pensamentos sobre artes plásticas que encampava seu colecionador. O Fundo Theon Spanudis no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP) conta com diversos documentos de seu titular a partir dos quais é possível interpretar qual seria sua visão acerca da arte moderna. Optou-se aqui por expor e analisar um documento especificamente que, devido a seu tamanho e grau de detalhamento, ajuda a vislumbrar a teoria que Spanudis buscava apresentar sobre a história da arte no século XX. Trata-se de um manuscrito em folhas de caderno que contabilizam 330 páginas, sem data e apresentando-se como um esboço de livro. A dedicatória em uma das primeiras páginas é ao irmão falecido, Sólon Spanoudis, por sempre ter incentivado Theon a escrever sobre o assunto. Devido a essa informação sobre Sólon não estar mais vivo quando da escrita do documento, podemos supor que o texto foi escrito após 1981. Por tratar-se de um esboço de livro que, até onde pudemos investigar, nunca foi publicado, é possível notar alguns erros de grafia – bastante normais se pensamos que o português não era a língua materna de Spanudis – e algumas ideias que se repetem com muita frequência.

Figura 9: *Rumos e conquistas da pintura moderna – uma teoria fenomenológica e interpretativa das diversas manifestações da mesma* – Documento TS-CAD010-001 – Acervo IEB-USP

Com o título *Rumos e conquistas da pintura moderna – uma teoria fenomenológica e interpretativa das diversas manifestações da mesma*¹⁰⁴, Theon Spanudis debruça-se sobre questões da arte moderna, a fim de estabelecer paralelos entre História e Teoria da arte. O autor propõe-se a fazer, ao mesmo tempo, um esboço histórico e uma teoria da pintura moderna, tendo como eixo central a hipótese de que a maioria dos “ismos”, isto é, das vanguardas artísticas, são especializações da pintura moderna. Em uma espécie de introdução, explica o autor:

¹⁰⁴ Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

A nossa teoria diz que a maioria dos -ismos da pintura moderna não são nada mais do que especializações, cada qual concentrando-se num elemento só dos elementos constitutivos da pintura tradicional, que isolado do contexto tradicional e dedicando-se exclusivamente a ele, explora as suas virtudes até as últimas consequências.¹⁰⁵

E continua:

Acabou-se o estilo prevalecente. Temos múltiplos tipos de pintura moderna, onde em cada -ismo o elemento emancipado torna-se meio principal da criatividade e expressividade artística. Trata-se de um processo de democratização e socialização e emancipação dos diversos elementos da pintura clássica (elementos plásticos e conteudísticos) que antigamente participavam diluídos no conjunto do assunto narrado naturalisticamente, e agora se tornaram cada um em separado no meio principal da expressividade pictórica. Então a pintura moderna é um campo de diversos tipos de pintura (os diversos -ismos), muitas vezes contraditórios entre se e opostos, como na teoria de Kandinsky, porém correspondendo aos diversos temperamentos estéticos do público. Há pessoas mais sensíveis nas formas, outras no colorido, outras no ritmo e movimento etc. etc. Em vez de caracterizar esse pluralismo democrático como uma prova do formalismo vazio e decadência burguesa (a opinião dos críticos soviéticos), vemos nela um humanismo inédito até agora, humanismo idealmente comunista, onde cada um (o respeito às diversas individualidades, personalidades e temperamentos), recebe o que ele mais necessita. Poderemos também encará-lo como uma manifestação de uma sociedade de consumo (porém um consumo não dirigido, mas natural), que leva em conta diversos temperamentos estéticos e as diversas necessidades estéticas dos consumidores. Este pluralismo (a coexistência dos diversos -ismos), esta multiplicidade das diversas especializações da pintura moderna, não deve nos espantar ou causar estranheza, surpresa e desconforto, pois é uma característica generalizada da nossa civilização atual.¹⁰⁶

Nesses excertos, desenha-se o pensamento de Spanudis sobre arte, com ênfase em sua manifestação modernista, pois seria o momento de uma ruptura definitiva com a pintura tradicional. Nessa ruptura formal, os ganhos estariam para além do aspecto artístico: um outro mundo se construiria a partir de um “humanismo inédito até agora, humanismo idealmente comunista”, pois as diversas individualidades poderiam ver-se refletidas em um “pluralismo democrático” alcançado nas artes. Para Spanudis, bastaria olhar para o mundo - “nossa civilização atual” - para entender do que se tratava esse fenômeno que sua teoria descrevia.

Mas, assim como o vocábulo “comunista” acima, a ideia de socialismo pincelada em alguns de seus escritos¹⁰⁷ é utópica, mencionada como passível de ser alcançada por

105 Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. p. 17

106 Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. pp. 17-23

107 Documento TS-TEX-039, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP, p. 7 e Documento TS-TEX-040, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. p. 22.

intermédio das artes de maneira sempre estritamente individual. Jamais se encontra referência a alguma revolução social, temática frequente em círculos intelectuais do período. É de se destacar que o excerto citado refere-se ao consumo relacionado com a arte moderna como algo natural e não dirigido. A compreensão de que o autor era colecionador de obras de arte e que acumulara mais de quatrocentas obras induz a um questionamento do aspecto natural dessas aquisições para além da falta de qualquer tipo de mediação envolvendo marcadores sociais da diferença¹⁰⁸ ou instituições que legitimem determinadas expressões em detrimento a outras.

O texto do documento divide-se em seções. São elas, em ordem do próprio autor: "Impressionismo", "Postimpressionistas" (especificamente sobre quatro pintores: Cézanne, Seurat, Van Gogh e Gauguin), "Art Nouveau", "Fauvismo e Expressionismo", "Cubismo e Futurismo", "Abstracionismo", "Dadaísmo e Surrealismo", "Primitivismo, Infantilismo, Exotismo, Arcaísmo" (que ele destaca nunca terem sido movimentos organizados, mas mais uma forma de categorizar obras que se assemelhavam pelo conteúdo), "Os clássicos da pintura moderna" (outros quatro pintores: Picasso, Léger, Chagall e Beckman), "As tendências mais recentes da pintura moderna", "Pintura moderna no Brasil" e "Conclusão".

A explicação sobre seu recorte, em que começa a história da pintura moderna com os pintores impressionistas é expressa da seguinte maneira:

Para nós a pintura moderna se inicia com o impressionismo. (...) Que foi então que deu força a este punhado de heróis e inconformados aguentar os suplícios da hostilidade generalizada, e manter seu caminho incorrupto durante vinte anos, apesar de tantos insultos, misérias, fome, humilhações e incompreensões, sem desanimar e ceder perante o destino averso? Que tipo de força os imunizou e fortificou para aguentar tudo isto e manter seu caminho puro e incontornável? Só pode ter sido uma fé, que não difere em nada de uma fé religiosa, de uma nova religiosidade anônima e difusa mais terrestre do que além, mais pagã do que cristã, sem cristalizações em mitos, dogmas e ritos organizados e definitivamente estabelecidos. Foi esta fé nos novos valores que eles proclamavam, na aceitação incondicional, positiva e alegre do novo tipo de vida que se desenvolvia nas grandes metrópoles da era industrial que os fortalecia e dava a eles força aguentar toda essa maciça oposição. Ou, poderíamos também encará-los como os primeiros que captaram em sua arte o novo espírito da vida moderna urbana, o *Zeitgeist* da época para falar com termos de Hegel.¹⁰⁹

Aqui, além de justificar sua perspectiva sobre origens do modernismo, Spanudis apresenta algo que é recorrente em seus textos sobre arte: a busca por uma religiosidade

108 Por marcadores sociais da diferença aqui compreendemos classe, raça e gênero.

109 Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. pp. 37-51.

através da pintura, mas que não se assemelhe a uma religião institucionalizada e sim com ritos pagãos, muito mais vinculados ao terrestre do que ao celestial inalcançável. Também chama a atenção o uso de um termo hegeliano, já que ao longo do texto é possível perceber uma compreensão de história muito semelhante ao do filósofo alemão, já que os movimentos artísticos vão avançando ao longo do tempo ("rumos") e ganhando em autonomia ("conquistas") com relação aos exemplos passados. Para Theon Spanudis, o ápice (ou a superação das contradições dos movimentos anteriores?) da arte moderna será atingido pelo abstracionismo.

Mesmo aqueles "ismos" que Spanudis considera inferiores em relação a outros, como por exemplo a Art Nouveau (visto como "festivo", "mundano" e portanto oposto ao sentido religioso buscado nas artes), são importantes porque apresentam avanços em algum ponto que outra manifestação vanguardista não tivera meios de explorar. Sobre esse movimento, por exemplo, cuja pujança ele enxerga em Viena e na França, Spanudis diz:

É um estilo festivo, floral, fazendo muito uso das linhas ondeantes, sinuosas, utilizando-se da figura humana em poses significativas, declamatórias, festejando a beleza e mistério da vida terrestre, secularizando e popularizando as conquistas religiosas dos post-impressionistas (e com isso rebaixando seu nível), desenvolvendo uma festividade orgiástica e dionisiaca para festejar o aqui e o agora. (...) É o tempo onde a psicanálise ponha em evidência o mundo e importância dos instintos na vida, onde o amor livre é propagado, erotismo, sexualidade e as perversões amplamente discutidas e postas em evidência.¹¹⁰

Como apontado anteriormente, do ponto de vista filosófico os argumentos de Spanudis possuem uma coerência própria no que tange à autonomia dos elementos e na superação das diferentes vertentes da arte moderna. Mas vale também destacar que não é controverso que Theon Spanudis elogie e valorize a arte moderna como meio primordial de transcendência e satisfação, estando de acordo com seus pressupostos, e, ao mesmo tempo, estabeleça firmes discordâncias com determinadas correntes e vinculações teóricas dentro desse campo. São as próprias dissidências e a pluralidade de vanguardas – sobretudo em inícios do século XX – que caracterizam a arte moderna. Sobre isso, diz Pierre Bourdieu:

O universo de produtores de obras de arte, deixando de funcionar como aparelho hierarquizado controlado por um corpo, institui-se pouco a pouco como campo de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do nomos, mesmo que todos tenham pretensões a tal título. A constituição de um campo

110 Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. pp. 93-95

é, no verdadeiro sentido, uma institucionalização da anomia.¹¹¹

A autonomia parece ser um valor para essa arte moderna, embora na prática haja variações significativas nos diversos contextos em que se realizou. Mas o pensamento de Pierre Bourdieu expresso na citação acima expõe as disputas que as vanguardas artísticas acabaram por encampar ao, conscientemente, buscar romper com um discurso e uma prática centralizadores em arte. Se Spanudis enxerga essa autonomia como uma ruptura da ordem da forma e do conteúdo e Bourdieu a vê como dissolução da centralidade institucionalizada, ambos permitem que vislumbremos essas disputas encampadas pelas vanguardas artísticas do século XX; são essas disputas que nos permitem entender circulações, reconhecimentos, aproximações e afastamentos entre agentes.

Na defesa do abstracionismo, o documento apresenta pontos bastante enfáticos sobre o movimento. A citação é longa pois parece ser fundamental compreender a defesa que Spanudis faz dessa vertente artística para compreender seu gosto estético, expresso nas obras pertencentes à sua coleção e também nas discussões artísticas de que participou no Brasil. Escreve o autor:

Há uma noção muito espalhada, quase popular, que diz que a arte abstrata é uma fuga da realidade. De que toda vez que a vida do homem se torna difícil e problemática, a arte vira abstrata. Ela vira escapista, e como tal, algo negativo e nocivo.¹¹² Esta noção é errônea e demais simplista. No mundo ocidental a arte abstrata se desenvolve alguns anos e pouco antes da primeira guerra mundial, então numa época de estabilidade social e bem-estar material de grandes camadas da população. (...) Uma outra fonte da abstração é o mundo interior do homem, com toda sua riqueza de emoções, ritmos e movimentos internos. Para visualizar estes fatos abstratos o homem é obrigado a recorrer a meios abstratos. Principalmente após a segunda guerra mundial, prevaleceu tanto na Europa, como nos Estados Unidos este tipo de abstracionismo, o retratar e objetivação do mundo interior, do psiquismo existencial, das confissões existencialistas e introspecções da intimidade subjetiva, o mundo das emoções, estados e dinamismos internos e psíquicos e existenciais. (...) Na pintura moderna o abstracionismo é a última etapa do seu desenvolvimento histórico e lógica. (...) O máximo e último

111 BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 278.

112 Ana Gonçalves Magalhães, em estudo sobre a crítica de arte Margherita Sarfatti, defensora do Novecento Italiano e seu "retorno à ordem" aponta: "A investigação sobre a pintura em outros territórios, no fundo, serve para comprovar suas teses sobre uma história da pintura que evolui em ciclos, com nascimento, auge e declínio, e cujo ápice (a arte de síntese) é sempre marcado pelo retorno aos valores da tradição clássica da arte, que não é outra senão a do Renascimento italiano". Para Ana Magalhães, essa defesa da figuração sobre a abstração manifesta-se de maneira geográfica pela crítica ao opor mediterrâneos a nórdicos, sendo mais afeita aos primeiros. Aqui, interessa apontar a que teoria Spanudis se opõe neste trecho do documento. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. Livre Docência. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. p. 82.

grau de emancipação dos elementos plásticos (forma, cor, ritmo) é o abstracionismo, a arte totalmente abstrata. (...) O abstracionismo trouxe novas linguagens plásticas internacionais, libertou todos os elementos plásticos das amarras do visível, criou um novo alfabeto formal de infinitas possibilidades e dá ao artista plástico de hoje e do futuro um vocabulário plástico inesgotável para os usos mais diversos da criatividade humana.¹¹³

Ao longo das mais de 300 páginas do documento, Spanudis aponta algumas de suas referências para elaborar sua própria teoria sobre a arte moderna. Os nomes de autores citados são majoritariamente de origem anglo-saxã ou germânica. A saber: Hugo Friedrich Karlsruhe (1904-Freiburg, 1978), John Russell (Fleet, 1919-Nova York, 2008), Werner Haftmann (Glowno, 1912-Munique, 1999), Werner Hofmann (Viena, 1928-2013, Hamburg), Sir Herbert Read (Muscoates, 1893-Stonegrave, 1968), Arnold Hauser (Temesvár, 1892-Budapeste, 1978), Arnold Gehlen (Leipzig, 1904-Hamburgo, 1976), Gustav René Hocke (Bruxelas, 1908-Genzano di Roma, 1985), Hans Sedlmayr (Szarvko, 1896-Salzburg, 1984), John Rewald (Berlim, 1912-Nova York, 1994), G. W. F. Hegel (Stuttgart, 1770-Berlim, 1831), Friedrich Nietzsche (Röcken, 1844-Weimar, 1900), Ludwig Feuerbach (Landshut, 1804-Nuremberg, 1872), Carl Jung (Kesswil, 1875-1961, Küsnacht), Willy Rotzler (Basileia, 1917), Jorge Glusberg (Buenos Aires, 1932-2012), Wilhelm Hock e Karin Thomas (Colônia, 1941).

Esse apontamento é bastante relevante se pensamos nos anos de formação de Spanudis como psicanalista na Áustria, época em que seu interesse por arte teria rivalizado com seus estudos de Medicina, carreira almejada por seu pai. Ao tratar das correntes que denomina como "Primitivismo, Infantilismo, Exotismo, Arcaísmo", Spanudis traz a teoria de Carl Jung, psicanalista fundamental em sua formação, e alia a ela considerações sobre a umbanda, religião de matriz afro-brasileira que conheceu no país para o qual migrou em 1950:

O psicólogo Jung descobre o arquétipo da criança divina e eterna, uma das mais poderosas entidades do inconsciente coletivo, atuante em todas as religiões, mitos e ritos, símbolo da criatividade e renovação, em nossos sonhos preludindo mudanças internas, a início de um novo desenvolvimento na direção de nossa energia psíquica. A análise transacional dá muita ênfase na criança dentro de cada adulto, que quando insatisfeita, cria inúmeros problemas psíquicos para ele. Na umbanda, uma sessão semanal é dedicada a criança, e os tomados gatinham e balbuciam. Esta regressão deve ser um alívio do penoso senso e peso da realidade do adulto, um relaxamento e início de uma nova etapa reforçada para nosso confronto com a realidade.¹¹⁴

113 Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. pp. 149-167.

114 Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. p. 203.

À exceção de Jorge Glusberg, que nasceu e faleceu na Argentina, nenhum outro nome mencionado por Spanudis como referência bibliográfica não tinha origem europeia. Poucos, desses nomes europeus, não são de origem alemã ou austríaca. Apesar de estar no Brasil desde 1950, nenhum crítico ou teórico da arte moderna nascido no país é mencionado como referência para sua própria teoria. Ainda que a obra esboçada possua uma intenção mais universalizante, Spanudis escreve uma seção dedicada apenas à arte brasileira. A ausência de nomes que se debruçaram sobre essa questão ao longo daqueles anos do século XX chama bastante a atenção. Seria improvável supor que Spanudis não conhecesse nomes de críticos ou escritores importantes para a História da Arte no Brasil, visto que frequentava ambientes de bastante efervescência intelectual. Nomes de críticos como Sérgio Milliet e Ferreira Gullar aparecem muito próximos de Spanudis na documentação pesquisada. Seria mais plausível imaginar que esse ocultamento dava-se por seu interesse ser primordialmente a composição de uma teoria de matriz mais filosófica ou por enxergar-se em disputa com outros críticos e teóricos do modernismo no Brasil.

Spanudis constrói sua teoria sem apresentar ao leitor muitas informações sobre os quadros dos pintores que identifica com as tendências da arte moderna. Baseia-se sobretudo em considerações sobre os estilos pessoais de cada um, explicando suas biografias e como elas se relacionam com sua forma de manifestar-se artisticamente. Mas ao mencionar o caso brasileiro, o tipo de narrativa e análise de Spanudis adquire outro teor. O autor enxerga que as origens do modernismo no Brasil são estrangeiras, com as obras feitas por Anita Malfatti em Nova York e por Tarsila do Amaral em Paris. Nessa passagem, destaca a obra "A Negra" de Tarsila¹¹⁵ como exemplar para sua explicação.

Não cabe aqui discutir o pioneirismo de alguns artistas em detrimento de outros, mas compreender, no discurso de Spanudis, a construção de uma genealogia na arte brasileira que busca a superação das vertentes figurativas e está atrelada a nomes concretos. É nesse esforço de traçar uma linhagem artística que Spanudis relaciona obras produzidas em contextos e com intenções diferentes como se pertencessem a uma mesma tradição pictórica.

Para o autor, Tarsila e Anita constituem pioneiras na pintura moderna. Tarsila,

115 A crítica Aracy A. Amaral destaca, em nota, um texto de Theon Spanudis em que ele se refere ao quadro de 1923 como “a primeira obra construtiva do continente americano”. AMARAL, Aracy A. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: **Textos do Trópico de Capricórnio** - Artigos e ensaios (1980-2005), vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 100.

especificamente, no construtivismo figurativo no continente americano, pois outro grande nome dessa tendência, o uruguaio Joaquín Torres Garcia, somente desenvolveria seu estilo sete anos depois em Paris¹¹⁶. O grande problema para ele, no entanto, foi a aceitação muito maior de outros nomes do modernismo do que dessas duas pintoras (Spanudis entende que Malfatti nunca se recuperara das fatídicas críticas negativas que recebera do escritor Monteiro Lobato em sua exposição de 1917). Spanudis vê com muitas ressalvas o reconhecimento de dois pintores em específico: Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Sua crítica a eles é a de produzem, respectivamente, com “grandiloquência balofa” e “superficialidade”¹¹⁷. Ainda que os qualifique como “excelente acadêmico com um forte e substancial desenho” e o segundo como “excelente caricaturista e desenhista”¹¹⁸, não são, para o autor, possuidores das características fundamentais do fazer da arte moderna, atentando-se demasiadamente a seus preceitos e opiniões políticas.

Spanudis destaca ainda que Tarsila não copiara Fernand Léger, apenas explorando “algumas de suas experiências”¹¹⁹. Por outro lado, Portinari e Di Cavalcanti teriam sucumbido ao “folclorismo mexicano”, que Spanudis qualifica como “um mero pseudomodernismo provinciano, quando comparados com o alto nível das conquistas plásticas da pintura moderna europeia”¹²⁰. É notável, portanto, a hierarquização construída por Theon Spanudis ao considerar que esses artistas renderam-se ao “casamento com o academismo como veículo para atingir a grande massa”¹²¹, copiando o muralismo mexicano que ele destaca na figura do pintor David Alfaro Siqueiros (Cidade do México, 1896-Cuernavaca, 1974), mas Tarsila por sua vez apenas inspirara-se na obra de Fernand Léger, cujas aulas a artista brasileira frequentou em Paris. No capítulo “Tarsila do Amaral: a substituição de importações estéticas” da obra *Nacional estrangeiro*, Sérgio Miceli interpreta a reciclagem autoral feita por Tarsila sobre a obra de Léger, considerando que

A dúzia de ‘paisagens animadas’ pintadas por Léger em 1921 constitui o paradigma compositivo das telas mais significativas do período ‘pau-brasil’. Ao confrontar as telas do mestre com os trabalhos da discípula brasileira, podem-se identificar os traços centrais desse reciclado empréstimo criativo. O mais importante deles consiste na própria articulação da imagem figurativa por meio de uma ordenação concatenada de elementos da

116 Documento TS-CAD010-01, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP, p. 275.

117 Documento TS-CAD010-01, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP, p. 281.

118 Ibidem, p. 281.

119 Ibidem, p. 273.

120 Ibidem, p. 280.

121 Ibidem, p. 279.

paisagem natural, urbana e humana. Tais elementos são evidenciados por superfícies geométricas coloridas e padronizadas, intercalados por formas geométricas irregulares, umas e outras delimitadas e realçadas por linhas grossas de contorno.¹²²

Conforme aponta o sociólogo, em nenhum dos casos os artistas deixam de mediar a referência estrangeira à sua necessidade pictórica. O que parece emergir no caso de Spanudis é o quanto ele desconsidera obras de forte temática política. Antecipando-se a essa leitura de seus argumentos, o próprio autor tenta esclarecer que sua opção estética não é política. Não é contra a arte revolucionária ou ao grupo que qualifica de “esquerda festiva”¹²³. Como pintura revolucionária que valoriza estão algumas obras de Pablo Picasso, como “Guerra e Paz”, “Massacre em Korea” e “Guernica”. Interessam-lhe também os poemas de Vladimir Maiakovski e a obra revolucionária de Goya.

A construção de uma narrativa em História da Arte feita de maneira cronológica e etapista não é um panorama traçado apenas por Spanudis em seus escritos. O crítico e poeta Ferreira Gullar, no livro *Etapas da arte contemporânea*¹²⁴, apresenta a trajetória da arte no século XX destacando as superações de um movimento para outro e tendo como marco final a arte neoconcreta. A escolha por apresentar Spanudis e Gullar em diálogo não é aleatória. Ambos foram signatários do Manifesto Neoconcreto¹²⁵, e compartilhavam ideias gerais a respeito da arte moderna. Além disso, aproximavam-se pelo vínculo de Theon Spanudis com os artistas que moravam no Rio de Janeiro e também por querelas envolvendo esses e os artistas radicados em São Paulo. Seus encontros, porém, não eram frequentes, resumindo-se, segundo disse Ferreira Gullar em entrevista concedida a mim em 18 de janeiro de 2012, a esporádicas reuniões nas casas da artista plástica Lygia Clark (que também assinara o Manifesto) ou do crítico de arte Mário Pedrosa.

Um pouco mais se vê dessa teoria de Spanudis em diálogo com sua própria coleção de obras de arte no folheto da exposição montada no Museu de Arte Contemporânea da USP entre dezembro de 1979 e março de 1980. O folheto que traz à capa o título da exposição (*Coleção Theon Spanudis*) possui texto de apresentação do então diretor do museu, Wolfgang Pfeiffer, texto de Theon Spanudis intitulado *O geometrismo no Brasil* e reproduções de obras

122 MICELI, Sergio. **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 133.

123 Documento TS-CAD010-01, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP, p. 277.

124 GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

125 Manifesto Neoconcreto. Apud: BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

de Eleonore Koch, Bárbara Schubert Spanoudis, Jandyra Waters, Valdeir Maciel, Arnaldo Ferrari, Mira Schendel, Fang, Luiz Sacilotto, Alfredo Volpi e José Antonio da Silva. Do texto de Spanudis, podemos notar que algumas ideias sintetizam seus pensamentos apresentados no documento *Rumos e conquistas da pintura moderna*, embora esse seja anterior àquele. Ao concluir o texto em que apresenta as características dos pintores de sua coleção, escreve:

De fato, o construtivismo é um dos ismos da pintura moderna, um entre os outros e tão válido como todos os outros. Oposto ao tachismo que tende para a dissolução rítmica de tudo, ele segura e cultiva a densidade construtivistas e unificadora de tudo, das nossas emoções mais profundas e cosmovisões filosófico-religiosas. E nós estamos absolutamente a favor da coexistência democrática de todos os -ismos, pois ao nosso ver, todos eles contribuem na criação de uma nova religiosidade anônima e mundial, tanto do aqui e do agora, como também do além e do perene, tirando e libertando o monopólio das igrejas e seitas organizadas com seus ritos, mitos e dogmas estabelecidos, a vivência do sacro e do numinoso, tão natural e primordial no homem para torná-lo propriedade de cada um, para que cada indivíduo crie sua religião pessoal e entre em termos definitivos ou dialogantes com o mistério e o desconhecidos que nos cerca. Um vasto processo de secularização da vivência do numinoso. Deste ponto de vista, o construtivismo e principalmente o construtivismo sul-americano e brasileiro é pioneiro.¹²⁶

O que alia as produções reunidas naquela exposição e, em última análise, as obras de sua coleção para Spanudis são as "emoções religiosas" contidas nas configurações estruturais das obras daqueles artistas. E, embora presentes em um conjunto sobre o geometrismo, aqueles que trilharam caminhos figurativos apresentam valor equivalente. Spanudis chega a escrever no texto que para que não fosse acusado de "unilateralidade e bitolamento construtivista" declarava ali seu profundo respeito e admiração pelas obras de Lasar Segall, Anita Malfatti até 1930, Guignard, Ismael Nery, os antigos retratos de Pancetti, a fase art nouveau e cubista de Gomide até 1930, De Fiori, Aldo Bonadei em sua última década e o abstracionismo de Niobe Xandó – essa, presente em sua coleção. Spanudis apresentou da seguinte maneira outros artistas figurativos de seu conjunto doado ao MAC-USP:

Dos figurativos atuais, admiramos por causa de seus excepcionais requintes plásticos a pintura de Odriozola, Fang e Eleonore Koch (hoje em Londres). Admiramos também o magismo cósmico e metafísico tão incomum do primitivo José Antônio da Silva em seus felizes momentos. Então nós não

126 Coleção Theon Spanudis: doação para o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: MAC-USP, 1979.

poderíamos ser acusados de unilateralidade e bitolamento. Mas do mesmo modo admiramos todas estas raras e belas realizações dos construtivistas brasileiros.¹²⁷

Ou seja, entende-se que Spanudis defendia um caminho para a arte moderna (em todos seus escritos, ele parece não se interessar pelas manifestações artísticas contemporâneas e sua própria coleção demonstra isso ao ser formada essencialmente de pinturas de cavalete) que fosse plural, aceitando diversos “ismos” desde que esses revelassem uma “verdade interior” dos homens, a qual em sua teoria adquiria um sentido quase religioso, mas não de uma religiosidade alicerçada em instituições ou autoridades específicas. Essa “verdade interior” poderia ser alcançada através da autonomia das formas e dos temas encampados pelas vanguardas artísticas de princípios do século XX. Sua visão sobre a arte, afinal, passava por uma compreensão de que manifestações artísticas não deveriam ser lidas em função de tomadas de posições políticas prévias. Vale notar ainda, conforme foi mencionado, que muito do que embasava sua visão de mundo eram as leituras de origem germânica, o que, por não serem referências habituais no Brasil, possivelmente dificultaram o acesso e a compreensão de seu pensamento sobre artes no cenário nacional. Por fim, apesar de sua valorização de obras abstratas, vistas pelo autor como libertadoras “de todos os elementos plásticos das amarras do visível”¹²⁸, sua coleção não se restringiu a esse tipo de composição, pois enxergava também em obras figurativas aspectos de libertação do ser humano e de democratização pelo gosto estético individual.

Apresentadas as linhas de força do pensamento de Spanudis sobre a arte moderna, discute-se a seguir, neste capítulo, a formação de sua coleção, seus aspectos simbólicos como conjunto de bens culturais e também seus aspectos práticos dentro de um sistema de mercado de obras de arte na São Paulo de meados do século XX.

2.2 A vida social da Coleção Theon Spanudis

O colecionismo é um fenômeno cultural complexo, que não se restringe a uma mera acumulação de objetos. Jean Baudrillard estabelece uma diferença central entre a acumulação e o colecionismo. Para ele, o colecionismo não se trata apenas de quantidades de objetos, mas também “de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, — talvez mesmo fonte de

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Documento TS-CAD010-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. pp. 149-167.

benefícios”¹²⁹. A acumulação seria um fenômeno menos complexo, pois independeria de dessas relações interpessoais que o colecionismo demanda ao ser atribuído de uma lógica pelos colecionadores (e, também de afeto, pois não se trata apenas de uma relação racional com os objetos).

Como outras coleções, aquela que é feita com obras-de-arte está carregada de práticas auto-celebratórias e composta por um discurso do colecionador consigo mesmo. O próprio perfil de colecionador de Theon Spanudis encaixa-se naquele proposto como exemplar por Baudrillard: a de homem com idade superior a quarenta anos. Levanta-se com ressalva esse dado, uma vez que não é o único perfil possível para composição de coleções; talvez por questões muito menos subjetivas do que as indicadas por Baudrillard, o fato desses homens terem a essa idade estabilidade financeira e fontes de renda seguras justifique suas aquisições como colecionadores. Baudrillard traz em sua obra um aspecto interessante sobre o colecionismo, que foi aprofundado por outros pesquisadores: não estão em jogo apenas personalidades individuais e o mercado de arte quando se estuda coleções, mas também a relação entre esses dois elementos e a própria especificidade dos objetos colecionados. Os objetos, enquanto artefatos dotados de temporalidade e, assim, de relações no tempo e no espaço, demandam uma especial atenção.

Estudos que buscaram construir trajetórias biográficas dos objetos, como os trabalhos organizados por Arjun Appadurai no livro *A vida social das coisas*, ajudam a romper com visões tradicionais, ao focar a problemática na circulação, apropriação, ressignificação, para além do estudo exclusivo da lógica de sua produção. A metodologia empregada para traçar uma “biografia cultural das coisas” não olha apenas para o momento de produção do objeto artístico, mas também para toda a cadeia de significados mobilizados por sua recepção e circulação entre diversos agentes e grupos sociais ao longo do tempo. Entender um objeto artístico como uma mercadoria poderia colocar-nos em um prolífico, mas talvez infundável, debate. Por isso, a afirmação de Appadurai de que “a mercadoria não é um tipo de coisa, em vez de um outro tipo, mas uma fase na vida de algumas coisas”¹³⁰ é um caminho interessante de ser percorrido.

As obras-de-arte que compõem a coleção de Theon Spanudis passaram por essa fase como produto e, afinal, chegaram ao privilégio de deixarem de ter preço com a incorporação

129 BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 5ª edição. p. 111.

130 APPADURAI, Arjun. Mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural**. Niterói: Eduff, 2009. p. 32.

ao acervo do MAC-USP, fenômeno que Appadurai aponta como luxo para raras mercadorias¹³¹. Como a vida social das coisas é permeada de práticas culturais, a mercantilização ou não dos objetos depende de convenções estipuladas nas sociedades a que pertencem. Isso significa que as obras de arte são, nesse contexto geral, objetos de veneração particular. O processo de musealização retira-as do mundo de circulação das mercadorias, tornando-as objeto de alto valor simbólico e, ao mesmo tempo, de incomensurável valor econômico.

Igor Kopytoff aprofunda a discussão sobre essa forma de olhar para processos de singularização das coisas, entre o cultural e o individual. Para o autor, todas as sociedades possuem objetos cuja mercantilização é proibida e, em sociedades complexas, essa proibição costuma estar a cargo do Estado e inclui o valor simbólico da sociedade, como os acervos públicos de arte¹³². A singularização em sociedades complexas é desejada não apenas coletivamente, mas também por hierarquias pessoais de valor criadas pelos indivíduos.

O que é peculiar às sociedades complexas é que a sua mercantilização publicamente reconhecida opera lado a lado com inúmeros esquemas de valoração e singularização propostos por indivíduos, categorias sociais e grupos, e que esses esquemas apresentam um conflito insolúvel com a mercantilização pública e entram também em conflito uns com os outros.¹³³

De toda sorte de objetos, aqueles considerados artísticos em sociedades complexas participam de uma particular dinâmica de atribuição de valor, segundo Kopytoff. Há uma singularização coletiva feita com base na passagem do tempo que atinge patrimônios artísticos e objetos cotidianos (como carros, revistas, latas de cerveja)¹³⁴. Porém, há ainda aquilo que o autor chama de “instituições públicas de singularização”. Muitas vezes, objetos de cunho artístico ou histórico ocupam em sociedades complexas um espaço entendido como superior ao do mundo do comércio. Assim, objetos considerados estéticos são compreendidos como possuidores de um valor elevado ainda que não-monetário.

(...) vários tipos de singularizações, muitas delas efêmeras, acompanham constantemente a mercantilização, principalmente quando ela se torna excessiva. (...) Dessa forma, mesmo as coisas que claramente têm valor de troca – em termos formais, as mercadorias – acabam absorvendo outro tipo

131 Ibidem. p. 35.

132 KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A Vida Social das Coisas**: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural. Niterói: Eduff, 2009. p. 100.

133 Ibidem. p. 108.

134 Ibidem. p. 109.

de valor, que é não-monetário e vai além do valor de troca. (...) Para Marx, o valor das mercadorias é determinado pelas relações sociais ocorridas na sua produção; mas a existência do sistema de troca faz com que o processo produtivo se transforme em algo remoto e mal entendido, e ele “mascara” o valor real da mercadoria (tal como no caso dos diamantes, por exemplo). Isso permite que a mercadoria seja socialmente dotada de um “poder” de fetiche que não se liga ao seu valor real. No entanto, a nossa análise sugere que parte desse poder é atribuída às mercadorias depois que são produzidas, e que isso ocorre por meio de um processo autônomo, cognitivo e cultural de singularização.¹³⁵

Nesse sentido, os objetos da Coleção Theon Spanudis – bem como todos os objetos negociados no mercado de arte – teriam um valor que responde a um conjunto coletivo de atribuição de valor e não a aspectos técnicos de sua produção. Tão importante quanto entender a produção é investigar outras camadas de atribuição de valor pelas quais essas obras passam. Seus percursos como materiais feitos por artistas, endossados por um crítico e colecionador que não apenas os comprou como elaborou reflexões sobre eles, e posteriormente incorporados a um museu público cujas funções primárias são preservar, pesquisar, comunicar e educar a partir de seu acervo¹³⁶ permitem enxergar de maneira mais complexa as obras-de-arte doadas por Spanudis ao MAC-USP.

É importante ressaltar que as coleções particulares de obras-de-arte – inclusive aquela formada por Theon Spanudis – não obedecem somente às questões subjetivas do colecionador e às mediações feitas entre os objetos e as relações sociais, mas também ao mercado de arte. Em seu artigo *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*, Maria Lúcia Bueno recua temporalmente para mostrar as transformações do mercado de arte a partir da consolidação da arte moderna. Em termos gerais, esse mercado passa, ao longo do século XX, a se caracterizar pela desterritorialização e por um internacionalismo próprio. Um dos agentes envolvidos nessa transformação são os colecionadores que

[...] consomem imagens transgressoras como uma maneira de agregar valores intelectuais e inovadores, associados aos artistas e a suas vidas pessoais ou profissionais. Identificam-se com as visões de mundo dos artistas que colecionam, transformando esta prática em forma de expressão

¹³⁵ Ibidem. p.113.

¹³⁶ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade*. Paris, 20 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/Unesco_Recomendacao-Final_PT-traducao-nao-oficial-FINAL.pdf>. Acesso em 26 de julho de 2018.

cultural. A existência deste segmento social pressupõe uma sociedade cosmopolita, onde o processo de distinção social não se realiza apenas pelo pertencimento a elites e grupos tradicionais locais, mas, cada vez mais, mediante estilos de vida construídos no fluxo da vida moderna.¹³⁷

No Brasil, a década de 1950, transitando entre o governo nacionalista de Getúlio Vargas (1951-1954) e o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek (1956-1961)¹³⁸, foi marcada pelo despontar de novas relações de consumo e apropriação da arte por alguns de seus setores sociais, em que se criaram novas frentes de diálogo com a produção e o comércio artístico, bem como formas de aproximação com o campo cultural europeu no pós-Guerra. A abrangência desses fenômenos é mais facilmente apontada nas metropolizadas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, que lidavam com a consolidação de uma burguesia industrial, uma importante rede de comunicações e as características da capital nacional.

No decorrer da década de 1950, época em que Spanudis chegou ao Brasil, a maior parte dos poucos estabelecimentos relacionados ao mercado de arte existentes em São Paulo comercializava oleografias e pinturas de feitiço acadêmico. A primeira galeria especializada em arte moderna foi a Domus, aberta em 1947, por Anna Maria e Pasquale Fiocca, ambos italianos; data de 1958 a abertura da Galeria São Luís e de 1959 da Astréia. José Carlos Durand aponta para o período entre os anos de 1959 e 1961 o início de uma valorização da pintura moderna, levando em consideração o número de galerias de arte inauguradas na cidade de São Paulo que se especializaram nessa vertente¹³⁹. A documentação sobre compras de obras de arte feitas por Spanudis é muito rara, restringindo-se a menções em entrevistas na época em que doou suas obras ao MAC-USP. No entanto, um texto de autoria de Ladi Biezus, colecionador com quem Spanudis mantinha afinidades estéticas, indica que pelo menos uma dessas galerias era frequentada por Spanudis:

Spanudis, sem ser um abastado, caucionava suas percepções sobre os artistas que amava, adquirindo suas obras. Foram exposições inteiras, como a de Volpi na Galeria Domus. Isso recém-chegado de Viena, sem conhecer palavra de português e nem a arte brasileira.¹⁴⁰

137 BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. 2005. p. 379.

138 Ibidem. p. 381.

139 DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 189.

140 BIEZUS, Ladi. Theon Spanudis: seu universo artístico. ABDALLA, Antonio Carlos Suster (org.). **O círculo de Theon Spanudis**. São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2018. p. 16.

Apesar desse relato sobre o contato de Spanudis com obras de Alfredo Volpi em uma galeria de arte, Spanudis invocava em algumas ocasiões a relação pessoal de amizade que manteve com o pintor, visitando seu ateliê aos sábados no bairro do Cambuci, tema a ser tratado com mais minúcia no terceiro capítulo deste texto.

Ao longo da década de 1960, segundo Durand, houve uma tendência no sentido da organização de leilões para o comércio de obras-de-arte (muitas vezes com expressão de intuitos beneficentes). Uma vez que o mercado de arte no Brasil aproximava-se de um mercado de artigos de luxo, o formato de leilões era uma tendência mais eficaz para o escoamento da produção de pinturas e esculturas. Em seu estudo, Durand relaciona, embora de modo não definitivo pela dificuldade em se traçar perfis de compradores, a crise na Bolsa de Valores e o êxito de determinadas galerias por volta da década de 1970. O risco do investimento em ações e imóveis era compensado pela compra de objetos de arte, cujo caráter de raridade conferia-lhes valorização no mercado.

Rachel Vallego, ao analisar a história da Galeria Collectio entre 1970 e 1973, avança na compreensão sobre essa modalidade de venda de obras de arte que eram os leilões naqueles anos, principalmente na relação de instituições financeiras com a galeria, cuja função era financiar a compra de obras através de linhas de crédito:

Concentrando suas atividades na realização de leilões, a galeria conseguiria estabelecer uma dinâmica mais ativa de comercialização, apoiada pelo sistema de financiamento. Sua grande inovação seria a vinculação da ideia de arte como investimento financeiro, divulgada em seus anúncios publicitários em diferentes cadernos, como os de cultura ou de economia. Dessa maneira, conseguiria diversificar o público e atrair novas faixas de compradores para os leilões.¹⁴¹

Vallego aponta para alguns problemas dessa forma de comercialização de obras de arte. Embora pudesse, a princípio, serem vistos como uma popularização do interesse do público em obras artísticas brasileiras, os leilões – cujo intuito é fazer compradores disputarem o mesmo objeto a partir de um preço-base estipulado anteriormente – não se revertiam em retornos financeiros para os artistas, pois são entendidos como um mercado secundário de obras-de-arte, em que o capital circula entre intermediários. Ademais, ao atrair compradores através de campanhas publicitárias com argumentos de ordem financeira, advogando a liquidez sobre as obras de alguns artistas, geravam-se suspeitas sobre os

141 VALLEGO, Rachel. **A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970**. ARS (São Paulo), 15(31), 2017, pp. 125-148. p. 129.

conhecimentos que esses compradores teriam sobre os objetos que estavam adquirindo¹⁴².

Ainda que Spanudis não participasse do perfil de investidores que migraram da Bolsa de Valores para a compra de obras de arte, ele dependia, como comprador, do preço estabelecido nas relações de mercado. No artigo *Doação ao MAC enriquece acervo da pintura brasileira* de 6 de janeiro de 1980, escrito por Antônio Zago e publicado no Suplemento Cultural do jornal O Estado de S. Paulo, há duas relevantes menções à inserção de Spanudis no mercado de arte. A primeira, sobre os artistas que ficaram de fora da coleção: “Quem escapou à coleção de Theon Spanudis?”. O colecionador enumera:

Tarsila do Amaral do período entre 23 e 30, de quem ninguém me falou, nem os críticos que conheci naquele tempo, nem os artistas com os quais eu dialogava. Também o Aldo Bonadei da última década da sua vida virou um excepcional colorista, não entrou na minha coleção porque naquele tempo o preço subiu tanto que ultrapassou a minha capacidade aquisitiva.¹⁴³

A segunda menção poderia ser tida como atípica por trazer muito claramente considerações sobre aspectos financeiros e mercadológicos de uma coleção artística. Adiante no artigo, lê-se: “Razões financeiras obrigaram o colecionador a vender parte de seus Volpis e Silvas”¹⁴⁴. A necessidade da venda de itens da coleção também é referida em outro artigo de periódico, dessa vez da Revista Veja, de 13 de fevereiro de 1980, em que se reproduz um boato corrente naquela época: o de que, com o dinheiro da venda de seus quadros, Theon Spanudis teria comprado mais de uma dezena de apartamentos¹⁴⁵.

É também uma marca daquele período no mercado brasileiro de obras de arte a presença apenas de artistas que produziram no Brasil na Coleção Theon Spanudis. Embora tecesse elogios a artistas estrangeiros, como por exemplo o uruguaio Torres-García, é apenas nos anos 2000 que as galerias brasileiras passarão a abrir espaços mais significativos para artistas de outras nacionalidades em suas representações¹⁴⁶.

2.3 A escrita da memória concretista

142 Ibidem. p. 139

143 ZAGO, Antônio. Doação ao MAC enriquece acervo da pintura brasileira. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 de janeiro de 1980. Suplemento Cultural. p. 15.

144 Ibidem. “Silvas” refere-se a pinturas de José Antonio da Silva, artista presente na coleção Spanudis e que nasceu no interior paulista.

145 Aberto ao público. **Revista Veja**, São Paulo, 13 de fevereiro de 1980. p. 89. Essa informação é encontrada também no artigo: Spanudis doa coleção ao MAC, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 de dezembro de 1979.

146 FIALHO, Ana Letícia. Expansão no mercado de arte no Brasil: Oportunidades e desafios. QUEMIN, Alain et al. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 61.

A valorização que Theon Spanudis fazia de artistas de vertente construtivista está diretamente ligada a seu gosto e sua concepção acerca da arte, mas também a um momento histórico do debate estético brasileiro em que o concretismo ocupava um lugar central.

A memória do nome de Theon Spanudis evocada em exposições e compêndios sobre arte brasileira¹⁴⁷ em geral é atribuída à sua presença como signatário do Manifesto Neoconcreto, publicado em março 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em virtude da abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta, e que será aprofundado adiante.

O programa neoconcreto estava inserido em um ambiente artístico pautado pela ascensão de concepções abstratas e geométricas da arte no Brasil. O grupo que se formou no Rio de Janeiro, signatário do Manifesto Neoconcreto, concorria ideologicamente com outros grupos de matriz concretista, que estava concentrado especialmente em São Paulo. Embora seu discurso buscasse a autonomia da arte de cada um de seus membros, existia uma relação que lhes permitiu expor juntos e sob determinados preceitos. Se a ruptura com os concretistas não é completa, se existe uma autoconsciência que os coloca em lugares diferentes na história da arte brasileira refletida no uso do prefixo neo- para expressar uma particularidade e não uma ruptura¹⁴⁸, é preciso compreender não apenas seu discurso, mas, principalmente, o ambiente social em que se encontravam.

Para recuperar o debate entre concretos e neoconcretos, o recuo temporal deve ser feito primeiramente para o ano de 1952. Nesse ano, o grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro e com atuação concentrada sobretudo na cidade de São Paulo, tornou público seu manifesto, vinculado à exposição de obras de seus artistas. No texto, discrimina-se o que era o velho e o que era o novo na arte. Anuncia que “A História deu um salto qualitativo: NÃO HÁ MAIS CONTINUIDADE!”¹⁴⁹. Assinado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Leopoldo Harr e Kazmer Féjer, manifesto e exposição são compreendidos pela historiografia como um primeiro passo no movimento de arte concreta no Brasil.

O documento está inserido em um debate sobre arte brasileira em que a tensão entre o viés nacionalista e o viés universalista era latente, embora não sejam características

147 Por exemplo, na exposição *Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos*, realizada entre 15 de maio e 13 de agosto de 2017 no Parque do Ibirapuera em São Paulo.

148 Em entrevista concedida a mim, Ferreira Gullar disse enxergar o Manifesto Neoconcreto não como possuidor de um programa de futuro, e sim como um diagnóstico que vinculava diferentes artistas que já não se enquadravam na categoria “concretista”.

149 Manifesto Ruptura (1952). Apud: AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998. p. 266.

obrigatoriamente excludentes. Como discutido no capítulo anterior deste trabalho, datam já da década de 1940 os primeiros esforços de institucionalização da arte moderna na cidade de São Paulo, com acentuação desse interesse e também no interesse na arte abstrata, em meados da década de 1950, com a I Bienal de São Paulo, em 1951. No Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna, criado em 1948, terá sua sede definitiva inaugurada em 1958, no ano seguinte à I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Theon Spanudis não mantinha pelo grupo de Waldemar Cordeiro grande apreço especialmente porque considerava o concretismo excessivamente racionalista o que contrastava com a espiritualidade na arte que ele defendia. Dentre os artistas que compuseram o Grupo Ruptura, apenas Luiz Sacilotto livrou-se da crítica do colecionador, e é contemplado no conjunto doado ao MAC-USP¹⁵⁰. Maria Izabel M. R. B. Ribeiro aponta que Sacilotto teria sido valorizado por Spanudis pela maneira com a qual ele não se rendeu à racionalização em suas composições concretistas. Spanudis enxergava ali uma espiritualidade que não via em outros “cordeiristas”¹⁵¹. Paralelamente à formação do Grupo Ruptura em São Paulo, um conjunto de artistas interessados nas questões relacionadas ao concretismo formou no Rio de Janeiro o grupo Frente. A primeira mostra do grupo, em 1954, apresentava obras dos artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson, além de Ivan Serpa, professor de uma parcela deles em cursos ministrados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), e com apresentação de Ferreira Gullar. No ano seguinte, a segunda exposição do grupo foi realizada no MAM-RJ, incorporou obras de Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch, e teve apresentação do crítico Mário Pedrosa.

Ferreira Gullar, crítico entusiasta do Grupo Frente e principal teórico do Neoconcretismo, aproximara-se dos poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos em 1954, após publicar seu segundo livro, intitulado *A Luta Corporal*. Nos anos de 1956 e 1957, ocorreu a I Exposição Nacional de Arte Concreta realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Essa exposição colocou em um mesmo ambiente as obras dos concretistas dos grupos paulista e carioca. No entanto, as relações no interior dos grupos artísticos não são perpetuamente estáveis. No final da década de 1950, Gullar rompeu com os irmãos Campos,

150 As obras: "Retângulo Eventual" (1954), "Permuta 1" (1954), "Permuta 2" (1954), "Sem título" (1956), "Concretion 5732" (1957). Para mais detalhes, ver **Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**.

151 RIBEIRO, Maria Izabel M. R. B. Ibidem. p. 233

por desentendimentos de ordem estética no projeto concretista, em embate travado através da imprensa, ou, mais especificamente, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. A cisão entre os poetas é reproduzida no ambiente das artes plásticas¹⁵². Nessa cisão, motivada por desentendimentos dentro do grupo, esteve uma das motivações para a reunião de artistas que posteriormente compuseram o grupo neoconcreto, liderado por Ferreira Gullar.

Maria de Fátima Morethy Couto, ao analisar manifestos artísticos produzidos no Brasil do século XX, explica desta maneira o uso de uma linguagem combativa pelos concretistas, dentro da tensão entre visões da arte dos que optavam pelo figurativo nacional e os que defendiam o abstracionismo racional:

Nesse sentido, justifica-se o emprego de um tom agressivo e polêmico, de origem marinettiana, no Manifesto Ruptura, cujos signatários eram defensores confessos de uma arte abstrata de teor racional. Repetem-se as recusas lapidares, as imagens dessacralizadoras, com o objetivo de referendar a necessidade de uma expressão estética radicalmente diferenciada das precedentes.¹⁵³

O embate entre os concretistas e os neoconcretos na década de 1950 é visto por Rodrigo Naves, em *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*, como uma novidade no campo artístico brasileiro, mais pela publicação das diferenças em seus projetos do que exatamente pelo emprego das linguagens abstratas.¹⁵⁴ Por isso, a leitura dos manifestos e das produções dos agentes envolvidos no debate concretista deve ser feita com um olhar crítico e incorporação de outros elementos que não apenas seus textos. O Neoconcretismo em determinados sentidos ajudou a cristalizar uma visão sobre o movimento modernista mais do que rompeu com tudo o que tinha sido produzido antes.

Outro partícipe do grupo neoconcreto¹⁵⁵ teria em sua produção artística e textual uma

152 Sergio Martins entende como uma particularidade do concretismo no Brasil a interpenetração de poesia e artes visuais, ao ponto de poemas, pinturas e esculturas terem tido na Exposição Nacional de Arte Concreta o mesmo peso expositivo. Possivelmente, defende o autor, com essa comparação direta entre grupos do Rio e de São Paulo ficou mais evidente as distinções em seus projetos artísticos. In: MARTINS, Sérgio B. **Constructing an Avant Garde: art in Brazil, 1949 - 1979**. Cambridge: MIT Press Book, 2013. p. 31.

153 COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 53, p. 89-106, sep. 2011. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34686>>. Acesso em: 07 oct. 2017. p. 99.

154 NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 2001. 2ª edição. p. 10.

155 Opta-se por tratar do neoconcretismo como grupo e não como movimento, tal qual explicado pela tese de Flávio Rosa de Moura: “Essa escolha deriva da percepção de que o neoconcretismo não pode ser compreendido de forma autônoma, mas apenas como parte integrante desse processo que o ultrapassa.”. In: MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Doutorado. São Paulo: 2011. p. 174.

importante participação na construção de uma linhagem artística que começaria com o Modernismo da década de 1920, passando pela produção dos anos 1950 e culminando em projeções de futuro: Hélio Oiticica. Oiticica não foi signatário do manifesto, mas participou da segunda exposição do grupo, e advogou para que o qualitativo “neoconcreto” fosse associado a sua produção, mesmo após a dissolução do grupo. Em suas obras e também na recepção posterior, palavras como “Antropofagia” e “Tropicália” passaram a ser quase categorias explicativas da produção artística feita por brasileiros a partir de meados do século XX¹⁵⁶.

Oiticica é o artista que, em 1967, defende em texto publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira* a existência no país de uma “vontade construtiva geral”. Em balanço sobre a produção artística brasileira na década de 1960, Paula Braga aponta significados para essa consideração do artista:

A vontade construtiva geral aponta para a questão da modernidade inacabada no Brasil, o permanente estado de construção do país, tanto em sentido infraestrutural quanto superestrutural: a própria cultura, com sua peculiaridade antropofágica – ‘a arma criativa’ – permanece, na visão de Oiticica, em perpétua construção.¹⁵⁷

Assim, interessa pensar como determinadas manifestações artísticas, dentre elas a arte concreta desenvolvida sobretudo na década de 1950, tanto em suas vertentes ditas mais racionalistas quanto naquelas ditas mais experimentais, não são antítese ao Modernismo dos anos 1920 ou à arte de vanguarda que emerge nos anos 1960, mas sim um elemento de relação dialógica entre os eventos.

No Manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade alega que “somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”¹⁵⁸. Em 1980, o poeta e teórico Haroldo de Campos debruçou-se sobre a questão da cultura no Brasil em texto chamado *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura*

156 Aqui, destaca-se a obra de Frederico Coelho sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 como importante estudo de historicização do evento e de sua repercussão e institucionalização ao longo de nove décadas. COELHO, Frederico. **A semana sem fim**: Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

157 BRAGA, Paula. Os anos 1960: Descobrir o corpo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a arte brasileira**: da Pré-história aos anos 1960. São Paulo: Editora Martins Fontes; Edições Sesc. São Paulo: 2014. p. 313.

158 ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 51.

*brasileira*¹⁵⁹, partindo mais uma vez da ideia de antropofagia. Dá-se, dessa forma, a transformação de uma palavra que remetia a rituais em que seres humanos alimentavam-se da carne de outros seres humanos para um valor positivo da cultura praticada, criada e vivida no território que um dia foi chamado Pindorama. Embora a aproximação de concretistas e tropicalistas tenha se dado décadas antes, é com esse distanciamento histórico que Campos pretende fazer um balanço em que se explica a radicalidade do projeto cultural do qual fez parte no Brasil do século XX. Para o autor, teria sido naquele momento que “a poesia concreta, brasileira, pensou uma nova poética, nacional e universal”¹⁶⁰.

Cabe destacar aqui que essa leitura que alia Campos e Oiticica em torno de um projeto estético semelhante, e passa inclusive por uma compreensão da proposta de Oswald de Andrade, desestabiliza o que uma determinada parcela da crítica de arte estipulou como tensão no movimento concretista brasileiro entre cariocas e paulistas. Como explicitado por Flávio Rosa de Moura, essa dicotomia não se aplica nem em termos geográficos¹⁶¹ nem em termos históricos, visto que ambos constituíram efetivamente um diálogo sobre arte no Brasil.

O respaldo e o aceite dessas ideias acerca da arte brasileira não acontecem apenas dentro dos limites do território nacional. Em artigo intitulado *Brazilian Female Artists and the Market*, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Bruna Fetter apresentam dados dos valores alcançados por artistas brasileiros (tanto do sexo feminino quanto do sexo masculino) em leilões internacionais¹⁶². Na tabela que leva em consideração o período de 1998 a 2011, Lygia Clark estava na quarta colocação, Hélio Oiticica na sexta e Lygia Pape, também signatária do Manifesto Neoconcreto de 1959, aparecia na décima colocação. O Neoconcretismo pode ter tido uma vida curta como grupo estética e filosoficamente coeso, mas seu conteúdo programático ainda parece pautar discussões sobre arte brasileira tanto dentro quanto fora do país.

Levando em consideração a difusão da imagem do modernismo brasileiro, em julho de 2017, o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) anunciou a maior exibição de Tarsila do Amaral nos Estados Unidos com abertura em março de 2018. No documento divulgado à imprensa, lê-se:

159 CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem & Outras Metas**. Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 231.

160 CAMPOS, Haroldo de. op. cit. 1992, p. 247.

161 MOURA, Flávio Rosa de. op. cit. 2011, p. 161.

162 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Brazilian Female Artists and the Market: a Very Unique Encounter*. In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, v. 105, 2016. pp. 241-255.

*By the 1960s and 1970s, a new generation of artists had rediscovered both Antropophagy (sic) and Do Amaral's art. The subjects and motivations behind her body of work were revisited by artists such as Lygia Clark and Hélio Oiticica, followed by the generation of artists associated with the Tropicália movement, such as Caetano Veloso and Gilberto Gil. Today, nearly 90 years after the production of Abaporu, Do Amaral's art remains a compelling testimony of a pivotal chapter in Latin American modernism.*¹⁶³

Apesar de pertencerem a gerações diferentes na história da arte do Brasil e possuírem trajetórias distintas do ponto de vista artístico, o conjunto de obras de Tarsila do Amaral é apresentado em comparação com a produção de Clark, Oiticica, Caetano e Gil. A programação da exposição contemplou uma conversa com Caetano Veloso sobre o legado da artista paulista, a partir da autobiografia do cantor intitulada *Verdade tropical* e com mediação do curador Luis Pérez-Oramas, venezuelano que foi responsável pela curadoria da 30ª Bienal de São Paulo. Também vale destacar que esses artistas ganharam espaço institucional em ambientes altamente internacionalizados da arte antes mesmo de obterem estatuto semelhante em coleções museográficas brasileiras, como aponta Ana Leticia Fialho em texto de 2014:

Algumas dessas instituições, como o MoMA, a Tate Modern e o Museu de Belas Artes de Houston, já possuem um corpo significativo de obras de brasileiros, inclusive de contemporâneos históricos, como Mira Schendel, Hélio Oiticica, Lygia Clark, sem equivalente em coleções institucionais no Brasil.¹⁶⁴

Vinte anos antes da homenagem do MoMA a Tarsila do Amaral, em 1998, a Bienal de São Paulo teve, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, um Núcleo Histórico pautado pelo conceito de "Antropofagia". O título dessa seção da exposição era *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.*, trecho justamente do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado na Revista de Antropofagia, em 1928 (ou, como indica o autor, no Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha). Em balanço feito dez anos depois, disse o curador da 24ª Bienal de São Paulo: "Secretamente, eu queria servir o biscoito fino da arte brasileira. Oswald desde cedo me propunha os parâmetros"¹⁶⁵. Nesse mesmo texto, Herkenhoff conta que havia a pretensão – não realizada – de que a Bienal seguinte tivesse como eixo a Tropicália e os conceitos de bagunça (caos) e ordem.

163 "The Museum of Modern Art announces the first major U.S. museum exhibition of Tarsila do Amaral." Disponível em: <http://press.moma.org/wp-content/files_mf/tarsilaannouncementpr_final53.pdf> Acesso em 08 de março de 2018.

164 FIALHO, Ana Leticia. op. cit. 2014, p. 59.

165 HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípio e processos. **Marcelina**. São Paulo: Fasm, 2008. Ano 1, número 1. p. 28

A partir de uma ideia presente no texto *Kafka e seus precursores* de Jorge Luis Borges, podemos dizer que os modernistas de 1922 não são em si precursores dos concretistas da década de 1950 ou dos tropicalistas de 1967-1968. Diz o escritor, questionando a ideia de precursores em literatura:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens.¹⁶⁶

São os artistas das décadas de 1950 e 1960 que colocam na ordem do dia o modernismo de 1922, e que determinam ali sua tradição; e, poucos anos depois, a memória que se cria a partir da e sobre a Tropicália¹⁶⁷. Uma linha do tempo, portanto, não seria criada do presente para o futuro, mas sim do presente para o passado, com a ressignificação daquilo que passou. Desse modo, falar em tradição, ao contrário do que possa parecer, não é tratar de fenômenos congelados no tempo e reproduzidos sucessivamente. Conceitos como “a invenção das tradições”, cunhado por Eric Hobsbawm¹⁶⁸, e “a tradição da ruptura”, de Octavio Paz¹⁶⁹, postos em diálogo permitem-nos pensar sobre a relação entre modernismos e nacionalismos, sem também desconsiderar a importância da inovação artística nos meandros das linguagens.

Validadas por instituições artísticas nacionais e internacionais, como a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova York, as práticas artísticas vinculadas ao Neoconcretismo (sobretudo de Hélio Oiticica e Lygia Clark¹⁷⁰) parecem hegemônicas no interesse que despertam na produção crítica sobre o período.

166 BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: **Outras inquisições** (1952). Tradução: Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 130.

167 “Salzstein’s characterization of a dysfunctional public sphere is telling: despite their recourse to appropriated images and mass-production techniques, Brazilian artworks in the 1960s cannot be said unequivocally to inhabit a public dimension of image circulation. What is more, there was a profound shock in the fact that artists did not shy away from juxtaposing state-of-the-art procedures with anachronistic aspects of the context that surrounded them, as if every token of mass consumption asked for an archaic counterpoint coming either from rural traditions or from usually disavowed scenarios of urban poverty. This shock has a proper name in Brazilian cultural history: tropicalism.” MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 107.

168 HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

169 PAZ, Octavio. *A tradição da ruptura*. In: **Os filhos do barro**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

170 “The fact that neoconcretism has “gained international notoriety while remaining contextually obscure,” as art historian Michael Asbury puts it, has lent it a “quasi-mythical status” as the “origin of contemporary Brazilian art.” More specifically, neoconcretism becomes generally known as the origin of Oiticica’s and Lygia Clark’s production, and thus of the avant-garde as a whole.” MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 17.

2.4 Neoconcretismo: tensão interna para além da memória vigente

Se a memória do nome de Theon Spanudis está intrinsecamente vinculada à assinatura do Manifesto Neoconcreto, é justamente nas fragilidades da proposta neoconcreta que se faz mais compreensível sua visão sobre a arte e sobre sua coleção. Um dado fundamental nesse sentido é aquele que constatamos ao analisar a coleção de Spanudis doada ao MAC-USP: dos 367 itens doados, nenhum exemplar foi produzido por outro participante do Neoconcretismo¹⁷¹. Cabe aqui discutir a consolidação de determinados preceitos do Manifesto Neoconcreto na historiografia da arte no Brasil e também a adesão parcial – ou o rompimento – de Spanudis com o projeto neoconcreto.

No texto do Manifesto, os signatários alegam que como participantes da exposição não constituíam um “grupo”, embora houvesse ligações daquelas pessoas anteriores àquele momento. Lê-se, no parágrafo final do manifesto:

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.¹⁷²

O fato de não se designarem como um grupo é controverso na medida em que frequentavam as mesmas reuniões e por vezes trabalhavam no mesmo veículo. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) tinha diagramação do artista Amílcar de Castro e o crítico e poeta Ferreira Gullar como colunista¹⁷³. Theon Spanudis também colaborara para o periódico¹⁷⁴. Em *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*, Sergio Martins reforça a importância desse espaço no SDJB, principalmente como meio para que Gullar discursasse, direta ou indiretamente, para seus aliados e adversários que produziam poesia, artes visuais e crítica no período (fossem os grupos que se convencionou chamar de paulistas, os artistas do Grupo Frente, os neoconcretos ou o crítico Mário Pedrosa)¹⁷⁵.

Essa afinidade profunda descrita no manifesto parece não ter durado muito. Martins

171 Além de Spanudis, assinaram o manifesto: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reynaldo Jardim.

172 BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11.

173 AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980-2005): modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 211.

174 SPANUDIS, Theon. O poema transsintático. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1959. Suplemento Dominical.

175 MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 18.

advoga uma compreensão do Neoconcretismo a partir do reconhecimento de seu estatuto mítico. Diz o autor:

*In brief, neoconcretism is not consistent enough to be manipulated as an autonomous signifier, that is, as a name, without generating a good deal of mystification. Neoconcretism is more properly the name of a provisional "aesthetic commitment": as a "movement" it is nothing but the stitching together of a few manifestos and exhibitions of more or less disparate works and of some initial retrospective accounts of it (like Oiticica's in 1967 and, more important, Ronaldo Brito's in 1975)*¹⁷⁶

É na relação entre Ferreira Gullar e Hélio Oiticica que essa leitura vai sendo construída, e passa pela maneira com que ambos elaboraram os tópicos neoconcretos em suas obras posteriores, em momentos políticos muito diferentes daqueles anos de otimismo desenvolvimentista, com vertentes concretistas da arte alcançando outros patamares, como a arquitetura modernista de Brasília.

Enquanto o poeta seguiu um caminho evolucionista de compreensão histórica, Oiticica permitiu-se entender o presente como um momento passível de radicalidade. Para Martins, Gullar precisou romper – de maneira quase psicanalítica – com a figura de Mário Pedrosa, ainda na década de 1950¹⁷⁷. Oiticica teria tido a mesma urgência em relação a Gullar ao necessitar defender sua produção contra acusações de que ela era alienante e inefetiva politicamente, em um ambiente autoritário da ditadura civil-militar de meados dos anos 1960¹⁷⁸. Para o autor, a questão da antropofagia é reafirmada em Oiticica não apenas como uma retomada oswaldiana, mas sim como uma maneira de explicar sua obra desde seus primórdios, em sua luta contra a identidade e contra a teleologia neoconcreta.

As concepts go, it may be that anthropophagy is easier to retrieve from our contemporary critical viewpoint than the constructive—indeed, anthropophagy has undoubtedly become an (un)critical cliché that seems applicable to all matters Brazilian. And the constructive, after all, strikes us almost as a relic of past utopianism. But bringing both back together seems relevant not as a synthesis so much as a trigger for rethinking histories of recent Brazilian art. Oiticica initially shaped the constructive from a refined process of formal dialectics. But having become discursive and set against the Brazilian "adversity," it becomes fully operational as a concept. It becomes, more specifically, the signifier of Oiticica's radical present, whose

176 MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 11.

177Esse pensamento está expresso também na tese de Flávio Rosa de Moura, "Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil": "Por mais sentido que façam as afirmações de Gullar, é importante vê-las como rompimento não apenas com os artistas que mirava em São Paulo, mas com um ideário erigido pelo crítico que a vida inteira lhe serviu de modelo." MOURA, Flávio Rosa de. op. cit.. 2011, p. 39.

178 MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 62.

*continued validity lies beyond the formal immediacy of his works and propositions.*¹⁷⁹

Visto que a Coleção Theon Spanudis é composta por obras que percorrem outros caminhos pictóricos, mesmo com o colecionador tendo apoiado a princípio os ditames do Manifesto Neoconcreto, cabe aqui indicar pontos de tensão que ele explicitou sobre outros participantes do movimento. Não é de se estranhar que em um cenário com diferentes movimentações dos agentes contra ou a favor de determinadas visões sobre a arte a opinião de Theon Spanudis sobre membros entusiastas do movimento neoconcreto tenha se alterado ao longo do tempo.

No documento *A arte das formas e a arte das formações*¹⁸⁰, Spanudis distingue duas tendências da arte contemporânea que em seu contexto repetem a intensidade da polêmica entre arte figurativa e não-figurativa. Localizadas em lados extremos, as duas correntes seriam o concretismo e o neoconcretismo e a artista que ilustra seus argumentos é Lygia Clark, que participara da I Exposição de Arte Neoconcreta (1959). Spanudis vê nas esculturas polifásicas a fundição de ambas as correntes, superando as formulações teóricas do neoconcretismo, que o próprio ajudara a desenvolver, por meio da novidade da composição (vista de forma positiva pelo autor). No ano de 1983, entretanto, em entrevista a Antônio Gonçalves Filho, Theon Spanudis desfere críticas não só a Lygia Clark como também a Ferreira Gullar: “São graves falhas e injustiças como essas que desautorizam a crítica brasileira. Quando não ignora, promove o mediano, como Ferreira Gullar fez com Antônio Henrique Amaral, Aldemir Martins e Lygia Clark.”¹⁸¹

Embora esteja exposta a contradição, faltam elementos que justifiquem o porquê de Theon Spanudis achar esses artistas medianos ou mesmo a crítica que faz a Ferreira Gullar. As hipóteses acerca dessa mudança de opinião de Spanudis são ainda superficiais neste estudo, mas possivelmente a sua fidelidade à manifestação moderna da arte seja um dos caminhos plausíveis a se percorrer. A consagração de Gullar e Clark deu-se muito mais por suas obras posteriores às de suas vivências neoconcretas.

O poeta maranhense é lembrado principalmente por sua obra publicada em 1976 intitulada *Poema sujo*. Escrito no ano anterior, durante seu exílio político em Buenos Aires, traz em sua forma rupturas típicas do período concretista, mas incorpora à forma um conteúdo

¹⁷⁹ Ibidem, p. 78.

¹⁸⁰ Documento TS-TEX-012, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

¹⁸¹ SPANUDIS, Theon. Falta audácia aos críticos de arte brasileiros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 de dezembro de 1983. Caderno Ilustrada, p. 44

político. Vale destacar que nos anos 1960, Gullar chegou a ser diretor do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes, o CPC da UNE. Em seus escritos, Spanudis deixa entrever que a arte, quando se propõe política, perde sua qualidade de ser extra-mundana. Assim, uma produção explicitamente política, entendida como parte de um projeto que extrapola sua própria confecção, pode ser um dos incômodos que levam Spanudis a chamar Gullar de um incentivador do mediano¹⁸².

Quanto a Lygia Clark, que faria parte dessa seara de artistas medianos, mesmo depois de ter sido entendida e valorizada pelo crítico e colecionador como síntese das tensões artísticas do País, uma possível explicação para a mudança de opinião de Theon Spanudis é, novamente, de preferência estética. Clark, cujas experiências artísticas migraram de telas para performances e acontecimentos, propunha à época da entrevista mencionada anteriormente novos caminhos para a arte e, em certa medida, a transformação da arte como era até então entendida e apreciada. Como a coleção de Spanudis aponta àqueles que a veem, poucos objetos extrapolam o limite do quadro – os que extrapolam é por serem objetos tridimensionais como brinquedos de madeira.

Sobre Hélio Oiticica, impera no Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP um silêncio um tanto quanto revelador. Há referência onomástica no acervo de todos os signatários do Manifesto Neoconcreto (Spanudis trata das obras de Clark, Gullar, Jardim, Pape; Amílcar de Castro e Franz Weissmann são mencionados em correspondência por Montez Magno). Spanudis não estava alheio à produção de Oiticica, visto que seu nome figurava em cadernos de endereços do colecionador, mas não se encontrou no acervo nem sequer uma única elaboração crítica sobre sua obra.

Os motivos do desinteresse de Spanudis sobre Oiticica podem ser diversos, a começar pela elementar explicação sobre gosto pessoal. O que interessa pontuar aqui é que, se o Manifesto Neoconcreto seria o ponto de partida para a construção de um movimento artístico – com conotações não apenas estéticas mas também éticas como as discussões anteriores puderam indicar –, e Hélio Oiticica foi içado ao patamar de artista neoconcreto por excelência, esse caminho não é tão linear ou ausente de fissuras e tensões.

Ao transformar o Neoconcretismo em uma espécie de ápice da arte brasileira - numa transição entre o que seria dito moderno para uma expressão entendida como contemporânea,

182 Sérgio Martins aponta que, em sua fase como militante de esquerda, Gullar apoiava artistas que recusavam o caminho de uma abstração alienante e se punham a favor de uma arte focada nos problemas do homem e da sociedade a que esse artista pertencia. MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 87.

um artista cuja poética e produção crítica sobre si mesmo era excepcional foi entendido como exemplar pela crítica e pela História da Arte¹⁸³. Assim, o epíteto neoconcreto acaba por explicar bem uma porção diminuta do próprio grupo. Se pensarmos na posição de Spanudis como signatário do manifesto na posição de poeta, e não de artista plástico, essa separação faz-se ainda mais notável, visto que a prática poética neoconcreta, ainda que estivesse presente na exposição, não tenha resistido à construção da memória sobre o grupo¹⁸⁴.

2.5 A coleção no museu

O primeiro documento da pasta sobre a Coleção Theon Spanudis no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) data de 28 de março de 1979. Trata-se de uma carta de Theon Spanudis ao reitor da universidade, à época o professor Waldyr Muniz Oliva.

O documento explicita o interesse de Spanudis em realizar a doação de sua coleção pessoal de obras-de-arte para o museu com a finalidade de representar a evolução da arte brasileira no século XX. Os termos da doação são expostos pelo colecionador que, além de informar que a doação seria feita em duas etapas (uma em 1979 e outra após seu falecimento), exige apresentação e divulgação da coleção através de exposições e elaboração de catálogo. As obras jamais poderiam ser alienadas do museu independentemente dos dirigentes da instituição, compondo assim um conjunto coeso de objetos. Em 6 de agosto de 1979, através de carta cuja cópia encontra-se no arquivo do MAC-USP, o reitor da universidade informa ao colecionador o aceite de pinturas, desenhos, gravuras e objetos e o prosseguimento dos trâmites jurídicos para incorporação do legado.

183 “To abandon history in favor of fragmented histories (after, say, a micropolitical model) is not without its own risks. The work of Oiticica is a fine case in point: it can be argued that a piecemeal understanding of his trajectory actually contributes to curatorial selections of his work that favor extraneous arguments or totalizing narratives. His early geometric abstractions fit easily into exhibitions of Latin American art (especially when they emphasize geometric abstraction on a cross-country basis), while his 1960s practice can be more conveniently posited as a predecessor to more recent developments in participatory art. The name Hélio Oiticica, almost like a brand, unproblematically bridges these two registers without taking into account that their actual relation offers a potentially disruptive alternative to conventionally established limits between modernism and postmodernism. In: MARTINS, Sérgio B. op. cit. 2013, p. 8.

184 Flávio Rosa de Moura indica a posição marginal que a poesia tomou na construção historiográfica sobre o neoconcretismo. Segundo o autor, a separação entre concretistas e neoconcretos deu-se exatamente nessa área, em que, afinal, o grupo liderado por Ferreira Gullar não se tornou hegemônico, ao contrário das artes plásticas. MOURA, Flávio Rosa de. op. cit. 2011, p. 74

Figura 10: Carta de Theon Spanudis ao reitor da Universidade de São Paulo, 28/03/1979 - Acervo MAC-USP

Theon Spanudis

São Paulo,
28
março
1979.

Magnífico Reitor,

Theon Spanudis, médico psicanalista, residente nesta capital à Rua São Carlos do Pinhal, 485, apt.42, C.I. Mod. 19, R.G. 1.411.173, C.T.C. 112.151.943-20, vem por intermédio deste documento oferecer ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo obras de arte de sua coleção particular que compreende atualmente 332 (trezentas e trinta e duas) pinturas; 72 (setenta e dois) desenhos; 16 (dezesesseis) gravuras; 3 (três) objetos; 6 (seis) gravuras de cordel e 24 (vinte e quatro) desenhos infantis, constantes das relações anexas.

Outrossim, esclareço que estou doando como legado - parte dessas obras descritas em relação específica anexa - que passarão a fazer parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo após meu falecimento, pretendendo, ainda, incluir obras a serem adquiridas por mim, em vida.

Ao fazer esta doação desejo que estas obras, de artistas renomados e representando uma época importante na evolução da arte brasileira do nosso século, tenham sua preservação garantida quando incluídas no acervo do MAC da USP, o qual dará a devida apresentação e divulgação à esta coleção, compreendendo as seguintes medidas:

- 1 - Uma exposição das peças doadas, com apresentação explicativa e catálogo completo das mesmas.
- 2 - Exposição de uma parte da doação em caráter permanente em lugar especial e definitivo, junto à exposição do acervo

Figura 11: Continuação de carta de Theon Spanudis ao reitor da Universidade de São Paulo, 28/03/1979 - Acervo MAC-USP

- 2 -

do MAC.

- 3 - As obras da doação não poderão ser alienadas do MAC, sob nenhum pretexto ou alegação, pelos seus atuais e futuros dirigentes.
- 4 - O não cumprimento destas cláusulas poderá causar a revogação da doação da minha parte, ou de meus herdeiros.

Para qualquer dúvida em relação ao cumprimento das cláusulas acima mencionadas fica eleito a praça e fóro de São Paulo, Capital.

Entendo que esta doação se realiza na sua primeira parte, de imediato, entre vivos, sem ônus presente ou futuro para a Universidade de São Paulo, e quaisquer encargos ou ônus para mim.

A segunda parte, compreendendo o legado, entendo - que a Universidade de São Paulo se encarrega, através de seus órgãos competentes, da assessoria jurídica; da escritura do mesmo em cartório e que eu também possa transferi-la sem ônus para mim.

Aguardando um pronunciamento de Vossa Magnificência a respeito da aceitação desta proposta de doação nos termos explicados nesta carta, peço para este fim que a resposta de V. M. seja registrada em cartório, tanto quanto a minha missiva.

Com os protestos da minha mais alta estima e consideração.

Atenciosamente,

Theon Spanudis

No mesmo arquivo, um documento com o título de *Sobre a doação da Coleção Theon Spanudis ao Museu de Arte Contemporânea. Depoimento e sugestões por Theon Spanudis* esmiúça o processo de doação. Spanudis conta que foi por sugestão da crítica de arte Maria Eugênia Franco que estabeleceu contato com o então diretor do museu, Professor Wolfgang Pffeifer. Havia, desde as primeiras conversas entre colecionador e instituição, a disposição a um acordo no qual se estabeleceria que a coleção permaneceria unida e com partes dela rotativamente expostas em sala do museu. Quanto às obras do legado de Spanudis que deveriam ser incorporadas ao MAC-USP após sua morte, houve uma alteração no processo: a documentação indica que as obras foram transferidas em 14 de março de 1986, poucos meses antes de sua morte, em 12 de setembro do mesmo ano.

A doação da coleção não era para Spanudis um fim em si mesmo. Tratava-se de um projeto a ser encampado por outros colecionadores que permitiriam, através de gestos semelhantes, a composição de uma coleção pública de arte brasileira mais completa e valiosa do que até então ele julgava existir. Nesse mesmo documento, escreve Spanudis:

Após estas informações, teríamos de fazer algumas sugestões ou apelos aos colecionadores paulistas e em geral brasileiros. Se outros seguissem o nosso exemplo e doassem obras de Lasar Segall, da Anita Malfatti, principalmente da sua fase expressionista, da Tarsila do Amaral entre 1923 e 30, do Milton Dacosta construtivista, do Volpi das Fachadas, das Casas e das Bandeirinhas. Da atualidade, De Fioris, obras importantes de Rubem Valentim e obras da última década de vida de Bonadei, junto com obras da nossa doação, o MAC se tornaria o mais completo e mais valioso Museu do país, unindo tudo o que de melhor foi criado no campo da pintura brasileira desde a década dos vinte até hoje. (...) Enfim o país possuiria um museu completo de tudo de valioso que se criou nesta terra de dimensões infinitas e mesclagens raciais tão profusas e frutíferas.¹⁸⁵

A coleção, portanto, tinha o propósito de apresentar aspectos da pintura brasileira modernista e, através dessa apresentação, explicitar questões caras ao colecionador, como o construtivismo e o que ele chama de “mesclagens raciais”. Em tese intitulada *Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da Coleção Theon Spanudis*, Maria Izabel Meireles Reis Branco Ribeiro relaciona os discursos do crítico com sua formação psicanalítica, sobretudo na aproximação com a teoria jungiana¹⁸⁶.

Poderíamos supor que Spanudis viu semelhanças em obras de épocas e localidades distintas devido, sobretudo, à hipótese psicanalítica de que arquétipos podem ser mobilizados e expressos inconscientemente nas produções. No Brasil, Spanudis aproximou-se de religiões de matrizes africanas e associou representações de orixás e divindades às narrativas do panteão grego¹⁸⁷. Em depoimento sobre o momento em que começou a pintar máscaras sem saber dizer de onde elas vinham e sem tampouco conseguir parar de produzi-las, a artista Niobe Xandó – contemplada na doação, com 18 obras transferidas ao acervo do MAC-USP – disse que Spanudis “explicou-me que não eram máscaras, mas símbolos, o que me apaziguou”.¹⁸⁸ Outros documentos pertencentes ao arquivo dão conta dessa aproximação de Theon Spanudis com a cultura iorubá, quando de sua estada no Brasil. As cartas recebidas de Deoscoredes Maximiliano dos Santos, posteriormente conhecido como Mestre Didi, enfocam essa temática, seja pelo viés da arte afro-brasileira, seja por explicações a respeito da ritualística da religiosidade¹⁸⁹.

Os pensamentos de Theon Spanudis sobre arte moderna brasileira expressados em

185 Documento *Sobre a doação da Coleção Theon Spanudis ao Museu de Arte Contemporânea. Depoimento e sugestões por Theon Spanudis* pertencente à Seção de Catalogação e Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP.

186 RIBEIRO, M. I. M. R. B. op. cit. 2001.

187 Documento TS-CAD151-017 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

188 Documento TS-TEX-013 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

189 Documentos TS-CP-DMS001 a TS-CP-DMS004 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

suas produções textuais e na composição de sua coleção leva-nos a uma intersecção não-óbvia entre colecionismo e História da Arte. Abordado em artigo escrito por Chantal Georgel¹⁹⁰, esse encontro muitas vezes acontece à revelia do colecionador – que raramente é também historiador da arte – e da instituição museológica.

Os colecionadores adotam o enfoque do historiador que viaja, compara, estuda, emite hipóteses, escreve. Observa-se que aumenta a necessidade dos próprios colecionadores apresentarem por escrito suas escolhas estéticas em termos de cultura e de pseudocultura. Os comentários eruditos sobre as obras e os artistas que integram suas coleções se multiplicam.¹⁹¹

A autora apresenta o museu, o colecionador e a história da arte como três parceiros organizados em torno do mesmo objeto: a “arte”. Embora intimamente relacionados, esses parceiros tem diferentes prerrogativas e interesses. Apesar de olhar para a França e de traçar uma história que começa em 1694 com a transferência da coleção Boisot em Besançon, há em seu texto considerações relevantes para pensarmos a relação entre a Coleção Theon Spanudis e o Museu de Arte Contemporânea-USP. A começar pela afirmação de que as doações aos museus não são de objetos ou conjuntos aleatórios, mas sim de coleções que tem alguma coesão interna, e de que o colecionador, ao dispor as obras para o museu, interfere em uma dinâmica de exibição pública que tende a ter aspectos pedagógicos.

O museu, ante a dúvida sobre se sua função é didática, de local de fruição ou lazer, forneceria “cursos mudos de história da arte”¹⁹². Um fenômeno que Georgel localiza temporalmente entre finais do século XIX e início do XX na Europa estaria intimamente vinculado às doações de colecionadores: a inversão de valores, em que o museu deixa de ser a instituição que pauta o estudo e a compreensão da arte para que os objetos artísticos classificados e organizados pelos doadores passem a construir discursos históricos dentro desses espaços. O argumento é sustentado a partir do caso da doação que Isaac de Camondo e Étienne Moreau-Nélanton fizeram ao Louvre, levando para o museu mais importante da França a arte moderna antes do marco da Primeira Guerra Mundial: “essa arte tão ridicularizada em sua origem assumia um lugar no curso da história da arte, uma história escrita pelos colecionadores mas consagrada pela autoridade do museu. Uma arte ontem, um

190 GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a História da Arte? In: **Museologia & Interdisciplinaridade**. v. 3, n. 6, 2014.

191 Ibidem, p.277.

192 Ibidem, p. 280.

patrimônio hoje.”¹⁹³

Em 2012, a Bienal de São Paulo fez uma homenagem a Wolfgang Pfeiffer por conta do centenário do museólogo e historiador. No texto escrito pelo curador João Spinelli e disponível no site da instituição, lê-se: “De 1978 a 1982 foi diretor do MAC-USP, onde ampliou o espaço expositivo do MAC no Parque Ibirapuera em 1.200 m² e o acervo em mais de 300 obras dos principais artistas brasileiros, como Alfredo Volpi e Mira Schendel entre outros”¹⁹⁴. Ao destacar dois artistas presentes na Coleção Theon Spanudis no MAC-USP que tem sabido reconhecimento nacional e internacional, o excerto destacado mostra como a doação das obras de arte feitas por Spanudis na gestão de Pfeiffer torna-se um sinal de prestígio dos agentes e da instituição envolvidos na transferência.

Maria Isabel Baldasarre, ao estudar as doações realizadas ao Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires¹⁹⁵, aproxima a discussão sobre essa transmissão do privado para o público do contexto sul-americano através do colecionismo. Esses processos impactaram diretamente a constituição de cânones, seu aceite ou seu rechaço. Ainda que lance olhares para o século XIX buenairense, a doação de Theon Spanudis em 1979 para o MAC-USP não parece tão distante de comparação. Além da relação pessoal do colecionador com artistas contemporâneos a si, as doações analisadas por Baldasarre indicam um interesse em adentrar – ou, melhor posto, forjar – o cânone da arte.

*Las donaciones procedentes de colecciones privadas suministraron el patrimonio germinal sobre el que se cimentó el patrimonio público. (...) Más allá del gesto de filantropía que suponía el regalo de parte del patrimonio privado, todos ellos buscaron también perpetuarse en la historia de la institución figurando como donantes.*¹⁹⁶

Ainda que nem todos os colecionadores argentinos planejassem de antemão constituir e doar ao Estado suas coleções, diz a autora, havia um interesse de todos eles em legitimar seus objetos através da circulação e do conhecimento público deles. A princípio, Spanudis planejava constituir uma fundação com seu nome cuja fonte mantenedora seria a

193 GEORGEL, Chantal. op. cit. 2014, p. 286.

194 Homenagem a Wolfgang Pfeiffer. 6 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/518>>. Acesso em 07 de junho de 2018.

195 BALDASARRE, Maria Isabel. Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 293-321, Junho/2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07 de junho de 2018.

196 BALDASARRE, Maria Isabel. op. cit. 2006.

renda advinda de aluguéis de imóveis que possuía na cidade de São Paulo¹⁹⁷. Temeroso com instabilidades financeiras e jurídicas, optou, afinal, pela doação a um museu público vinculado à universidade. Maria Izabel M. R. B. Ribeiro aponta em sua tese de doutorado que a transferência do acervo de Spanudis (tanto sua documentação para o IEB-USP quanto sua coleção para o MAC-USP) garante ao colecionador a oficialização de sua imagem¹⁹⁸ - imagem aqui entendida de maneira ampla, composta por seus pensamentos e não apenas por sua figura.

No entanto, a própria documentação presente no arquivo do MAC-USP indica tensões na relação entre colecionador e instituição. Mesmo que Spanudis tenha explicitamente demonstrado interesse para que as obras de arte continuassem juntas, na gestão da diretora Aracy A. Amaral os documentos indicam uma aproximação com o colecionador para reestabelecer os termos da doação. Em uma folha de papel, datilografou-se um encontro entre Spanudis, Amaral e os conselheiros do MAC-USP Regina Silveira e Wolfgang Pfeiffer, em que se lê:

(...) a diretora do MAC expôs ao sr. T. Spanudis que tendo em vista a grande quantidade de obras de poucos autores já existentes no MAC a partir de sua 1ª doação, e tendo em vista o trabalho múltiplo (sic) que implica a posse de cada obra (conservação, restauro, pesquisa, catalogação, exibição, divulgação), o MAC está num impasse, no momento, diante do Legado previsto por seu testamento.¹⁹⁹

O intuito dessa alteração no legado de Spanudis era, segundo a documentação, evitar que a incorporação ao acervo de uma grande quantidade de obras de arte gerasse gastos não apenas monetários, mas também de múltiplas naturezas de trabalho desempenhadas no museu. Em entrevista a Angélica de Moraes, Tadeu Chiarelli, que também foi diretor do MAC-USP (no período de 2010 a 2014), trata do cuidado que o museu deve ter ao incorporar novas peças a seu acervo:

É muito importante o discernimento e a objetividade na escolha. É preciso avaliar se a obra que está sendo oferecida ao museu dialoga com o acervo, com as características dele. Se ela se comportar como um corpo estranho, não deve ser aceita. Porque vai criar problemas. Mesmo que individualmente possa ser uma boa obra, ela não será útil ao contexto. O museu precisa ser rigoroso com a seleção de obras para evitar problemas futuros. Essa é a melhor garantia.²⁰⁰

197 Documento TS-DP-012 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

198 RIBEIRO, Maria Izabel M. R. B. op. cit. 2001, p. 213.

199 Documento pertencente à Seção de Catalogação e Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP.

200 Transporte de Valores. Tadeu Chiarelli, entrevistado por Angélica de Moraes. In: QUEMIN, A. et al. op. cit,

A tensão expressa na documentação dava-se principalmente porque o colecionador esperava que a coleção continuasse unida, formando um conjunto coeso. Nesse sentido, museu e doador possuíam visões distintas sobre o todo da coleção. De acordo com a documentação, foram feitas àquela ocasião duas propostas para o legado de Spanudis: a venda de uma parcela das obras em leilão promovido pelo museu, com a renda revertida para a conservação do legado, e a doação, com possibilidade de troca, de obras para outros museus do Brasil. Nenhuma das duas propostas foi aceita por Spanudis, conforme relato no próprio documento ("O sr. Spanudis rejeitou peremptoriamente essa sugestão", "O Sr. Spanudis rejeitou vivamente também essa alternativa"²⁰¹). O documento encerra-se de maneira não definitiva, projetando uma solução a ser apresentada em reunião vindoura do Conselho Administrativo do museu. Essa solução poderia inclusive ser a liberação para que Spanudis escolhesse outra instituição cultural para realizar sua doação, como, por exemplo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No dia 1º de novembro de 1985, Theon Spanudis indicou, por carta, aceite da alteração no legado feita pelo Conselho Administrativo do MAC-USP e pela Reitoria da Universidade, conforme documento presente no Arquivo do MAC-USP. Em carta sem data, da diretora Aracy A. Amaral para o reitor Prof. Dr. Antonio Hélio Guerra Vieira, informa-se a mudança no legado de Theon Spanudis a ser incorporado ao acervo do MAC-USP: de 128 obras para 38 obras. Em recibo datado de 14 de março de 1986, acusa-se o recebimento das obras de acordo com os termos estipulados no ano anterior por Spanudis e Amaral. Grafada a mão, no fim do documento, indica-se a retirada de uma têmpera de autoria de Alfredo Volpi com a finalidade de ser leiloada pela Associação dos Amigos do MAC (AAMAC) para produção de livro sobre a Coleção Theon Spanudis.

2014, p. 165.

201 Documento pertencente à Seção de Catalogação e Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP.

Figura 12: Recibo, 14/03/1986 - Acervo MAC-USP

MAC MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

R E C I B O

Recebemos do Sr. Theon Spanudis o conjunto de obras discriminadas na relação em anexo, denominada "Coleção Theon Spanudis(Legado)", cumprindo as decisões estabelecidas em correspondência de 31 de outubro de 1985(D/33385/MAC/311085), trocada entre o Sr. Theon Spanudis e a Sra. Aracy A. Amaral, Diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, que por sua vez alteraram, de comum acordo entre as partes, as disposições contidas no Processo de Doação da Coleção Theon Spanudis(Processo R.USP nº 8966/79).

Assinalamos, entretanto, que as três obras de Meyer Filho, bem como o desenho de Hélio Basto, embora presentes na referida listagem, já se encontram em propriedade deste Museu.

Retiramos ainda a tela "Gorritico", tempera sobre tela de Alfredo Volpi, que deve ser imediatamente entregue à AAMAC (Associação dos Amigos do MAC) para ser leilada e dessa forma angariar fundos para a produção de livro sobre a Coleção Theon Spanudis.

Sônia Salzstein
Setor de Acervo

São Paulo, 14 de Março de 1986

No MAC-USP, as obras doadas por Spanudis foram expostas pela primeira vez em 1979 em ocasião da primeira etapa da doação, com a intenção de apresentá-las publicamente. No ano anterior, em exposição chamada *Construtivistas e Figurativos da Coleção Theon Spanudis* um recorte a partir de artistas que Spanudis valorizava e possuía em sua coleção foi aberta no Centro de Artes Porto Seguro. O MAC-USP chegou a montar exposições que traziam obras de artistas presentes na coleção, como a individual de Mira Schendel, em 1985. Em 2011, no prédio do MAC-USP na Cidade Universitária, quatro dos artistas colecionados por Spanudis foram expostos em conjunto na exposição *Aspectos da pintura na Coleção Theon Spanudis*²⁰²: Alfredo Volpi, Eleonore Koch, Chen-Kong Fang e Mira Schendel.

202 Aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICAO/2011/Theon_Spanudis/index.htm>. Acesso em 16 de agosto de 2018.

Recentemente, e fora do museu, a coleção parece ter recebido uma atenção maior, possibilitando uma compreensão mais complexa da arte produzida nas décadas finais do século XX²⁰³.

Diante dessa documentação que o museu mantém, é possível perceber que a transferência das obras de arte do âmbito privado – a casa de Theon Spanudis – para a instituição pública – o MAC-USP – demandou negociação entre ambas as partes. A mudança de direção aponta para uma alteração de perspectiva quanto à aceitação de toda a coleção. É curioso pensar sobre a sugestão de alteração do legado de Spanudis ter acontecido durante a gestão de Aracy A. Amaral²⁰⁴, uma vez que a crítica possui extenso material escrito e publicado acerca das querelas construtivas no Brasil. A tese de Flávio Rosa de Moura aponta a ex-diretora do MAC-USP como uma das principais responsáveis por criar uma determinada memória sobre o concretismo no País, ao sistematizar os estudos sobre o período, tendo importância comparável ao dos críticos que formularam as teorias sustentadas pelos neoconcretos: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar²⁰⁵.

Após a separação do grupo, coube a Aracy Amaral e Lygia Pape a curadoria da mostra *Projeto Construtivo Brasileiro*, em 1977 na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). A exposição deu ao Neoconcretismo uma visibilidade institucional inédita até então, mais de uma década depois de sua dissolução. O número volumoso de obras doadas por Spanudis oferecia ao museu dificuldades técnicas apontadas em documento já mencionado (conservação, restauro, pesquisa, catalogação, exibição, divulgação) e, ao mesmo tempo, trazia em seu conjunto a visão idiossincrática do colecionador sobre arte brasileira, que em alguns aspectos podiam não ser encampada pela diretoria do museu.

Apesar de signatário do Manifesto Neoconcreto, as obras colecionadas por Spanudis

203 Destacam-se aqui duas exposições de 2018: *O Círculo de Theon Spanudis* na Galeria Berenice Arvani com obras de alguns dos artistas que foram expostos em 1978 no Centro de Artes Porto Seguro, como Eleonore Koch, José Antônio da Silva, Odriozola e Jandyra Waters; e *Mínimo, Múltiplo, Comum* na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com obras de Fang e Eleonore Koch.

204 “Aracy Abreu Amaral (São Paulo, São Paulo, 1930). Crítica de arte, curadora, historiadora de arte e arquitetura, jornalista e professora. Gradua-se na Escola de Jornalismo Cásper Líbero da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 1959. (...) Inicia-se na área de museologia como assistente de direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) na década de 1960. Entre 1975 e 1979, assume a direção técnica da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1982, torna-se diretora técnica do MAC/USP, posição que ocupa até 1986” ARACY Amaral. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10/aracy-amaral>>. Acesso em: 14 de maio 2019. Verbetes da Enciclopédia.

205 MOURA, Flávio Rosa de. op. cit. 2011, p. 12.

não referendam a versão de sucesso do neoconcretismo sobre outras variações das produções de arte concreta ou abstrata no Brasil. Em conjunto, essas obras chegam a criar, afinal, uma pluralidade de sentidos sobre os caminhos diversos que a discussão sobre concretismo por vezes excluiu ao tratar de artistas e manifestos em seus próprios termos.

Já sobre a intenção do colecionador de inspirar outros colecionadores a ajudar o museu a compor um acervo a partir do que considerava ser o mais relevante dentre as produções feitas no Brasil parece não ter se realizado. A doação de Spanudis segue como a segunda maior do MAC-USP, perdendo em número apenas para a coleção fundadora do museu, advinda do antigo MAM de São Paulo, criado por Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo. Resta investigar como doações de colecionadores privados de menor volume impactam esse acervo, em um contexto em que também muitos colecionadores criam seus próprios espaços de exibição.

Capítulo 3 – A artista Eleonore Koch: para além de Theon Spanudis e Alfredo Volpi

Escrever sobre Eleonore Koch demanda um olhar atento aos deslocamentos espaciais pelos quais a artista passou, desde a infância até a idade adulta. Nascida em Berlim no ano de 1926, aos dez anos de idade, em 1936, mudou-se com a família – a mãe Adelheid, o pai Ernest e a irmã Esther – para o Brasil estabelecendo-se em São Paulo. Em 1949, foi para Paris para uma temporada de estudos e retornou ao Brasil em 1951. Em 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro e ao longo daquela década fez viagens à Grécia, Londres e aos Estados Unidos. A partir de 1968, estabeleceu-se na capital inglesa. Em duas ocasiões, em 1979 e em 1983, viajou ao Egito, e em 1989 retornou definitivamente ao Brasil. No ano seguinte, fez uma viagem ao Arizona, nos Estados Unidos²⁰⁶.

Nessa primeira mirada aos lugares pelos quais Koch circulou, cabem considerações: a primeira delas é o acesso que teve a lugares do mundo (sobretudo na Europa) que lhe permitiu aprofundar-se em suas práticas artísticas; e a segunda é a internacionalização da cidade de São Paulo da qual ela e sua família fizeram parte a partir da década de 1950, tema abordado no primeiro capítulo deste trabalho. Interessa destacar também o fato de suas viagens terem sido feitas sem companheiros do sexo masculino, uma vez que a artista nunca se casou.

De volta ao Brasil, em 1989, Koch estabeleceu-se em São Paulo, no bairro dos Jardins. Foi ali que ela me recebeu em setembro de 2017, já bastante debilitada, depois de ter sido hospitalizada na semana anterior. Eleonore Koch tinha 91 anos de idade. Morreria quase um ano depois, em agosto de 2018. A sala em que conversamos parecia o ateliê da artista. No andar superior do sobrado, fui instalada em uma cadeira perto de uma escrivaninha de madeira. Atrás de mim, reparei depois, estava uma fotografia em que se viam Adelheid Koch, sua mãe, e Theon Spanudis, amigo e colecionador, em algum evento da Sociedade Brasileira de Psicanálise. No lado oposto da sala, um armário com portas de vidro mostrava uma grande quantidade de pigmentos de diversas cores organizados em potes, remetendo à técnica de têmpera que aprendera com Alfredo Volpi. Sentada à minha frente, a artista conversou comigo por pouco mais de duas horas sobre sua vida. Naquela sala, estavam representadas pessoas-chaves dessa trajetória de Koch, e cujas relações serão abordadas neste capítulo.

Mas não era somente na representação da casa de Eleonore Koch que essas figuras orbitavam sua vida e produção artística. Grande parte das menções que foram feitas à sua obra

²⁰⁶ KOCH, Eleonore (org.). **Lore Koch**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

na imprensa passava por associá-la a outras pessoas, especialmente a Alfredo Volpi e a Theon Spanudis, desde os primórdios de sua atividade até os epitáfios publicados quando faleceu. Assim sendo, podemos supor que uma das razões que assinalam seu reconhecimento tardio advém justamente dessa associação, por ter sido posta à sombra de outros atores, como Volpi e Spanudis. A questão da autoria aqui faz-se fundamental para compreender os problemas dessas incansáveis associações: por mais que possuísse um nome próprio, o atrelamento da obra de Eleonore Koch feito ao nome de dois homens mostra um tensionamento entre autoria e autoridade²⁰⁷. Embora possuidora da primeira, a segunda recai sobre aqueles que a caracterizam como “aluna” e “colecionada”. A seguir, aprofundamos essa discussão apresentando documentação consultada em arquivos.

A primeira referência à artista encontrada nos acervos dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* datam da década de 1950 (1952 e 1954, respectivamente, em notas sobre exposições de suas pinturas). Na *Folha de S. Paulo*, a artista foi mencionada 60 vezes. A maioria eram notas informativas sobre exposições na cidade de São Paulo. No acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, a artista foi mencionada 50 vezes, sendo as mais recentes referentes a um leilão realizado cerca de três meses depois de sua morte²⁰⁸. Essa busca foi realizada nos acervos digitais de ambos os jornais e a escolha por esses dois veículos de mídia em detrimento a outros foi por sua localização geográfica – São Paulo –, sua longevidade, além de tratar-se de jornais diários, e de ampla audiência²⁰⁹.

Nos textos jornalísticos ou nas críticas às suas obras, são raras as ocasiões em que não foi mencionada como discípula de Volpi ou artista cujas pinturas figuraram na Coleção Theon Spanudis. Em poucas delas, Alfredo Volpi não aparece como único mestre na trajetória de Koch. Entretanto, em nota de 1964, publicada no periódico *Folha de S. Paulo*, há espaço para três professores de Koch, sendo duas delas mulheres artistas:

(...) Às 21h, na Galeria Seta, a inauguração de pinturas de Eleonore Koch, artista nascida em Berlim e desde 1936 radicada no Brasil. Eleonore viveu desde essa época em São Paulo, transferindo-se em 1960 para o Rio. Estudou com Elizabeth Nobling, Iolanda Mohalyi e Volpi e já figurou na V,

207 PONTES, Heloisa. (2004). A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. **Tempo Social**, 16(1), 231-262.

208 GONÇALVES FILHO, Antonio. Coleção da pintora Eleonore Koch é leiloada. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 de novembro de 2018. GONÇALVES FILHO, Antonio. Leilão de Eleonore Koch eleva a pintora ao patamar do mestre Volpi. **O Estado de S. Paulo**, 13 de novembro de 2018.

209 Os materiais digitalizados estão disponíveis em bancos de dados nos sites de ambos os jornais: Acervo Estadão <<https://acervo.estadao.com.br/>> e Acervo Folha <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em 17 de maio de 2019.

VI e VII Bienais de São Paulo.²¹⁰

Em decorrência de sua morte, em 01 de agosto de 2018, Antonio Gonçalves Filho escreveu sobre a trajetória da pintora. Não escapa de mencionar Alfredo Volpi e Theon Spanudis, mas apresenta outras figuras importantes para sua formação e reconhecimento como pintora, tanto no Brasil quanto na temporada em que viveu na Inglaterra.

Além de ter sido aluna de Volpi, ela estudou com outros grandes nomes da arte brasileira (pintura com Yolanda Mohaly, escultura com Bruno Giorgi). Foi secretária do crítico e cientista Mário Schenberg e protegida do crítico Theon Spanudis, que a apresentou a Volpi. Participou de duas edições da Bienal de São Paulo (1959 e 1967) antes de fixar residência em Londres, em 1968, onde recebeu apoio de um grande colecionador inglês. De volta ao Brasil, ela conquistou um merecido lugar nas coleções dos volpistas e teve seu talento reconhecido pelo editor Charles Cosac, que a ela dedicou um livro (o único de sua carreira).²¹¹

Se no Brasil do século XIX as artistas estavam relegadas a um papel de perene amadorismo – pela dificuldade de acesso às instituições de ensino e pela recepção de suas obras como inferiores ou voltadas a um público determinado, enquanto as produções de homens podiam ser vistas como “universais”²¹² – a formação artística de Eleonore Koch aponta para uma relação diferente daquelas passadas pelas “pioneiras” estudadas por Ana Paula Cavalcanti Simioni. Seus estudos foram apoiados por sua família tanto no período em que esteve no Brasil quanto nas épocas em que viveu na Europa. Essa formação baseava-se primordialmente em aulas particulares com outros artistas (Alfredo Volpi, Yolanda Mohaly²¹³,

210 **Folha de S. Paulo**, 25 de novembro de 1964.

211 GONÇALVES FILHO, Antonio. Morre, aos 92 anos, a pintora Eleonore Koch, única aluna de Volpi. *Antonio Gonçalves Filho*. 01/08/2018.

212 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

213 “Yolanda Lederer Mohalyi (Kolozsvár, capital da Transilvânia, Hungria [atual Cluj Napoca, Romênia] 1909 - São Paulo SP 1978). Pintora, desenhista. Na Hungria estuda pintura na Escola Livre de Nagyanya e, em 1927, ingressa na Real Academia de Belas Artes de Budapeste. Em 1931, vem para o Brasil e fixa-se em São Paulo, onde leciona desenho e pintura. Foram seus alunos, entre outros, Maria Bonomi (1935) e Giselda Leirner (1928). A partir de 1935, começa a frequentar o ateliê de Lasar Segall (1891 - 1957), com quem identifica-se. Por volta de 1937, integra o Grupo 7, ao lado de Victor Brecheret (1894 - 1955), Antonio Gomide (1895 - 1967) e Elisabeth Nobiling (1902 - 1975), entre outros. Sua primeira exposição individual ocorre em 1945 no Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB/SP. Em 1951 realiza suas primeiras xilogravuras, com Hansen Bahia (1915 - 1978). Em 1958, recebe o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Entre as décadas de 1950 e 1960, executa em São Paulo vitrais para a Fundação Armando Álvares Penteado - Faap e murais para as igrejas Cristo Operário e São Domingos, além de mosaicos para residências particulares. Mais tarde, executa também vitrais para a Capela de São Francisco, em Itatiaia. Entre 1960 e 1962, leciona no curso de desenho e plástica da Faap. É também nesse ano que a artista representa o Brasil na 1ª Bienal Americana de Arte, na Argentina, tendo alguns de seus trabalhos escolhidos pelo crítico Sir Herbert Read para uma exposição itinerante nos Estados Unidos. Em 1963, recebe o prêmio de melhor pintor nacional na 7ª Bienal Internacional de São Paulo.” YOLANDA Mohalyi. In:

Bruno Giorgi²¹⁴ e Elisabeth Nobling²¹⁵). Além das aulas com esses professores, Eleonore Koch viajou em 1949 para Paris, onde frequentou sessões de modelo vivo na Académie Julian e na Académie de La Grande Chaumière, instituições fundamentais para a formação de outras artistas de origem brasileira²¹⁶.

Essas instituições privadas desempenharam importante papel para o campo artístico francês e também para artistas de outras nacionalidades, sobretudo em meados do século XIX e princípios do XX, em que vigorava o sistema artístico acadêmico na capital francesa. Apesar de serem instituições privadas, compartilharam alunos e professores com a École de

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8469/yolanda-mohalyi>>. Acesso em: 27 de maio de 2019. Verbete da Enciclopédia.

214“Bruno Giorgi (Mococa, São Paulo, 1905 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993). Escultor. Muda-se com a família para Itália, e fixa-se em Roma em 1913. Em 1920, inicia estudos de desenho e escultura com o professor Loss. Participa de movimentos antifascistas. Em 1931, é preso por motivos políticos e condenado a sete anos de prisão. É extraditado para o Brasil em 1935, por intervenção do embaixador brasileiro na Itália. Em São Paulo, trava contato com Joaquim Figueira (1904 - 1943) e Alfredo Volpi (1896 - 1988). Em 1937, viaja para Paris e frequenta as academias La Grand Chaumière e Ranson, onde estuda com Aristide Maillol (1861 - 1944). Em 1939, retorna a São Paulo e convive com Mário de Andrade (1893 - 1945), Lasar Segall (1891 - 1957), Oswald de Andrade (1890 - 1954) e Sérgio Milliet (1898 - 1966), entre outros. Começa a praticar desenho de modelo-vivo e pintura com os artistas do Grupo Santa Helena e integra a Família Artística Paulista (FAP). Em 1943, transfere-se para o Rio de Janeiro. A convite do ministro Gustavo Capanema (1900 - 1985) instala ateliê no antigo Hospício da Praia Vermelha, onde orienta jovens artistas como Francisco Stockinger (1919). Possui obras em espaços públicos como Monumento à Juventude Brasileira (1947), nos jardins do antigo Ministério da Educação e Saúde (MES), atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro; Candangos (1960), na praça dos Três Poderes, e Meteoro (1967), no lago do edifício do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília; e Integração, 1989, no Memorial da América Latina, em São Paulo.” BRUNO Giorgi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8920/bruno-giorgi>>. Acesso em: 27 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

215 “Olga Elisabeth Magda Henriette Nobiling (São Vicente SP 1902 - São Paulo SP 1975). Escultora, ceramista, desenhista e professora. Ingressa na Universidade de Colônia, Alemanha, matriculando-se nos cursos de Filosofia, História e História da Arte, em 1923. Dois anos depois, transfere-se para a Universidade de Münster, em Vestfália. Em 1927, desiste dos cursos universitários e inicia seus estudos de escultura em Munique, na Baviera. Entre 1929 e 1930, é admitida na Academia de Belas Artes da Universidade de Berlim, pela apresentação do seu trabalho Cabeça de Gertrude, torna-se aluna especial. Isso lhe permite abrir um ateliê e além disso tem aulas com Edwin Scharff. Em 1932, ainda em Berlim, torna-se aluna de Klipech, mas desiste dos estudos por desentendimentos com o professor. De volta ao Brasil, em 1934, conhece Victor Brecheret de quem torna-se auxiliar. Executa, em 1935, as obras Cabeça de Brecheret e a Virgem com Criança, sob encomenda de Antônio Prado Júnior. No ano seguinte, integra o Grupo dos Sete, com Victor Brecheret, Rino Levi, Yolanda Mohalyi, Regina Graz, Jonh Graz e Antonio Gomide, e realiza sua primeira mostra individual na Casa Baloo, em São Paulo. Em 1938, passa cinco meses em Viena (Áustria) frequentando cursos de cerâmica. No final da década de 40, é convidada a ministrar aulas de orientação artística no MAM/RJ, no Rio de Janeiro. Também atua como professora na FAU/USP em 1953, sendo também responsável pelo projeto dos painéis para a Torre Universitária, no Campus dessa universidade.” ELISABETH Nobiling. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21780/elisabeth-nobiling>>. Acesso em: 27 de maio de 2019. Verbete da Enciclopédia.

216 Em entrevista para um programa de televisão sobre a obra de Koch, Fernanda Pitta destaca o período de aprendizagem da artista em Paris não pelas instituições que frequentou, mas pelas aulas de pintura com o artista Arpad Szenes e pelas aulas de escultura com Robert Coutin entre 1949 e 1951. ARTES VISUAIS. Eleonore Koch. São Paulo: SescTV, 2009. Programa de TV.

Beaux Arts. Pesquisa de Ana Paula Cavalcanti Simioni levantou alguns dados sobre artistas saídas do Brasil que estudaram na Académie Julian naquele período:

Algumas brasileiras também buscaram na Académie Julian a formação que lhes faltava em sua terra natal. Os dados sobre as mulheres são lacunares, pois cobrem apenas o intervalo de 1880 a 1905, e, mais grave ainda, se encontram em mãos de um proprietário particular. Ainda assim, o caderno referente as *Élèves dames groupées par nations et par Villes*, menciona as seguintes brasileiras: Mme. Barbosa (em 1889), Mme. Castillos (em 1889), Mme. Capper (em 1896), Mme. De Mesquita (1890), Hermina Palla (1893), Mme. De Sistello (em 1892 e novamente em 1900), Mme Silva (em 1900), srta. Mariette Rezende (em 1900), a srta. Negrão (em 1902), a srta. Herré (em 1902), srta. Valim (1904). Além destas, o documento menciona artistas mais conhecidas como as escultoras Julieta de França, que aportou no ano em que recebeu a bolsa conferida pela ENBA (1901) e Nicolina Vaz, que se inscreveu na escola em 1904; bem como a pintora paulista srta. Nicota Bayeux (1903) e a caricaturista Nair de Teffé, também conhecida como Rian (em 1905).²¹⁷

A viagem de Eleonore Koch para estudar em Paris data de um período posterior, após uma ampla crise naquele campo artístico entendido como acadêmico²¹⁸ e depois, também, do conturbado cenário pós-Segunda Guerra Mundial. O contexto de formação de Koch difere muito daquele em que se formaram as artistas associadas à prática acadêmica e mesmo modernistas como Tarsila do Amaral. Nesse momento, em fins da década de 1940, o centro da arte no mundo ocidental deslocava-se do continente europeu, mais especificamente de Paris, para estabelecer-se no continente americano, em Nova York, movimento que já havia acontecido um século antes da Itália para a França, como o próprio interesse de estudantes da Academia Imperial de Belas Artes agraciados pelo prêmio-viagem apontava²¹⁹. Possivelmente, Eleonore Koch escolheu essas instituições para complementar seus estudos artísticos por mais de uma razão: o acesso a reconhecidas aulas de modelo-vivo – uma grande dificuldade no ensino brasileiro, sobretudo para alunas do sexo feminino pode ter sido uma delas, mas a familiaridade com o continente europeu, de onde migrara uma década antes, não

217 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Académie Julian e a formação de artistas brasileiros. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República** – Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p. 62.

218 “O prestígio da escola declinara como consequência das transformações gerais do campo artístico, como a conquista de espaços simbólicos e institucionais por parte das vanguardas, aprofundando a crise do academismo. Ao lado do colapso do sistema oficial dos salões, com a inauguração, especialmente, do Salon des Indépendants, em 1881 e do Salon d’Automne, em 1903, ganhava espaço um sistema pautado pelas galerias e marchands, tais como Georges Petit e a Durand Ruel, as quais atraíam um público mais seletivo, tanto financeiramente quanto culturalmente, bem como garantiam espaços expositivos para a arte dita de vanguarda, que, aos poucos conquistava espaço entre artistas, críticos e colecionadores.”. Ibidem, p. 67.

219 Ibidem, p. 57

deve ser descartada como uma razão plausível. O prestígio que essas academias possuíam e o fato de seus mestres – à exceção de Alfredo Volpi – também terem frequentado academias artísticas na Europa devem ser dados levados em consideração. Além do mais, a mudança de Paris para Nova York como centro para as artes não foi algo abrupto, mas sim um longo processo que envolveu distintos agentes do campo artístico, como apresentado por Maria Lucia Bueno:

Até o final dos anos 50, os principais pólos do mercado de vanguarda estavam em Paris e Nova Iorque. A centralidade exercida pelos franceses favoreceu a emergência de um núcleo de galerias em Paris, porém, foi em Nova Iorque que se constituiu uma estrutura para a arte contemporânea. Como os museus não forneciam suporte à vanguarda, sua promoção ficou a cargo das galerias privadas e da imprensa.²²⁰

Podemos supor que Eleonore Koch não tivera grandes problemas em ser reconhecida como uma artista profissional, já que as primeiras exposições de que participou foram em espaços que pareciam legitimá-la como tal. Em 1948, conquistou a menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Quatro anos depois, em 1952, expos pela primeira vez individualmente, na Galeria Ambiente, mesmo ano em que ganhou a Pequena Medalha de Prata no 2º Salão Paulista de Arte Moderna que aconteceu na Galeria Prestes Maia (**Anexo D - Exposições de Eleonore Koch**).

Ainda assim, em muitos momentos de sua vida as artes plásticas conviveram com trabalhos de outras ordens. Alguns desses trabalhos eram associados à prática artística, mas também esteve em atribuições que em nada se relacionavam com seus interesses pictóricos. Por volta de 1951, envolveu-se com montagens na cidade de São Paulo de peças do grupo teatral Os Comediantes, do Rio de Janeiro, do diretor de origem polonesa Zbigniew Ziembinski (1908-1978), com a função de assistente de figurino²²¹. No ano seguinte, trabalhou na cenografia de “A dama das camélias” encenada pela companhia Teatro Brasileiro de Comédia. Posteriormente, desenvolveu trabalhos de cenografia para a TV Tupi, como assistente de Carlos Giacchieri²²². Se essas atividades aproximavam-se de práticas culturais e artísticas, por outro lado, ao mudar-se para a Inglaterra na década de 1960, suas atividades como pintora dividiram espaço com a função de tradutora na Scotland Yard em Londres²²³.

220 BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Soc. estado.**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, Agosto/2005. p. 380

221 PITTA, Fernanda. Cronologia. In: KOCH, Eleonore (org.). op. cit. 2013. p. 14.

222 Ibidem, p. 17.

223 Ibidem, p. 44.

Dentre os trabalhos realizados por Koch em sua trajetória, interessa retomar a menção feita acima em citação de artigo de periódico sobre a época em que trabalhou com o físico e crítico de arte Mário Schenberg²²⁴. Embora desempenhasse a função de secretária por conta da atividade docente de Schenberg no Departamento de Física da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, não devemos desconsiderar a relevância dele como crítico de arte. A partir de 1942 quando começou a escrever críticas de arte, Schenberg (que, assim como Koch, era de família de origem judaica) manteve-se atrelado a essas duas áreas do conhecimento, tendo publicado nos anos 1980 os livros *Pensando a Física*²²⁵ e *Pensando a Arte*²²⁶. Embora não seja um assunto que interesse a essa pesquisa, a relação de amizade que Schenberg cultivou com os artistas Bruno Giorgi e Alfredo Volpi ajudam a ter uma dimensão da rede de sociabilidade composta por esses artistas e alguns dos críticos com trabalhos mais relevantes sobre artes na época²²⁷.

Koch trabalhou também como vendedora de livros nas Livrarias Nobel e Kosmos²²⁸, casa editorial que publicou obras de poesia de Theon Spanudis. No artigo *Fazendo da pintura a morada essencial – quatro artistas entre dois mundos*, Marlen Eckl enxerga nessa livraria e em outras criadas na cidade de São Paulo por imigrantes e refugiados do nazismo um espaço de acolhimento e aprendizagem para Eleonore Koch e Alice Brill²²⁹, que também migrou para

224 “Mario Schenberg (Recife, Pernambuco, 1914 - São Paulo, São Paulo, 1990). Crítico de arte e físico. Transfere-se de Recife, sua cidade natal, para o Rio de Janeiro em 1929, ao finalizar os estudos secundários. Em 1933, em São Paulo, estuda na Escola Politécnica, formando-se engenheiro eletricitista dois anos depois. Em 1936, torna-se bacharel em matemática pela Universidade de São Paulo (USP). (...) Por intermédio do escultor Bruno Giorgi e Volpi, conhece o pintor José Pancetti. Frequenta o ateliê de Lasar Segall e de Flávio de Carvalho. Convive com críticos paulistanos, como Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Maria Eugenia Franco. (...)” MARIO Schenberg. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa801/mario-schenberg>>. Acesso em: 15 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

225 SCHENBERG, Mario. **Pensando a Física**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

226 Idem. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

227 Aqui, destaca-se a pesquisa feita por Alecsandra Matias de Oliveira e publicada em livro sob o título *Schenberg: crítica e criação* que mapeia as considerações do crítico sobre arte ao longo dos anos que atuou nessa atribuição, tendo no encontro com Giorgi e Volpi um ponto de mudança na sua visão sobre o modernismo em São Paulo, na figura de dois artistas imigrantes. OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Schenberg: crítica e criação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

228 PITTA, Fernanda. op. cit. 2013. p. 13.

229 “Alice Brill Czapski (Colônia, Alemanha, 1920 - Itu, SP, 2013). Fotógrafa, pintora, gravadora, desenhista. Vem para o Brasil em 1934, fugindo do nazismo. Frequenta o Grupo Santa Helena, em São Paulo, na primeira metade dos anos 1940. Entre 1946 e 1947, nos Estados Unidos, realiza cursos na University of New Mexico, em Albuquerque, e na Art Student's League, em Nova York. Retorna ao Brasil, atua na revista Habitat, para a qual fotografa arquitetura e obras de artes, entre 1948 e 1960. A convite de Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), realiza, em 1953 e 1954, grande trabalho fotográfico sobre o cotidiano na cidade de São Paulo. Sua atividade como fotógrafa ocorre principalmente entre 1948 e 1960. Paralelamente dedica-se à pintura a óleo, em obras que têm como tema a paisagem urbana. Em produção posterior aproxima-se da abstração.” ALICE Brill. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

o país com a família em fuga do regime totalitário na Alemanha dos anos 1930.

Vale lembrar que, na mesma época, surgiram galerias de arte moderna, livrarias bem conceituadas pela crítica, e público de artistas e intelectuais, frequentadores assíduos dos quais se tornaram um centro de encontro. Algumas delas foram fundadas por imigrantes ou refugiados do nazismo como a Galeria Domus, a Galeria Astréia, a Livraria Cultura, a Livraria Kosmos, a Livraria Landy e a Livraria Nobel. “Não podemos esquecer o trabalho catalisador e pioneiro, de difusão cultural, destes imigrantes”, afirmou Alice Brill na retrospectiva (Alice Brill citada por OGAWA, 2008, p. 67). De fato, foram nessas livrarias em que as jovens refugiadas Alice Brill e Eleonore Koch não só fizeram seus primeiros passos no mundo de trabalho, mas também tiveram a possibilidade de entrar em contato com os círculos de intelectuais, artistas e literatos da cidade, estabelecendo as alicerces para sua própria formação artística.²³⁰

Em outra nota publicada na imprensa, escrita por Radha Abramo no jornal Folha de S. Paulo, em 01 de maio de 1983, que tratava de uma exposição realizada no Barbican Centre em Londres, não havia nenhuma menção a Volpi ou Spanudis. Isso se dá porque o personagem da notícia não é Koch, mas sim Horst Troege, o promotor de um festival de cultura brasileira de origem alemã-britânica²³¹.

Essa exposição a que se refere a nota chamava-se *18 Women Brazilian Artists*²³² e não constava na Enciclopédia Itaú Cultural, uma das fontes de onde as informações de exposição da artista (**Anexo D - Exposições de Eleonore Koch**) foram retiradas. Exceto por essa, nenhuma outra menção a exposições coletivas apenas com artistas mulheres foi encontrada em cronologias e apontamentos sobre a pintora. Mesmo quando o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) apresentou a exposição *Mulheres Artistas no Acervo do MAC* em 1996, nenhuma obra de Koch foi exposta (em termos de comparação, obras de Bárbara Schubert Spanoudis, Jandyra Waters, Niobe Xandó, Sonia von

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa139/alice-brill>>. Acesso em: 15 de Mai. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

230 ECKL, Marlen. Fazendo da pintura a morada essencial – quatro artistas entre dois mundos. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, [S.l.], v. 8, n. 15, p. 143-170, nov. 2014. ISSN 1982-3053. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/6913>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019. As outras artistas estudadas no artigo são Agi Straus e Gisela Eichbaum.

231 “Horst Troege, alemão-londrino, relações públicas número um do Brasil na Inglaterra, já merece uma condecoração do nosso governo pelo seu trabalho de divulgação dos costumes e da arte nacionais. No Barbican Centre de Londres, Horst Troege promove, a 3 de maio, um Festival com Ney Matogrosso, “Maria Maria” e exposição de 44 pinturas de Rita Loureiro, inspiradas no “Macunaíma”. Também serão expostas obras de Renina Katz, Anésia Pacheco Chaves, Louder Cedran, etc e de outras artistas brasileiras residentes na Europa, como Cristina Mendes Silva, Eleonore Koch, Bethe Kalache, etc. No fim do Festival, Horst Troege promete debates, comidinha apimentada e batidas de coco. Segredo do interesse de Horst pelo Brasil: apaixonou-se por uma brasileira. Tudo por um amor.” In: ABRAMO, Radha. **Folha de S. Paulo**, 01 de maio de 1983.

232 PITTA, Fernanda. op. cit., 2013. p. 55.

Brüsky e Mira Schendel²³³, pertencentes à doação da Coleção Theon Spanudis, foram expostas nessa ocasião). Não é simples explicar o porquê de uma escolha curatorial em detrimento a outras, mas podemos supor que não só as obras de Koch são dificilmente associadas a temas relacionados ao feminino, como, naquela época (meados dos anos 1990) a artista ainda não tinha sido “redescoberta” pelo campo da arte, fenômeno que podemos notar em fins da primeira década do século XXI.

As obras de Eleonore Koch estiveram presentes em 38 exposições, listadas a partir de pesquisa na Enciclopédia Itaú Cultural²³⁴ e no livro *Lore Koch*²³⁵. Dessas exposições, apenas 6 eram individuais, sendo as outras 32 coletivas. Entre 1948, ano do primeiro dado coletado sobre o assunto, e 2018, há uma grande variação. Apesar de nunca ter participado de mais de 2 exposições em um mesmo ano, Koch parecia estar em ascensão, se notamos que na década de 1940 (anos 1948 e 1949, mais especificamente) participou de 2 exposições, na década seguinte de 9 e, depois, nos anos 1960 de 12 mostras. Na década de 1970, foram apenas 2 exposições, ambas coletivas da Coleção Theon Spanudis. Na década seguinte, o número de participação em exposições dobra (de 2 para 4), mas uma delas (*Arte Transcendente*, 1981) tinha curadoria de Theon Spanudis e, outra, que se realizou em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1986 (*Volpi Permanência e Matriz: 7 artistas de São Paulo*, 1986) tematizava a obra de Alfredo Volpi. O mais provável é que sua grande queda na década seguinte esteja relacionada com sua mudança de país, onde não possuía vínculos tão fortes com artistas e intelectuais. Por tratar-se de um período de pouca internacionalização da arte brasileira, como a que se vê após os anos 2000²³⁶, a ida de Koch à Inglaterra pode ter sido decisiva em sua trajetória como artista plástica no Brasil.

Nos gráficos a seguir, é possível visualizar os dados apresentados e analisados anteriormente, tanto sobre publicações nos periódicos Folha de São Paulo e O Estado de S. Paulo (**Anexo B – Menções a Eleonore Koch no Acervo Folha de S. Paulo e Anexo C – Menções a Eleonore Koch no Acervo O Estado de S. Paulo**) quanto referentes a realização

233 Niobe Xandó e Mira Schendel também participaram, em 1982, da exposição *Women of The Americas: emerging perspectives* na Kouros Gallery de Nova York. Na mesma década, em 1987, Schendel expos em *Algumas Mulheres*, da Galeria de Arte Ipanema no Rio de Janeiro. Em 1995, *Latin American Women Artists 1915 – 1995* associa as identidades de artistas como mulheres e latino-americanas no Denver Art Museum, nos Estados Unidos, exposição replicada também nas cidades de Phoenix e Milwaukee no mesmo ano e em Miami e Washington no ano seguinte, com obras de Schendel.

234 Eventos de Eleonore Koch. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22930/eleonore-koch/eventos>>. Acesso em 20 de maio de 2019.

235 KOCH, Eleonore (org.). op. cit. 2013.

236 FIALHO, Ana Leticia. Expansão no mercado de arte no Brasil: Oportunidades e desafios. QUEMIN, A. et al. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 59.

de exposições com obras de Koch (**Anexo D - Exposições de Eleonore Koch**). Optou-se pelo recorte por anos e também por décadas no intuito de favorecer a compreensão sobre a recepção da artista no decorrer do tempo.

Figura 13: Gráfico com artigos de periódicos sobre Eleonore Koch por ano

Figura 14: Gráfico com artigos de periódicos sobre Eleonore Koch por década

Figura 15: Gráfico com exposições com obras de Eleonore Koch por ano

Figura 16: Gráfico com exposições com obras de Eleonore Koch por década

De modo geral, se comparamos as menções em periódicos e a quantidade de exposições por anos e décadas, há um compasso proporcional entre os dados, com exceção da década de 1980. A quantidade de menções nos acervos dos jornais pesquisados é bastante

superior à quantidade de mostras das quais a artista participou. Uma análise qualitativa desses dados permite-nos ver que muitas dessas menções foram registradas em seções de agenda cultural (7 vezes na seção *Acontece* do Guia da Folha de S. Paulo; 1 vez em *Exposições* do O Estado de S. Paulo) ou em textos a respeito do processo de doação das obras de arte de Theon Spanudis para o MAC-USP (*Doação ao MAC enriquece acervo da pintura brasileira* em 06 de janeiro de 1980 no O Estado de S. Paulo e *Três idiomas revelam o poeta Théon*, em 08 de outubro de 1981 na Folha de S. Paulo).

Para aprofundarmos na compreensão sobre o lugar que Eleonore Koch ocupou em sua trajetória de vida e como artista, este capítulo divide-se em sub-ítems sobre sua mãe, Adelheid Koch, sobre o mestre Alfredo Volpi e sobre o colecionador de suas obras Theon Spanudis. Como já apontado neste texto, Eleonore Koch estabeleceu-se em São Paulo graças à profissão de sua mãe, Adelheid. Mas não foi apenas a trajetória de Eleonore que foi impactada pela atuação de Adelheid. Figura importante nas discussões sobre Psicanálise em São Paulo, Adelheid foi fundamental na formação de diversos psicanalistas na cidade paulista. A seguir, abordamos a atuação dessa personagem cujo rosto era visível nos retratos no ateliê da artista.

3.1 Adelheid Koch: pioneira da Psicanálise em São Paulo

Adelheid Koch (1886, Berlim, Alemanha – 1980, São Paulo, Brasil), nascida Adelheid Lucy Schwalbe, casou-se com o advogado Ernst Heinrich Koch²³⁷. Foi a psicanalista responsável pelos trâmites que levaram Theon Spanudis a migrar de Viena para São Paulo a partir de um convite da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). E também é um personagem fundamental no estabelecimento de sua filha Eleonore na cidade brasileira. Na iminência da Segunda Guerra Mundial, por conta de sua origem judaica, começou a considerar migrar do país com marido e as duas filhas, feito que se concretizou em 1936²³⁸. Entender a posição obtida por Adelheid Koch passa por entender a institucionalização da Psicanálise na cidade de São Paulo em começos do século XX, além da migração de inúmeros judeus da Europa a países do continente americano.

237 Nesta pesquisa, não conseguimos traçar a trajetória nem de Ernest nem de sua filha Esther, embora compreendamos que esses dados sejam interessantes para a compreensão mais ampla do cenário familiar de Adelheid e Eleonore. No livro *Lore Koch*, aponta-se que o pai da artista nasceu com o sobrenome Cohn e sua família materna era proprietária de uma das maiores casas editoriais em princípios do século XX, a Ullstein. In: KOCH, Eleonore (org.). op. cit. 2013. p. 13.

238 MORETZSOHN, Maria Angela Gomes. Introduction to the life and work of Adelheid Lucy Koch. In: LISMAN-PIECZANSKI, Nydia; PIECZANSKI, Alberto (org). *The Pioneers of Psychoanalysis in South America* - An essential guide. Routledge, 2014. p. 231

Parte das menções feitas ao trabalho de Eleonore Koch como pintora recuperam sua herança judaica e seu deslocamento à época da guerra. No livro *Germany and the Americas – Culture, Politics, and History*, que é parte de uma série de obras cujo intuito é estabelecer relações entre história e cultura a partir de uma proposta transatlântica, a pintora é citada no recorte sobre alemães exilados no Brasil, trecho escrito por Patrik von zur Mühlen:

*German painters and actors were somewhat more successful than their fellow poets and journalists. The painter Eleonore Koch became famous in artists' circles, and the Austrian Axel von Leskoschek influenced generations of Brazilian wood carving artists. The actors Wolfgang Hoffmann-Harnisch, Werner Hammer, and Willy Keller became important directors at Brazilian theaters. A small number of psychoanalysts, biochemists, social scientists, and economists received positions at Brazilian universities and introduced new academic disciplines.*²³⁹

Se o trecho destaca o reconhecimento que Eleonore recebeu como artista em círculos artísticos, comparativamente maior do que poetas e jornalistas de origem semelhante à dela, sua mãe poderia ter sido mencionada ao fim do parágrafo dentre os psicanalistas que tiveram notória importância na formação da área no país, ainda que nunca tenha se atrelado à universidade e ao meio acadêmico propriamente dito.

A relação da psicanálise com a universidade em São Paulo das primeiras décadas do século XX passou por renitências envolvendo áreas do saber vinculadas ao estudo da Medicina. Roberto Yutaka Sagawa, em texto sobre a história da Sociedade Brasileira de Psicanálise (SBPSP), aponta um esforço por parte de Durval Marcondes para integrar a prática e o estudo de Psicanálise à Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo na década de 1930. Entretanto, houve resistência por parte de alguns setores, no texto associados à figura do médico Antonio Carlos Pacheco e Silva, ocupante da cadeira de neuropsiquiatria²⁴⁰. Essa conturbada relação entre psicanálise e psiquiatria no começo do século XX em São Paulo foi também explorada em texto escrito por Plínio Montagna. Em 1936, informa o autor, Durval Marcondes teria concorrido à cadeira da Cátedra da Clínica Psiquiátrica e de Doenças Nervosas da Faculdade de Medicina que pertenceu ao médico Franco da Rocha, cujo trabalho no Hospital Psiquiátrico do Juqueri era acompanhado de perto

239 Patrik von zur Mühlen. German Exile in Brazil. In: ADAM, Thomas (ed). **Germany and the Americas – Culture, Politics, and History**. Transatlantic Relations. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005. v. 1 p. 175

240 SAGAWA, Roberto Yutaka. A história da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. In: SAGAWA, R. Y. et al. **Álbum de Família – Imagens, Fontes e Idéias da Psicanálise em São Paulo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994. p. 17.

por Marcondes²⁴¹. À época, psicanálise e psiquiatria podiam diferir muito nos métodos empregados para tratamento de seus pacientes e a academia refletia essa tensão entre as áreas²⁴².

A criação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo em 1944 é um marco, mas não foi propriamente o início do processo de institucionalização da Psicanálise no Brasil, que é consideravelmente anterior. Ainda na década de 1920, uma primeira versão da Sociedade foi criada por Marcondes, focada em difundir a Psicanálise através de reuniões, palestras e publicações na imprensa paulistana; Franco da Rocha foi o primeiro presidente e Durval Marcondes secretário²⁴³. No entanto, tal agrupamento foi descontinuado em poucos anos. Nesse período, Marcondes teve o conhecimento da existência do Instituto de Psicanálise de Berlim e sua maneira de formar psicanalistas baseando-se em “análise didática, supervisão de dois casos clínicos e cursos teórico-técnicos”²⁴⁴.

Empenhado em empregar esse modelo de formação adotado por filiais da Associação Internacional de Psicanálise (IPA), por volta de 1932, Marcondes iniciou a busca por docentes estrangeiros formados sob esse molde, sendo finalmente alcançada com a indicação feita por Ernest Jones, à época presidente da IPA, da doutora Adelheid Koch que, como outros médicos europeus de origem judaica, procurava então migrar do continente para a América. Em entrevista à Revista Ide, em 1976, Adelheid Koch mencionou seu interesse em mudar-se para o Brasil naquela época:

A decisão de sair da Alemanha não era só nossa: em Berlim, tínhamos um casal muito amigo nosso que também pensava em emigrar. Esse amigo era do mesmo Clube Estudantil, um clube de estudos de que participávamos. Numa viagem de navio, conhecemos alguns brasileiros - o navio era brasileiro - e nosso amigo fez amizade com o médico de bordo. Esse médico sabia do histerismo na Alemanha, e recomendou a nosso amigo para emigrar para o Brasil. O Brasil, nessa época, era um dos poucos países que dava visto de entrada. Então nos aconselharam a emigrar para o Brasil. E nós conseguimos, em pouco tempo, arranjar um visto para cá. Antes do Brasil, tínhamos pensado em ir para a Palestina - que, nessa época, ainda não era Israel. Eu tinha viajado para lá, tinha falado com o Dr. Max Eitingon, que era analista em Berlim, perguntando se poderia trabalhar lá, e ele me deu a permissão para trabalhar como médica analista na Palestina. Mas havia

241 Ibidem. p. 31.

242 Ainda que Marcondes pareça ter buscado formar quadros em Psicanálise a partir dos formados em Medicina e desejasse o reconhecimento a partir da psiquiatria acadêmica, vale ressaltar que uma das primeiras alunas de Adelheid Koch não era advinda da Medicina. Virgínia Bicudo, depois de formada na Escola Normal, concluiu um curso de educação sanitária no Instituto de Higiene de São Paulo e foi diretora do Instituto de Psicanálise da SBPSP na década de 1960. In: SAGAWA, R. Y.. op. cit., 1994. p. 25.

243 Ibidem. p. 15.

244 Ibidem. p. 16.

grandes conflitos entre árabes e israelitas, e então decidimos emigrar para o Brasil.²⁴⁵

A família Schwalbe-Koch embarcou para o Brasil em outubro de 1936, chegando à cidade de São Paulo no mês seguinte. Em 1937, no mês de julho, Adelheid Koch iniciou junto com Durval Marcondes o primeiro centro de formação de analistas da América Latina que viria a ser conhecido como Instituto de Psicanálise de São Paulo, e foi nesse mesmo ano que começou a exercer a posição de analista didata, isto é, ensinar Psicanálise a interessados.

Há, nas fontes pesquisadas, uma contradição acerca do reconhecimento internacional do grupo como uma sociedade afiliada à Associação Internacional de Psicanálise. A reportagem da Revista Ide, escrita por Arlindo J. A da Cunha sobre Adelheid Koch e a instituição, publicada em 1976, informa que o reconhecimento pela IPA deu-se em 1944, através de questionamento a Ernest Jones e recebimento de resposta formal. Durval Marcondes teria, naquela data, tornado-se o primeiro presidente da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP)²⁴⁶. Por outro lado, no texto de Roberto Yutaka Sagawa, o processo apresenta-se muito mais complexo, porque, apesar da resposta formal concedida por Jones, o reconhecimento definitivo não foi ratificado em Congresso Internacional da instituição, protelando tal decisão até a década seguinte. Escreveu Sagawa:

Em 1951, o grupo obteve, no Congresso Internacional em Amsterdã, o reconhecimento definitivo como filial da IPA. *A vinda de Spanudis deve ter pesado bastante na decisão dos dirigentes da IPA*, assim como pode ter chegado ao ponto de saturação a protelação que se vinha fazendo com o reconhecimento provisório do grupo. O grupo passou a ser denominado Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) e se tornou a primeira filial da IPA no Brasil.²⁴⁷

Maria Angela Gomes Moretzsohn em texto publicado em um compêndio sobre os pioneiros da Psicanálise na América do Sul aponta Otto Fenichel e Salomea Kempner como mentores de Koch na Sociedade de Psicanálise de Berlim²⁴⁸. Além disso, Koch e Melanie Klein frequentaram a Sociedade no mesmo período, tendo uma se convertido em membro em 1929 e a outra em 1922, respectivamente. Apesar de não haver registros documentais conhecidos sobre ambas terem convivido ou se conhecido pessoalmente, Koch tinha como

245 CUNHA, Arlindo J. A. da. Adelheid Koch: uma história que se confunde com a vida de uma instituição. **Revista Ide**. Ano 2, nº 3, 1976. p. 8.

246 Ibidem. p. 12.

247 SAGAWA, R. Y. op. cit. 1994. p. 20. Grifo nosso.

248 MORETZSOHN, M. A. G. op. cit. 2014. p. 231.

referência teórica valiosa os escritos de Klein e isso é perceptível em um texto seu intitulado “Onipotência e sublimação”²⁴⁹ – um dos poucos materiais de estudos publicados pela psicanalista, em uma revista buenairense em 1956. Muitos dos psicanalistas formados por Koch no Brasil, utilizaram-se da teoria de Klein, mas, segundo Moretzsohn, também em razão de seus estudos no exterior, como foi o caso de Décio de Souza, Virgínia Bicudo e Lygia Amaral.

Foi por conta da perseguição a judeus na Alemanha, mas graças à atividade profissional de Adelheid que a família toda mudou-se para o Brasil, a partir do interesse de um pequeno grupo pela Psicanálise, encabeçado por Durval Marcondes, e que buscava, através da Associação Internacional de Psicanálise, docentes para o avanço de sua área de atuação. Indicada por Ernst Jones²⁵⁰, a psicanalista, acompanhada pela família, estabeleceu-se no país sem qualquer conhecimento prévio de língua portuguesa.

Chegar a outro país sem o domínio da língua e da cultura levou Adelheid Koch a se esforçar para entender qual era no Brasil a normalidade dos costumes, algo fundamental para sua profissão. Em entrevista à Revista Ide, em 1976, usou como exemplo o caso de pais que não deixavam a filha sozinha em companhia de seu noivo, exigindo sempre a presença de outro membro da família em encontros dessa natureza, algo que diferia de sua experiência na Europa²⁵¹. Em depoimento ao livro *Álbum de Família – Imagens, Fontes e Idéias da Psicanálise em São Paulo*, Eleonore Koch falou sobre a adaptação dos pais ao novo país:

Acho que foi difícil por causa da língua. Eles não sabiam como se comportar. A coisa não é só a língua falada, mas é a gente entender a coisa extraverbal. Eu senti isso muito na Inglaterra. Quando fui (anos 60) para a Inglaterra, eu tinha a idade que a minha mãe tinha quando veio para cá. A gente aprende a língua, mas fica um mundo de coisas que a gente fica completamente desorientada. Como é que a gente se comporta quando é convidada por alguém? É para ir? Ou não é para ir? É para ir na hora? Ou mais tarde? Como a gente retribui? Acho que foi muito difícil. (...) Acho que meu pai admirou a minha mãe de ela se adaptar tão bem aqui porque para o meu pai ficou muito mais difícil.²⁵²

249 KOCH, Adelheid Lucy. Omnipotence and Sublimation. Trad: Ana Pieczanski. In: LISMAN-PIECZANSKI, Nydia; PIECZANSKI, Alberto (org). **The Pioneers of Psychoanalysis in South America - An essential guide**. Routledge, 2014. pp. 234-238.

250 “Judia, berlinense, médica e recentemente formada pelo Instituto de psicanálise de Berlim, Adelheid Koch chega ao Brasil fugindo do nazismo e por indicação de Ernest Jones, então presidente da IPA, e responsável pela adoção da política que ficou conhecida como de ‘salvamento da psicanálise’.” OLIVEIRA, Carmen Lucia Montechi Valladares de. Percursos da psicanálise em São Paulo. In: **Pulsional – Revista de Psicanálise**. Ano XV, n. 161, set/2002. p. 19.

251 CUNHA, Arlindo J. A. da. op. cit. 1976. p. 9.

252 SAGAWA, R. Y. op. cit. 1994. p. 18.

Adelheid Koch é apontada de modo recorrente como uma pioneira na institucionalização da Psicanálise, segundo as fontes consultadas na SBPSP. De certo modo, sua trajetória é contemporânea a esse processo que compreende desde a época em que a sociedade era quase que tão somente um grupo de estudos, sem sede própria e demandando uso da residência e do consultório de Marcondes, até a garantia de uma sede na celebração de vinte anos de existência, em 1964, na rua Itacolomi, e, posteriormente, em 1978, quando se instalou em um prédio na rua Sergipe, no bairro de Higienópolis, onde está localizada até o tempo presente. Ainda que não tenha legado muitos textos escritos, Koch formou gerações de psicanalistas em São Paulo e, por mais que a documentação arquivística não apresente muitos dados sobre a personagem, é possível perceber alguns desafios da instalação da família no ambiente paulistano, tanto na ordem dos costumes quanto do reconhecimento profissional.

3.2 Entre têmperas e composições: Eleonore Koch e Alfredo Volpi

As diferentes disputas em torno do projeto concretista e de sua memória, apresentadas no segundo capítulo deste trabalho, encontram na figura de Alfredo Volpi a polivalência das manifestações artísticas vinculadas às representações concretas. Volpi parecia ser bem-quistado, ou ao menos amplamente respeitado, por diferentes agentes embrenhados na História da Arte no Brasil, fossem eles artistas, críticos, teóricos ou colecionadores. Visto o papel de centralidade que o artista de ascendência italiana ganhou na biografia de Eleonore Koch, há um desejo de entender como foram se construindo as interpretações sobre sua obra, bem como sua relação com a artista aqui estudada.

Como explicitado anteriormente, não foi incomum a associação da trajetória de Koch ao período de formação no ateliê de Alfredo Volpi. Nos acervos de Folha de S. Paulo e O Estado de São Paulo, podemos destacar referências tanto no início de sua carreira quanto aquelas escritas nos seus últimos anos de vida. Em 1956, ano em que o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) apresentou exposição individual de Koch, os leitores de jornais puderam receber sobre a pintora as seguintes considerações: **“Trata-se de uma seguidora de Volpi**, e que todavia podemos inserir entre os ingenuistas da classe de Bombois e Vivin”²⁵³, “(...) inaugura-se, na sala grande, uma exposição conjunta de trabalhos de dois

253 J.G.V. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de setembro de 1956. A nota segue com apontamentos sobre a estética das obras de Koch em exposição: “Tratamento espontâneo de interiores, com intimismo poético

pintores: Eleonore Koch e Mauro Francini. (...) Mauro Francini é conhecido cenógrafo e **Eleonore Koch discípula de Volpi**²⁵⁴ e “Figura na sala grande, a exposição de pinturas de **Eleonore Koch, aluna de Volpi**, essa jovem pintora realizou uma exposição em S. Paulo em 1952 compreendendo trabalhos feitos durante os dois anos em viagem de estudos na Europa.”²⁵⁵

Em 2009, mais de 50 anos depois, exposições realizadas no Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo, receberam destaque na edição de 25 de junho do jornal Folha de S. Paulo. No entanto, Koch aparece representada como uma veterana quase esquecida, atrelada – ainda – à herança de seu mestre:

Veteranas anônimas. Também estão no museu pinturas de Eleonore Koch e fotografias de Alice Grou, duas artistas pouco lembradas. Koch, judia alemã radicada no Brasil, **foi uma das discípulas de Alfredo Volpi**, de quem herdou algumas ideias de composição. O período que passou em Londres também legou cores intensas e a instabilidade dos planos a seus quadros, que lembram a pop art britânica.²⁵⁶

Partindo dessa mesma exposição no Centro Maria Antônia, o canal SescTV produziu um programa de 23 minutos sobre a trajetória da pintora. Nesse material, Koch explica como tornou-se aluna de Volpi através de uma conversa com Theon Spanudis quando voltou da viagem de estudos à Europa, em 1951:

O Spanudis viu o que eu tinha trazido. Eu comecei a pintar aqui. Aí ele achou que eu estava confusa e disse: "Cocê está um pouco confusa depois do Szenes, você devia procurar o ateliê de algum pintor". Aí ele perguntou e eu disse: "Eu quero o Volpi". "Eu vou falar com ele". Voltou e disse que não. Que [Volpi] não dava aula. Eu disse "então eu vou lá falar com o Volpi" e consegui, sei lá por que magia. Ele aceitou então eu ia.²⁵⁷

A relação de proximidade com Alfredo Volpi parece colocá-la em uma situação de constante contradição, pois, ao mesmo tempo em que o pintor funciona como uma referência positiva para que sua obra seja lembrada em uma espécie de importante genealogia na história da arte brasileira, também ofusca o valor de suas próprias composições. O rótulo de “aluna”

indicando sensibilidade muito marcada. Valorização de temas através de cromatismos puros dilatando perspectivas de salas, portas, móveis e atmosferas.” Grifo nosso.

254 Pinturas de Eleonore Koch e Mauro Francini. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 de setembro de 1956. Grifo nosso.

255 Pinturas de Eleonore Koch. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 de setembro de 1956. Grifo nosso.

256 Maria Antonia recebe livros de artistas italianos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de junho de 2009. Grifo nosso.

257 ARTES VISUAIS. Eleonore Koch. São Paulo: SescTV, 2009. Programa de TV.

ou “seguidora” acaba por minimizar seu lugar de autora. As críticas de Geraldo Ferraz a respeito da exposição de 1956, reproduzidas na cronologia escrita por Fernanda Pitta, tratam os problemas de suas pinturas como associados aos problemas da pintura de Volpi:

Eleonore é considerada, de modo geral, ainda uma estudante. Para Ferraz, seus trabalhos são imaturos, de “resultados precaríssimos” - ele prefere os trabalhos apresentados na primeira individual da artista (1952), (...). Chega mesmo a considerar inoportuna a exposição no museu e atribui em parte as “incertezas” e “desacertos” de Eleonore Koch àquilo que define como um “estado de transição incerta” na obra de Volpi do período, acreditando que deveria haver “uma inter-relação das perplexidades do mestre, nestas da aluna”.²⁵⁸

Apesar de todas as ressalvas do crítico à obra de Volpi, é justamente em 1956 que acontece a I Exposição de Arte Concreta, no MAM-SP, e que tem no artista do Cambuci um dos nomes-chave da mostra. Marcos Pedro Magalhães Rosa em sua dissertação de mestrado intitulada *O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*, enxerga nessa exposição – replicada no ano seguinte no Rio de Janeiro – uma pedra fundamental para a reputação de Volpi, sobretudo em uma perspectiva que enxerga nos textos críticos de Mário Pedrosa o ponto maior na consagração do artista²⁵⁹. Rosa constrói em sua pesquisa a recepção de Volpi nas críticas feitas não só por Pedrosa mas também por Mário de Andrade, que, como ele bem aponta, obliterou de Volpi a identidade italiana a fim de lhe conferir uma identidade paulistana, baseada, antes de mais nada, em seus aspectos proletários e suburbanos²⁶⁰.

O interesse de Mário de Andrade sobre o Grupo Santa Helena, do qual Volpi fazia parte, insere-se no debate de revisão do modernismo feito pelo crítico. Ao invés de debruçar-se sobre aqueles que via como os aristocratas (possivelmente os artistas oriundos de uma confortável situação financeira atrelada à origem de suas famílias, como Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti) que compuseram consigo o grupo modernista célebre da década de 1920, entre os anos 1930 e 1940, o crítico constrói espaços para esses imigrantes trabalhadores na historiografia da arte brasileira. No entanto, segundo aponta Rosa, mediante doses de apagamento de suas raízes estrangeiras e de suas referências à arte europeia.

Volpi, italiano, abrasileira-se na medida em que a cidade de São Paulo se

258 PITTA, Fernanda. op. cit. 2013. p. 25.

259 ROSA, Marcos Pedro Magalhães. **O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950**. Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 2015.

260 Ibidem. p. 47

torna cosmopolita e, conseqüentemente, herdeira de Roma e do Renascimento. Em uma de suas críticas de arte, Mário de Andrade questiona um catálogo de uma exposição onde constava a nacionalidade italiana de Volpi. Não haveria, para o crítico, nenhum ganho nessa informação: Volpi seria um legítimo membro da escola de São Paulo. Fazia parte de um grupo que intuiu a dimensão humana do subúrbio e só o fez por sua característica proletária. Segundo o crítico, outro grupo, também paulista, é aquele da geração de 1920, que era aristocrático. Ao inventar um Volpi paulistano, Mário de Andrade estava inventando também uma cidade de São Paulo moderna onde os operários se opunham aos aristocratas. Com efeito, os limites desse proletariado são maiores que Volpi.²⁶¹

Nascido na Itália, Alfredo Volpi foi constantemente apontado pela crítica como um morador do bairro do Cambuci em São Paulo, onde viveu dos dois anos de idade até sua morte – um período de 90 anos. Apesar do bairro localizar-se em uma região central da cidade, as narrativas representaram essa localidade como um espaço afastado dos principais eixos de São Paulo, ressaltando um suposto isolamento do artista. A distância de um centro pujante acabou sendo utilizada para caracterizar a obra de Volpi como proveniente de um tipo de “subúrbio”, tornando-se uma metáfora de uma situação bem mais complexa do que a geográfica. A poucos quilômetros do ponto zero da cidade de São Paulo e do edifício do Museu Paulista, marco histórico do município, o Cambuci localizava-se no primeiro anel de expansão urbana da cidade, ocorrida a partir de 1860, e podia parecer uma localidade longínqua em relação ao centro por questões de infraestrutura e acesso mas também pela ocupação territorial dada por um contingente de imigrantes pobres e suas famílias, que ali se instalaram pela proximidade com fábricas na região²⁶². Nesse sentido, o bairro conferiu a Volpi um aspecto proletário que não podia ser dissociado de sua origem italiana já que, na virada do século XIX para o século XX, “italianos, portugueses e espanhóis ocupavam as planícies populares, formando os bairros de classe trabalhadora do Bom Retiro, Brás, Barra Funda, Água Branca, Lapa, Ipiranga, Cambuci e Bexiga.”²⁶³

A distância que transformava o bairro em subúrbio não era, dessa maneira, objetiva, mas traduzia uma quase separação de mundos sociais e culturais. Se Mário de Andrade garantiu a Volpi a identidade paulistana e brasileira por metonímia – o todo estaria na parte, o

261 Ibidem. p. 47

262 No livro *A cidade e a lei. Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*, a urbanista Raquel Rolnik aponta dados que mostram a disparidade, no início do século XX, das despesas feitas pelo poder público para benfeitorias viárias em diferentes bairros da região, com os Campos Elísios e a Consolação recebendo maior aporte de recursos, enquanto bairros como Mooca, Belém, Brás e Cambuci receberam metade do montante dos bairros centrais. In: ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei**. Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Fapesp e Studio Nobel, 1997. 3ª edição. p. 113

263 Ibidem. p. 82

Cambuci –, Mário Pedrosa, de acordo com Marcos Pedro Magalhães Rosa faz um movimento contrário, atomizando o bairro diante das cosmopolitas cidades do país:

O catálogo da retrospectiva de Volpi, escrito por Pedrosa, abre-se em consonância com o ensaio *Paulistas e Cariocas* e descreve o artista como “mais do que paulista”; o pintor das fachadas seria, segundo Pedrosa, “do Cambuci”. Nessa apresentação, o que há de externo ao bairro não é a cidade de São Paulo, mas o “centro cosmopolita da cidade, pelo Rio e pelo Brasil, e mesmo pela estranha”. E a semana de 1922 fora, segundo o crítico, um acontecimento do qual Volpi não tomara conhecimento e que se realizara – o autor faz questão de ressaltar – no Teatro Municipal de São Paulo. Ou seja, no centro da capital paulista.²⁶⁴

Alfredo Volpi começou a frequentar o ateliê do Grupo Santa Rosa na década de 1930. Embora os artistas que se encontravam no Edifício Santa Helena sejam mencionados como grupo, sua presença na arena pública não era explicitada como um conjunto que possuía posicionamentos coesos em termos artísticos, prática muito comum entre os grupos modernistas e, principalmente, entre os grupos de arte com vertente construtivista no Brasil. Por desenvolverem outras atividades além das artes plásticas (Volpi, por exemplo, trabalhou como pintor de paredes), o Grupo foi associado a um fazer artesanal, decorrente de suas origens proletárias. Diferentes pesquisadores enxergam que, ainda que Volpi já pintasse desde os anos 1910, o reconhecimento de sua obra ocorreria muito mais tarde, apenas na década de 1940, quando foi alçado pelos referidos críticos ao panteão dos principais pintores brasileiros²⁶⁵.

No entanto, apesar de um grande interesse em criar uma narrativa calcada na modéstia e humildade dos pintores que participavam do Grupo Santa Helena, estudos recentes garantem a importância de não afastar seus membros de um ambiente cultural que recebia ecos de manifestações artísticas elaboradas no Brasil e no exterior. Esses estudos mostram de que maneira esses artistas resignificavam esses ecos através de seu próprio vocabulário pictórico. Aponta-se ainda a relação entre suas produções e as tendências de “retorno à ordem” que tomaram corpo na Europa, especialmente na Itália, mas também na França. Em artigo intitulado *A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas*, Rodrigo Naves relacionou a obra de Fulvio Pennachi à do Novecento italiano

264 ROSA, Marcos Pedro Magalhães. op. cit. p. 83

265 Esse levantamento está em artigo de Carlos Pires e os autores relacionados pelo pesquisador que apontaram para esse período o reconhecimento de Volpi são Ana Maria Pimenta Hoffmann, Maria Arminda do Nascimento Arruda e Marcos Pedro Magalhães Rosa. In: PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, Abril. 2018. p. 144

(como já havia feito Tadeu Chiarelli), as de Francisco Rebolo e Mario Zanini à de Carrà em sua fase de “retorno à ordem”, e apontou traços da pintura de Ardengo Soffici nas produções do grupo. Além disso, na mesma década de 1930, o pintor Paulo Rossi Osir reunia em seu ateliê membros do Grupo Santa Helena, Ernesto de Fiori, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Bruno Giorgi, Sérgio Milliet, além de outros críticos e artistas²⁶⁶.

O estudo de Ana Gonçalves Magalhães sobre a pintura italiana do entreguerras pertencentes às Coleções Matarazzo hoje no MAC-USP demonstra alguns caminhos pelos quais esse debate chegou ao Brasil e, mais especificamente, à São Paulo de fins da década de 1940²⁶⁷. A coleção, formada com auxílio de conhecedores das artes plásticas, dentre eles a crítica Margherita Sarfatti, principal incentivadora no regime fascista de Benito Mussolini da elevação das artes do Novecento Italiano²⁶⁸ a uma posição oficial. Em livro publicado na época em que viveu em Buenos Aires, já na década de 1940, sob o título *Espejo de la pintura*, Sarfatti trata em um capítulo sobre a pintura no Brasil. Nele, destaca a atuação de alguns pintores do Grupo Santa Helena mas principalmente de Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi. Ana Magalhães destaca as impressões da autora:

No caso de Rossi Osir, ela destaca as atividades do ateliê Osirarte, que, no seu entender, se inspira na bottega de artista do Renascimento. Já Alfredo Volpi é, para ela, um artista de maior relevância. Ele aparece aqui e no capítulo sobre a pintura italiana contemporânea e, nos dois momentos, é comparado à figura de Carlo Carrà, por seu domínio do *métier* pela retomada de técnicas tradicionais da pintura: “[...] *Como ya tuve ocasión de decir, al hablar del pintor brasileño Alfredo Volpi, Carlo Carrà es heredero directo de los deleitables secretos de los antiguos, por intermédio de su primer oficio de albañil y pintor de brocha gorda [ou seja, pintor de parede]*”²⁶⁹

Ana Magalhães enxerga nessa escolha de Sarfatti em abordar a pintura brasileira através dos artistas paulistas e, mais especificamente, daqueles organizados ao redor de Paulo Rossi Osir, como uma coerência com o período em que era líder do Novecento Italiano. Esses artistas teriam resgatado valores da tradição artística italiana em suas pinturas de cavalete, o que pode estar vinculado ao próprio local e época de formação de Osir nas primeiras décadas

266 NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 81, p. 139-155, Julho/2008. p. 141

267 MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. Livre-docência. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

268 “O termo fora inicialmente reinvidicado por Margherita Sarfatti para designar um grupo de artistas que havia retomado valores fundamentais da arte clássica mediterrânea, mediante a reinterpretação de alguns mestres importantes do Renascimento italiano”. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. op. cit., 2014. p. 102.

269 Ibidem. pp. 92-93

do século XX na cidade de Milão. Além disso, segundo Magalhães, Sarfatti não parecia alheia às discussões encampadas pela própria crítica de arte brasileira, nas figuras de Mário de Andrade e Sérgio Milliet²⁷⁰.

As obras italianas que compuseram o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurado em 1948, apesar de serem consideradas datadas por pertencerem a um conjunto deveras específico da tradição pictórica moderna ou italiana, estavam vinculadas a debates mais amplos, inclusive geograficamente. Estavam disponíveis para apreciação daqueles que a crítica chamou de “Família artística paulista” e também para que a própria crítica, dividida entre discussões sobre abstração e figuração, enriquecesse suas referências nessas disputas.

Em uma bibliografia que muitas vezes antagonizou concretos e neoconcretos, paulistas e cariocas, a figura de Alfredo Volpi forneceu uma espécie de respiro nas celeumas entre críticos, teóricos e artistas. Em um meio artístico permeado de acalorados debates, Volpi aparece como um pintor disputado por ambos os grupos, mas, ao mesmo tempo, bastante ciente do espaço que deseja ocupar: o de uma neutralidade que lhe permitisse estar em contato com as discussões de sua época e incorporar elementos plásticos que lhe interessassem em meio a esse ambiente em polvorosa. Como aponta Flávio Rosa de Moura:

A trajetória de Volpi, por exemplo, é indicativa desse processo. O artista esteve entre os convidados da I Exposição Nacional de Arte Concreta, de 1956, e produziu, no início dos anos 1950, um conjunto de obras em que são visíveis as experiências com o repertório do concretismo. Mesmo tendo feito parte da exposição como artista convidado, Volpi não é associado a nenhum dos grupos, embora ambos tenham feito esforços para tomá-lo como parceiro. Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro se manifestaram em diversas ocasiões sobre a admiração que nutriam pelo artista. Gullar, na carta em que conta a Pedrosa sobre a formação do grupo neoconcreto, destina a ele um elogio rasgado. *São visíveis as forças que atuam para atrair Volpi para a lógica dos grupos – mas um dos traços que o definem é o modo como incorporou o que lhe interessava da onda construtiva sem identificar-se às palavras de ordem dos manifestos.*²⁷¹

Se as tensões do movimento concreto no Brasil ocuparam significativo espaço no debate público, sobretudo através de textos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, uma parcela considerável de artistas caminhou na borda dessas discussões. Flávio Rosa de Moura aponta, além de Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Mira Schendel e Sergio

²⁷⁰ Ibidem. p. 93

²⁷¹ MOURA, Flávio Rosa de. Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. p. 158. Grifo nosso.

Camargo como “artistas que em algum momento aderiram ao ideário geométrico”²⁷² sem se vincularem a qualquer um dos grupos.

Esse pertencimento de Alfredo Volpi pelas margens – a sua falta de engajamento em um grupo publicamente articulado em defender seus posicionamentos nas artes plásticas e a identidade de artista suburbano e proletário – não contradiz, segundo Carlos Pires, aquilo que Ronaldo Brito chamou de “vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”²⁷³. É a compreensão que o pintor tem da arte moderna e mais especificamente do seu próprio tempo que ajuda a criar seu espaço de destaque entre outros pintores brasileiros da época. Seu fazer artístico, muitas vezes associado ao fazer do artesão sem que isso resultasse em demérito de sua obra, ia na contramão da pujança industrial atrelada ao imaginário dos anos 1950. Ao analisar obras do pintor, Carlos Pires identifica um discurso que coloca como falsa a oposição entre racionalismo e arcaísmo como era encampada à época:

Do ponto de vista presente nas narrativas relacionadas à justificativa dessa racionalidade particular de caráter funcionalista, o que está em jogo em muitos casos é eliminar os setores tradicionais ou as heranças de um país agrário para afirmar um “futuro” (Arruda, 2015) industrial. Com efeito, as superfícies polidas, as tintas esmaltadas e a “racionalidade” de fundo industrial da pintura concreta contribuem em alguma medida para a consolidação desse novo espaço social “moderno” – enquanto a pintura de Volpi parece olhar ao mesmo tempo com certa desconfiança e, talvez, até com certa admiração para isso – e certamente com malícia.²⁷⁴

Desenvolvidas como foram, as obras de Volpi tensionaram a visão de futuro moderno dos concretistas, mas, ao mesmo tempo, criou fissuras em discursos acerca do passado de um modernismo focado em criar imagem de brasilidade, com artistas como Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Volpi não deixou escritos sobre sua obra, mas um de seus maiores defensores, Theon Spanudis, sempre refutou aqueles artistas, com argumentos que davam a entender que eles privilegiavam a mensagem e seu interesse político à técnica e ao gosto estético e transcendental da obra de arte. É curioso pensar que Theon Spanudis, ainda que tenha sido signatário do Manifesto Neoconcreto e participado dos intensos debates que acometeram a arte concreta na década de 1950, possuía uma afinidade muito maior com Volpi – verificada inclusive na doação de dez obras do pintor ao Museu de Arte Contemporânea da

272 MOURA, Flávio Rosa de. Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. p. 158

273 PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, Abril. 2018. p. 150

274 PIRES, Carlos. op. cit. 2018. p. 155.

Universidade de São Paulo em 1979 – e com outros artistas que não estavam empenhados nas batalhas entre concretos e neoconcretos no período, dentre eles a própria Eleonore Koch.

Foi com Spanudis que Koch começou a frequentar aos sábados o ateliê de Alfredo Volpi em 1953, hábito que manteve até 1956. Ali, aprendeu a técnica da têmpera com o artista²⁷⁵. Essa técnica prevê o uso de pigmento e aglutinante solúvel em água. Embora seja um termo genérico para processos que podem usar distintos aglutinantes, a têmpera resulta em cores foscas em contraposição às tintas a óleo e tem como propriedade a opacidade, ao contrário da aquarela, cuja propriedade é a transparência²⁷⁶. Todas as obras de autoria de Eleonore Koch que Spanudis doou para o MAC-USP foram feitas com a técnica de têmpera sobre tela, bem como a maioria das obras de Volpi também doadas (as exceções são “Fachada de Igrejas”, c. 1953, crayon sobre tela, e “Cadeirinha”, 1953, têmpera sobre aglomerado de madeira). Ao analisar uma dessas obras doada por Spanudis e elaborada por Koch, “Abismo”, datada de 1962, época em que vivia no Rio de Janeiro, Fernanda Pitta mais uma vez relaciona a pintora a seu mestre – e ele a outro mestre, Ernesto De Fiori:

Mas foi de volta ao Brasil, como a única pupila de Alfredo Volpi, que a artista definiu sua pintura, em termos técnicos, adotando a têmpera, e estilísticos, criando uma forma pictórica que combina a lição passada de Ernesto De Fiori a Volpi – a tarefa fundamental do pintor é “resolver o quadro” – com uma decisão em manter-se, por toda a carreira, uma pintora figurativa.²⁷⁷

Para Carlos Pires, essa maneira de elaborar as cores de suas pinturas era o coroamento da relação de Volpi com a perspectiva de um futuro que não passava pelo verniz industrial dos artistas concretos. Afinal, “com a sua opacidade e porosidade, nega de maneira determinada certa modernidade que se apresenta em direção imediatamente unívoca e compacta – e solicita, criticamente, outras temporalidades”²⁷⁸. Há um sentido no uso dessa técnica e, para Rodrigo Naves, Volpi impregna os motivos de seus quadros de uma maneira que a cor e a textura homogêneas não permitiriam:

275PITTA, Fernanda. op. cit. 2013. p. 22.

276 Além da técnica da têmpera, Koch atribuía o conhecimento de preparar a tela com Volpi, pois, ao contrário de outros artistas, ele não fazia com cola, mas sim com gelatina. “Ele ensinou como preparar a tela. Inclusive ele preparava em vez de com cola – acho que se fazia com cola de coelho, era uma coisa assim –, ele fazia com gelatina, que permite enrolar a tela. O que me salvou quando eu estava na Inglaterra porque eu podia enrolar a tela e mandar pra cá. Isso foi muito bom. Depois, quando você fazia um quadro e não ficava bom, se não fazia muito tempo, dava pra lavar. E a tela lavada era muito mais gostosa de se pintar, passar o fundo, porque era algodão que a gente usava. Era muito bom.” ARTES VISUAIS. Eleonore Koch. São Paulo: SescTV, 2009. Programa de TV.

277 PITTA, Fernanda. Eleonore Koch. In: CHIARELLI, Tadeu. **Acervo**: Outras abordagens. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, vol.1. p. 64.

278 PIRES, Carlos. op. cit. 2018. p. 155.

Trata-se de encontrar afinidades serenas entre os elementos e não de impô-las. E, para que esse movimento se cumpra a contento, a maneira tão peculiar e sutil com que Volpi lida com a têmpera desempenha um papel fundamental na organização dos quadros. A gestualidade tímida do artista não guarda nenhuma relação com uma expressividade que revele drama subjetivo. Sua função decisiva consiste em contribuir para a eficácia do tonalismo. Na medida em que, no “interior” de cada motivo, as cores não se constituem de maneira cabal — como ocorreria se tivessem uma textura homogênea, chapada —, revolvendo-se continuamente à procura de sua identidade, elas tendem naturalmente a extravasar seus contornos e se aproximar das áreas fronteiriças, com o que as transições tonais se cumprem à perfeição.²⁷⁹

Em livro sobre os artistas que Theon Spanudis escolheu para seu panteão (dividido entre aqueles que considerava de cunho místico e outros de cunho lúdico), Ladi Biezus²⁸⁰ faz importantes considerações sobre a convivência com Spanudis e seu círculo de amizades, além de traçar paralelos entre as obras de Alfredo Volpi e Eleonore Koch. Com obras colecionadas por ambos – Biezus e Spanudis –, Volpi despertou interesse imediato no psicanalista chegado ao Brasil. Segundo Biezus, em determinada ocasião, Spanudis teria adquirido todas as obras em exposição do artista ítalo-brasileiro na Galeria Domus²⁸¹. Informações sobre esse encantamento imediato também aparecem em cronologia no livro *6 perguntas sobre Volpi* no item sobre o ano de 1951: “Integra o 1º Salão Paulista de Arte Moderna e expõe na 1ª Bienal de São Paulo, onde o crítico e colecionador Theon Spanudis, que viria a ser um dos maiores defensores e o maior colecionador da obra de Volpi, trava contato com o pintor”²⁸².

Já sobre a relação de Volpi e Eleonore Koch (a quem chama de Lore), Biezus contrasta com a tendência dominante, na medida em que busca desvincular a obra da aluna com a do mestre. Ele procura apontar o que teria sido transmitido pelo professor e o que seria particularidade de cada um deles como artistas. Diz:

(...) sempre se fala de Lore como sendo a única aluna de Volpi. Este invariavelmente afirmava que arte não se ensina, que arte é um carisma e um merecimento pessoal, uma dádiva dos deuses. O que Volpi ensinou foram as técnicas do uso da têmpera, algumas “pistas” para superar dificuldades das

279 NAVES, Rodrigo. op. cit. 2008. pp. 152-153.

280 Em 1975, Ladi Biezus e Theon Spanudis publicaram pela Livraria Kosmos Editora um livro sobre Alfredo Volpi, em capa dura e com mais de 150 páginas. Apesar de constar no Sistema Municipal de Bibliotecas de São Paulo um exemplar na Biblioteca Mário de Andrade e outro na Biblioteca Viriato Corrêa, ambos parecem ter sofrido extravio, já que não foram localizados para consulta.

281 BIEZUS, Ladi. Theon Spanudis: seu universo artístico. In: ABDALLA, Antonio Carlos Suster (org.). **O círculo de Theon Spanudis**. São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2018. p. 16

282 SALZSTEIN, Sonia; NAVES, Rodrigo; MAMMI, Lorenzo. **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 119

composições e uma crítica dos resultados. (...) Lore coincide com o mestre no uso da cor pura em cada elemento da composição. Utiliza com leveza as transparências decorrente das pinceladas. Ela tem sempre uma narração de partida, Volpi não. Volpi constrói um vocabulário de formas elementares; Lore não. Para criar, entretanto, ambos olham para dentro de si. Após o resultado alcançado, fazem a crítica.²⁸³

Dentre as distinções que Ladi Biezus faz de Volpi e Lore a da prolificidade do primeiro em oposição à parcimônia da segunda também é digna de nota. Primeiro, porque justificaria a diminuta quantidade de obras de Koch doadas ao MAC-USP por Spanudis. Se supusermos que Spanudis doou todas as obras que possuía de autoria de Koch (algo difícil de garantir, uma vez que a documentação sobre a formação da coleção não é clara), essa seria uma explicação para o pequeno número de pinturas, já que eles mantiveram por anos uma relação muito próxima de amizade – apesar, inclusive da distância em que viviam, já que ela se mudara para Londres e ele permanecera em São Paulo. E, segundo, porque, de acordo com artigo de Antonio Gonçalves Filho no jornal *O Estado de São Paulo*, o principal colecionador das obras de Koch na Inglaterra, Alistair McAlpine, perdeu em um incêndio em 1982 as obras da artista que figuravam em seu acervo, rareando ainda mais a quantidade de obras da artista disponíveis para apreciação²⁸⁴. Se retomamos a discussão sobre os diferentes trabalhos que Eleonore Koch teve ao longo da vida, em paralelo à trajetória artística, defrontamo-nos com uma questão sobre causa e consequência: os trabalhos desempenhados por Koch em outros ramos que não a pintura seriam um impeditivo para o aumento de sua produção artística? Ou justamente a forma pela qual garantia seu sustento com empregos diversos era o que possibilitou à artista desenvolver seus quadros no tempo e na quantidade que julgasse ideal?

Parece evidente que a formação no ateliê de Alfredo Volpi foi fundamental para Eleonore Koch em sua trajetória como artista, tanto pelos conhecimentos técnicos adquiridos quanto pela maneira com que aqueles três anos de convivência foram significativos para incluí-la em uma genealogia específica e legitimada pela história da arte brasileira: como aluna ou herdeira de Volpi. Não há registros de incômodo de Koch quanto a essas comparações, mas resumir seu vocabulário pictórico a apenas três anos é demasiadamente limitador. Além disso, a própria Koch, em conversa informal que tivemos, apresentou

283 BIEZUS, Ladi. op. cit. 2018. p. 21.

284 GONÇALVES FILHO, Antonio. Os eleitos de Spanudis. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 de maio de 2018. Referência à destruição pelo incêndio também aparece no obituário de McAlpine publicado no periódico britânico *The Telegraph*. Lord SAWER, Patrick. McAlpine, Conservative Party fundraiser, dies. *The Telegraph*, 18 de janeiro de 2014. Disponível em <<https://www.telegraph.co.uk/news/politics/conservative/10581372/Lord-McAlpine-Conservative-Party-fundraiser-dies.html>> . Acesso em 07/03/2019.

ressalva à fase de Volpi conhecida como a “das bandeirinhas”. Ladi Biezus possivelmente identificaria essa posição ao período de formação de Lore que

pintava no ateliê ao lado de Volpi precisamente quando ele começava o mergulho em sua fase sombria e melancólica. Não é por acaso que ela se identificou com ele (que criava composições metafísicas) e expressou tão magistralmente em suas cenas de melancolia e saudade indefinidamente.²⁸⁵

Se considerarmos os textos publicados após a morte de Eleonore Koch, ainda era possível encontrar um vínculo fulcral entre sua obra e a de Volpi. Publicado em 13 de novembro de 2018 no jornal O Estado de São Paulo, a manchete do artigo anuncia: “Leilão de Eleonore Koch eleva a pintora ao patamar do mestre Volpi”²⁸⁶. Como uma espécie de consagração tardia, os valores obtidos por obras e cadernos da pintora teriam surpreendido até mesmo o leiloeiro. É por esse viés que a manchete justifica-se, uma vez que os 90 colecionadores presentes por cinco horas de pregão teriam alçado as obras da discípula ao patamar do mestre. É também nesse momento que as obras dos dois parecem ser aceitas como caminhos bastante diferentes e em diálogo com tradições e repertórios distintos:

Suas pinceladas lembram a do professor, mas seu repertório é bem diferente. Suas naturezas-mortas remetem à pintura metafísica dos italianos, mas também aos ingleses David Hockney e Patrick Caulfield. Durante o tempo em que morou na Inglaterra, foi representada por duas galerias londrinas, onde fez algumas exposições.²⁸⁷

Se a têmpera os une no processo e na cor – embora um tenha sempre usado o processo artesanal com ovo e a outra tenha optado pela versão acrílica, temas e composições diferem bastante as obras dos dois. As paisagens de Koch tem um distanciamento que o foco nas fachadas de Volpi não poderiam ter e, ademais, o interesse dela por objetos do cotidiano içados a temática principal do quadro, como uma cadeira, uma balança sobre uma mesa ou vasos de flores, também afastam a onipresença do mestre e suas composições tão apazíveis ao gosto do modernismo de vertente concretista.

Como pesquisas recentes apresentadas neste trabalho buscaram demonstrar, Volpi havia sido um pintor de paredes que viveu quase toda sua vida no bairro do Cambuci,

285 BIEZUS, Ladi. op. cit, 2018. p. 22.

286 GONÇALVES FILHO, Antonio. Leilão de Eleonore Koch eleva a pintora ao patamar do mestre Volpi. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,leilao-de-eleonore-koch-eleva-a-pintora-ao-patamar-do-mestre,70002606746>>. Acesso em 07 de março de 2019.

287 Ibidem.

intercalando as representações desse subúrbio da cidade em sua obra com aquelas de fachadas da cidade litorânea de Itanhaém. Mas, para além da composição quase prosaica do artista proletário, com intuitos de conferir a ele um especial espaço na arte brasileira, seu conhecimento de técnicas artesanais de pintura e seu interesse pela arte italiana não podem ser desconsiderados ao olharmos para esse personagem. Somam-se a isso, sua convivência com críticos, colecionadores e outros artistas no Grupo Santa Helena e as exposições que realizou em um momento de profunda transformação na História da Arte no Brasil, em que debates sobre figuração e abstração dominavam o fazer artístico tanto do ponto-de-vista dos produtores das artes gráficas quanto daqueles que compunham a historiografia no período.

Eleonore Koch, por outro lado, jamais poderia ser enxergada pela historiografia como uma artista proletária, uma vez que vinha de uma família de classe média alemã, e cuja mãe migrou ao Brasil por afinidades profissionais. Apesar de desenvolver atividades laborais outras que não relacionadas às artes plásticas, a crítica de arte jamais a colocou como uma trabalhadora; a possibilidade financeira de estudar na Europa, mudar-se para o Rio de Janeiro e posteriormente para Londres a colocava em um patamar social bastante distinto do de Alfredo Volpi. Ao mesmo tempo em que possui uma trajetória muito diferente da de seu mestre, Koch sempre esteve atrelada à memória dos anos de formação no ateliê do artista no Cambuci. Só muito recentemente suas obras parecem ter ganhado uma autonomia ao olhar dos críticos e estudiosos²⁸⁸, e o tempo que passou estudando com Volpi não se sobrepõe a questões igualmente importantes como seus outros professores e o impacto da visualidade da pop-art inglesa com a qual teve contato no tempo em que viveu na Inglaterra.

3.3 Lieber Theon: as cartas em alemão de Eleonore Koch ao colecionador

Theon Spanudis é a terceira figura que gravitava o ambiente quando conheci pessoalmente Eleonore Koch. Foi graças à mãe dela e de uma sequência de negociações que

288 Um exemplo desse novo esforço de olhar para as obras de Eleonore Koch foi apresentado na exposição “Mínimo, múltiplo, comum” na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018, com curadoria de José Augusto Ribeiro. Em texto publicado pela Secretaria da Cultura do Estado, lê-se: “A exposição apresenta trabalhos caracterizados por figurações simples, planas e sintéticas, às vezes no limite da abstração. Essas imagens reproduzem, no geral, cenas de solidão – pelo isolamento de seres e objetos, ou pelos espaços vazios, sem presença humana. Realizados a partir de 1960, os trabalhos compreendem, juntos, quase sete décadas de produção pictórica no Brasil, desde a época em que ocorrem as primeiras mostras de Koch, Fang e Lorenzato, cujas produções foram confundidas com variações do ‘primitivismo’, até hoje, quando o circuito de arte contemporânea valoriza e acolhe sem mediações obras de artistas antes considerados ‘populares’ e ‘ingênuos’.” Disponível em <<http://www.cultura.sp.gov.br/nova-mostra-da-pina-estacao-reflete-sobre-definicoes-de-arte-moderna/>>. Acesso em 8 de março de 2019.

Spanudis chegou em São Paulo em 1950, como já descrito anteriormente. Por sua vez, foi através do auxílio de Spanudis que Koch começou a frequentar o ateliê de Alfredo Volpi e consagrou-se como sua única discípula. Como fora indicado no caso de Volpi, Eleonore também teve ao longo de sua vida muitas menções a Theon Spanudis relacionadas a sua produção como artista. Em artigo publicado por Antonio Gonçalves Filho no jornal Folha de S. Paulo em 1981, o jornalista escreveu sobre Spanudis:

(...) Vive de rendas. E pôde, por exemplo, dar-se ao luxo de doar toda a sua coleção em 79, ao Museu de Arte Contemporânea da USP (300 quadros, de Volpi, José Antonio da Silva, Valdeir Maciel, Jandyra Waters, Mira Schendel e Eleonore Koch, entre outros). Um luxo que só foi sobrepujado pelas doações de Ciccillo e Iolanda Matarazzo.²⁸⁹

Dos artistas colecionados por Spanudis, Koch parece pertencer a um grupo de maior aproximação pessoal com o colecionador, como fora também o caso de Alfredo Volpi, Mira Schendel, Bárbara Schubert Spanoudis, Jandyra Waters. Se apenas sete obras de arte da pintora compõem a Coleção Theon Spanudis no acervo do MAC-USP²⁹⁰, no Arquivo do IEB-USP são 73 documentos com menção à pintora, sendo muitos desses artigos pertencentes à correspondência de Spanudis. Esses vestígios arquivísticos em forma de cartas transmitem uma relação de amizade e afeto entre Spanudis e Koch.

A correspondência entre Eleonore Koch e Theon Spanudis constitui um corpus interessante para esta pesquisa porque esclarece suas relações de amizade e confiança. No Arquivo do IEB-USP, a correspondência de Theon Spanudis é composta por 572 itens. Desses, 555 são as chamadas correspondência passiva, aquelas das quais o colecionador era destinatário. Eleonore Koch é a remetente de 38 delas e, dentre essas cartas, 28 foram escritas em alemão. Esse conjunto específico, escrito entre 1977 e 1986, ano da morte de Spanudis, foi estudado aqui com o intuito de entender a relação de amizade entre Koch e Spanudis, tão mencionada em artigos de periódicos e textos sobre a obra da artista. Todas essas cartas em alemão foram escritas no período em que a pintora morava em Londres e tem essa cidade como local do envio. Por vezes as cartas relatam viagens da pintora, como para a França, o Egito e o Brasil.

289 GONÇALVES FILHO, Antonio. Três idiomas revelam o poeta Théon. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 08 de outubro de 1981.

290 As sete obras são as seguintes têmperas sobre tela: Sem título, s.d.; Sem título, 1959; Sem título, 1960; Abismo, 1962; Sem título, 1963; Sem título, 1970; Sem título, 1976. Mais informações, ver **Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP**.

Em uma carta em português, escrita por Koch em maio de 1985, percebemos com clareza essa afinidade entre destinatário e remetente. Lê-se no documento sobre a lembrança que a pintora tinha do primeiro encontro com Spanudis, ao descer do navio em Santos em retorno de viagem à Europa, possivelmente em meados da década de 1950 quando voltava de seus estudos no continente. Há um tom de gratidão que perpassa toda a carta, supõe-se que motivada pela aproximação do aniversário de 70 anos do colecionador. Rememora como Spanudis foi o primeiro incentivador de sua incursão na pintura e do contato que tinha com Volpi, visitando-o e comprando seus quadros. Koch encerra sua carta dizendo que “você foi para muitos jovens pintores o descobridor, de maneira que a minha gratidão transcende o meu caso pessoal”.²⁹¹

Em outra carta de 29 de fevereiro de 1980, reproduzida em cronologia organizada por Fernanda Pitta, Spanudis compara a obra de Koch à de Fang e Volpi:

Você não tem a pincelada leve, fluente e talvez algo banal de Volpi e Fang, que por isto produzem célere uma obra após a outra. Você exige demais intelectualmente, por isto também a sua moderada produção. Porém, você é mais intelectual que os outros dois.²⁹²

A resposta àquela afirmação de Spanudis sobre as pinceladas de Koch provavelmente foi escrita em 30 de março de 1980. Mencionando a chegada da carta de fevereiro enviada por Spanudis, Lore diz:

Eu acho que você está certo com seus pensamentos sobre a pincelada do pintor e como o movimento está relacionado ao espiritual. Agradeço sua incomum empatia com meus quadros; você é uma fonte única para meu trabalho. Não muitos pintores possuem na vida alguém que possa sentir + ver tanto. Quando você escreve essas palavras sobre meus quadros, essas palavras chegam a mim em um sentido metafórico como poesia. Como uma nova dimensão de poema seu.²⁹³

Quando da morte do irmão de Theon, Sólon Spanoudis, Eleonore Koch envia ao amigo, em 10 de agosto em 1981, uma carta de condolências, após ser informada por uma amiga comum sobre o óbito. Nessas páginas, retoma a lembrança da chegada ao Brasil em 1951, vinda da Europa, mesma história contada na carta de 1985 descrita anteriormente. Sólon e Eleonore chegaram ao porto de Santos no mesmo navio:

291 Documento TS-CP-EK025 constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP.

292 PITTA, Fernanda. op. cit. p. 45.

293 Documento TS-CP-EK023, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

Eu não sei se você se lembra que eu estive com Solon no navio na travessia da Europa para Santos em 1951. (...) Solon era adorável! Ele tinha seu charme, fiquei muito animada com ele. Então são 30 anos que conheço vocês dois. Você estava em Santos no cais com meus pais. Tenho a sensação de que você fez muito pelo relacionamento de vocês, que você não era apenas um irmão, mas muitas vezes era como um pai. Era possível ouvir no som da sua voz quando você falava sobre ele que você tinha orgulho dele. Espero que você possa encontrar grande conforto nesse grande amor.²⁹⁴

Um ano antes, em agosto de 1980, Eleonore já havia escrito uma carta a Spanudis que também tematizava o luto de uma pessoa querida por ambos: sua mãe, Adelheid Koch. As palavras mobilizadas nesses momentos apresentam uma face de muita intimidade na relação entre ambos:

Quando quis responder sua primeira carta de 25 de julho, veio a morte da minha mãe e eu não pude sentar e escrever. Enquanto isso, sua querida carta de 1º de agosto chegou e o mês está quase no fim. Mesmo assim, não me adaptei à nova realidade. Parece absurdo que você precise de tantos fatos reais para que o mundo interior e o mundo exterior se juntem. Depois de suas palavras sobre minha mãe, cheguei a chorar; grata pelas linhas que trazem um pouco da percepção interior de que preciso. Então, obrigada, Theon. Fico feliz com o que afirma sobre minha mãe, de achá-la corajosa e bela.²⁹⁵

Nesse conjunto de missivas que compõe a correspondência entre eles, desabafos pessoais compartilham espaço com menções a livros, exposições e também comentários sobre seus processos de trabalho na pintura. Há também apreciações sobre os poemas de autoria de Spanudis que ele mesmo lhe enviava, ao lado de frequentes agradecimentos pelo apoio à sua obra artística como pintora.

Embora as cartas de Eleonore Koch a Theon Spanudis tenham se dado no período em que morou em Londres, não fica claro o porquê de ter escolhido essa cidade para se estabelecer. Eventualmente, ela voltava ao Brasil (“Estou muito feliz por você ter gostado do meu quadro e muito feliz por saber disso através e você. Que bom que nos vimos muito e pudemos conversar na minha última visita”²⁹⁶), mas, possivelmente questionada por Spanudis sobre um retorno definitivo, Koch escreveu, em carta de 26 de fevereiro de 1978:

Eu realmente não pretendo voltar para o Brasil. Mesmo que esteja difícil por enquanto. No geral, tenho mais oportunidades por aqui. Parece que me

294 Documento TS-CP-EK023, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

295 Documento TS-CP-EK019, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

296 Documento TS-CP-EK007, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

aposento por aqui, já que tenho guardado comprovantes do Estado há anos. Claro que não dá para viver disso, mas é uma grande ajuda. Além disso, aqui também tenho tudo que é médico, hospital, etc. como preocupação do Estado. Eu sou intérprete na Scotland Yard, o que me dá prazer (se é que se pode usar essa palavra nesse contexto). É satisfatório e também dá dinheiro. Também vendo quadros feitos com pastel, de tempos em tempos. Posso vendê-los muito mais baratos do que pinturas a têmpera e, assim, chego a círculos que podem obter um. As litogravuras em off-set agora estão terminadas e eu já as assinei e enumerei.²⁹⁷

Além de parecer desinteressada em retornar ao país por conta dos diferentes contextos sociais de Inglaterra e Brasil na época, Koch diz-se satisfeita com as oportunidades que tinha na capital inglesa. Mesmo precisando desenvolver trabalhos que não eram vinculados à prática artística, a pintora não fazia reclamações a respeito desse outro trabalho, como intérprete da polícia.

Mesmo a grande distância, Koch não estava alheia aos artistas com quem convivera no Brasil. O pintor Alfredo Volpi, que também possuía um elo com Spanudis e Koch, foi mencionado em seis dessas cartas escritas em alemão²⁹⁸. Neles, a artista apenas informa ter mandado correspondência para o pintor ou relembra a amizade dos três. Em uma dessas cartas, há uma referência ao incêndio que aconteceu em 1977 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual ela tinha tido ciência. Perguntava a Spanudis como seria se as obras atingidas fossem o trabalho de Volpi e não do pintor uruguaio (Torres-García), como de fato ocorreu²⁹⁹.

Dos artistas que conviviam com Spanudis, além de Volpi, há ainda menções a Mira – que se supõe trata-se Mira Schendel – e a Fang. No documento TS-CP-EK008, datado de 1º de dezembro de 1977, Eleonore Koch diz-se animada por Mira ter achado seu quadro que estava com Spanudis lindo³⁰⁰. Entre março e julho de 1979, são encontradas duas menções a Fang, que mais de uma vez teve suas obras expostas ao lado das de Koch. Na primeira delas, Eleonore pergunta a Spanudis como estavam Maciel (supõe-se que seja o pintor Valdeir Maciel) e Fang³⁰¹. Já na segunda menção, escreve a pintora:

297 Documento TS-CP-EK009, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

298 Documentos TS-CP-EK005, TS-CP-EK010, TS-CP-EK012, TS-CP-EK014, TS-CP-EK015 e TS-CP-EK027, constantes do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

299 Documento TS-CP-EK010, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

300 Documento TS-CP-EK008, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

301 Documento TS-CP-EK012, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

Terminei de pintar um quadro com palmeira + parede e imediatamente tornou-se um dos meus favoritos. Logo você terá um slide dele. Na minha opinião, ele é influenciado pelas cores de Fang. Espero que você escreva sua opinião sobre isso. Talvez agrade ao Fang.³⁰²

Nota-se, nesse excerto, uma preocupação quanto à afinidade das obras de sua autoria e de outro pintor pelas escolhas cromáticas. Por isso, dois anos depois, em fins de maio de 1981, Koch parece demonstrar preocupação exatamente por essa questão na obra do pintor, ao escrever em carta para Spanudis:

Tive a oportunidade de ler aqui o artigo da IstoÉ. Mas não achei que foi feia ou agressiva a diferença de opinião entre você e o autor. Acho que ele não entende os três: Ferrari, Maciel + Jandyra. Eu gostei do quadro de Jandyra no catálogo. Por outro lado, às vezes tenho dúvidas sobre Fang. Suas cores não são mais coloridas. O que Mira pensa dele?³⁰³

Esses pintores encontram-se nos textos escritos por Spanudis e em exposições propostas por ele com os quadros de sua coleção. Mas, por essa documentação, podemos inferir que os artistas trocavam impressões entre si e, de algum modo, acompanhavam as produções um dos outros. Apesar de não configurarem um grupo homogêneo ou baseado nas mesmas premissas artísticas, a ideia de que compunham uma espécie de grupo não deve ser descartada. Em abril de 1981, quando recebeu o catálogo da exposição *Arte transcendente* no MAM-SP, cuja curadoria foi feita por Spanudis, Koch escreveu uma carta para ele em que afirma:

Foi um grande dia quando o catálogo do MAM chegou! É como um marco na minha vida. Algo grande alcançado! Essa carta é também uma resposta à sua de 1º de março, mas, acima de tudo, um agradecimento por lutar por suas opiniões brava e incessantemente; estou tão contente por estar entre os 13 pintores, por estar tão bem impressa na capa e por ser compreendida por você. O que poderia ser melhor para mim? Estou animada. Seu texto é excelente. O que significou para você, que não apenas escreveu seus pensamentos, ideias e crenças, mas também teve a oportunidade de compartilhá-los “objetivamente” com o público? Quando leio o que você escreve sobre minhas telas, olho novamente para elas para relacionar a uma palavra. Como quando um amante diz: “você tem um lindo cabelo” e você corre para o espelho para olhar seu próprio cabelo novamente. Assim: meus quadros significam mais para mim depois que você os entende. (...) Para mim também é extremamente importante fazer parte de um grupo. Um ponto de referência.³⁰⁴

302 Documento TS-CP-EK014, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

303 Documento TS-CP-EK022, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

304 Documento TS-CP-EK021, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

No Fundo Theon Spanudis no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) estão disponíveis para consulta tanto o esboço quanto a versão final desse catálogo³⁰⁵. Em ambos os textos, o autor analisa a produção pictórica de artistas plásticos que atuavam à época no Brasil, a partir da transcendência que levaria o ser humano a sua libertação através de uma gradativa tomada de consciência. No entanto, há divergência quanto à quantidade de pintores cujas obras foram expostas. No esboço, a indicação é de quatorze (além de Eleonore Koch, estão também mencionados Fang, Alfredo Volpi, Antônio Dias, Arnaldo Ferrari, Niobe Xandó, Mira Schendel, Fernando Odriozola, José Antônio da Silva, Milton Dacosta, Rubem Valentim, Tomie Ohtake, Valdeir Maciel e Jandyra Waters), enquanto na versão impressa do catálogo são treze os artistas; o pintor Antônio Dias não aparece na versão final do catálogo.

A versão final do catálogo da exposição ocorrida entre março e abril de 1981 no MAM-SP possui texto introdutório de autoria de Luiz Seraphico, à época presidente do museu. Nesse material, é possível ler algumas ideias de Spanudis sobre a função da arte, associada a uma religiosidade nova, tema recorrente em sua documentação arquivística:

A arte transcendente é aquela que ultrapassa o imediatismo que a obra apresenta, ofertando-nos e proporcionando-nos vivências numinosas que variam entre o magismo dos que tem origens na mesclagem com as culturas dos afrobrasileiros e ameríndios (Rubem Valentim, Niobe Xandó, Valdeir Maciel, Jandyra Waters, Milton Dacosta e o primitivo José Antonio da Silva), como também o magismo mítico e mediterrâneo de Fernando Odriozola até as vivências mais contemplativas e cosmicamente dissolventes (como o Zen de um Fang, Eleonore Koch, Mira Schendel, Volpi, Arnaldo Ferrari), e das formas contidas e sofridas de uma Tomie Ohtake. Todos esses artistas contribuem para uma nova religiosidade anônima e leiga, sem dogma, mito e rito estabelecidos, como nas religiões organizadas e oficializadas.

(...)

Contra a acusação dos ativistas³⁰⁶, de que apoiando estas tendências contemplativas, estamos pondo panos quentes sobre os conflitos e trágicos problemas da nossa época, responderíamos com Herbert Marcuse que só uma profunda e radical mudança da nossa consciência e psiquismo, tornaria viável uma ampla, total e frutífera libertação do homem. Pois pessoalmente acreditamos que bruscas e violentas mudanças perpetuam a opressão e escravidão do ser humano.

Sem talvez sabê-lo, todos estes artistas contribuem para a progressiva mudança da nossa consciência. Mesmo que esta tentativa seja restrita a um pequeno número de pessoas, ou fadada a malograr perante as violentas ondas de materialismo bruto e da obsessão de poder absoluto que assolam nosso tempo, seu esforço ficará como marco positivo e luzente para o futuro, nesta sua inconsciente busca para recaptar a cidadania cósmica e tônica do ser

305 Documentos TS-TEX-033 e TS-CAT-016, constantes do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

306 Na impressão original, foi grafado “artistas”, mas Spanudis corrigiu a mão o texto no documento que se encontra no Arquivo do IEB-USP.

humano que faz parte de todo ser vivo.³⁰⁷

No trecho acima, Spanudis apresenta como antagonistas ao seu pensamento sobre a importância da arte transcendental o materialismo e as religiões instituídas, pela busca de uma “religiosidade anônima, difusa e leiga”. Para embasar seu argumento, Spanudis ancora-se em Feuerbach, Nietzsche, Herbert Marcuse e Aristóteles, possibilitando, uma vez mais, que vejamos suas referências de formação fortemente atreladas à sua origem grega e aos estudos em Viena. Mesmo quando menciona tradições afrobrasileiras ou povos ameríndios, Spanudis não referencia nenhum estudioso do assunto, reforçando a sensação de que o olhar que lança a esses objetos dá-se por vias de sua compreensão da teoria de Carl Jung, e, assim, enxergaria antes arquétipos que se repetem e não particularidades de cada grupo étnico ou social. Neste mesmo documento, Spanudis escreveu:

(...) não se trata mais da fé inabalável neste ou naquele deus, neste ou naquele mito, na eficiência mágica deste ou daquele rito, mas se trata de uma simples confiança silente com a aceitação do destino existencial e que poderíamos chamar de “cidadania cósmica” ou “parentesco cósmico” ou “fraternidade cósmica” e que ultrapassando os confins restritos da família, raça e nação nos une com o vasto desconhecido: o cosmos.³⁰⁸

Não é incomum encontrarmos menção na documentação do Fundo Theon Spanudis no Arquivo do IEB-USP à função social da arte como relacionada ao numinoso, isto é, a um estado sobrenatural vinculado a manifestações sagradas e transcendentais. Com exceção de Tomie Ohtake – se considerarmos o esboço do texto, Antônio Dias, todos os demais artistas mencionados e expostos tem obras na Coleção Theon Spanudis do MAC-USP.

A respeito de Eleonore Koch, cuja obra “Marinha com farol” (têmpera sobre tela - 1,12 x 81 cm) ilustrava a capa do catálogo³⁰⁹, Spanudis valoriza sua obra pictórica através daquilo que ele considera uma de suas principais marcas, a de conferir sacralidade a objetos cotidianos:

Sacraliza os objetos de uso diário. Contra a nossa mania profana de usar tudo como objeto de imediato consumo, ela reganha para o simples objeto a sua dimensão sacral. Os amplos espaços sensíveis (que não são os espaços vazios e mortos dos matemáticos e cientistas), fazem parte integral da sua intenção de re-sacralizar o objeto perdido no fluxo constante do consumo

307 Documento TS-CAT-016, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

308 Documento TS-CAT-016, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

309 Além dessa, o catálogo também indicava que foram expostas as seguintes pinturas de sua autoria: “Pomba” - têmpera sobre tela - 65 x 56 cm, 1978; “Marinha com castelo” - têmpera sobre tela - 100 x 81 cm, 1973; “Mesa com vaso de flores” - têmpera sobre tela - 80 x 65 cm, 1975; “Parque” - têmpera sobre tela, 93 x 73 cm, 1977.

mecânico. Uma secreta poesia emana dos seus coloridos, objetos, configurações estranhas e seus espaços amplos e humanos. Uma das mais originais e valiosas figuras da pintura brasileira atual.³¹⁰

Desse trecho, interessa destacar a importância que Spanudis dá aos objetos na obra de Koch. A coleção formada por Theon Spanudis é composta principalmente por obras de arte que apresentam elementos de abstração geométrica, mas isso não exclui a figuração, em que é possível identificar de forma mais visível os temas e objetos representados. Apesar de apresentar a arte moderna a partir de ganhos em suas diferentes etapas de desenvolvimento, como exposto no segundo capítulo deste trabalho, o pensamento de Spanudis diferia do paradigma de Clement Greenberg (Nova York, 1909 - Nova York, 1994), por exemplo, em que se valoriza um determinado percurso da pintura rumo à abstração, no sentido de que haveria um processo de depuração e auto-reflexividade. Spanudis não via na abstração geométrica o fim da arte, de modo que representações geométricas não excluía ou minimizavam a força de tendências figurativas. Em algumas das obras de sua coleção, figuração e abstração parecem convergir sem tensões aparentes.

Nesse sentido, a menção que Wolfgang Pfeiffer, à época diretor do MAC-USP, faz a Eleonore Koch em virtude de uma exposição para comemorar a doação da coleção de Spanudis para o museu em 1980 é bastante eloquente sobre as diferenças formais encontradas naquele conjunto de obras:

Wolfgang Pfeiffer, ao apresentar o evento, comenta a presença de obras de Eleonore Koch e de outros artistas na coleção do psicanalista, por se tratar de “pinturas de frações figurativistas mais pictóricas”, distinguindo-as daquelas pertencentes a um campo construtivo mais estrito, e de “acento mais forte”, obras de “artistas com intuito mais organizador, no sentido de confrontar signos e elementos de concentração formal”. Aqui se encontrariam Alfredo Volpi, Mira Schendel e Luiz Sacilotto, apesar de os dois primeiros não poderem ser considerados não figurativos, sobretudo no recorte de sua obra presente na coleção.³¹¹

Como se percebe na citação acima, o historiador nota a heterogeneidade entre obras da Coleção Theon Spanudis pelo prisma do debate entre figuração e construtivismo. Ao lado de Eleonore Koch, podemos supor que estivessem Fang e José Antônio da Silva, como figurativos. Por outro lado, a coleção de Spanudis, como aponta Fernanda Pitta, não possuía tão visíveis essas divisões, já que no grupo que se consideraria construtivista, há obras que

310 Documento TS-CAT-016, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

311 PITTA, Fernanda. op. cit, 2013. p. 45.

não são apenas identificadas com uma ou outra dessas correntes (isso é perceptível, sobretudo, no conjunto de Volpi e Schendel).

Não é claro, no conjunto completo de correspondência enviada a Spanudis, quais motivações levavam Eleonore Koch a escrever algumas cartas em alemão e outras em português. A facilidade com que transitava entre as duas línguas com certeza permitia essa fluidez, mas não é possível explicar de onde partia a decisão sobre em qual dos idiomas compor suas respostas. Como não houve acesso à correspondência enviada por Spanudis – que, formado em Viena, comunicava-se em alemão e escrevia poemas também nessa língua – não se sabe se havia uma relação causal, em que ela responderia em alemão as missivas recebidas nesse idioma, ou não.

Parece haver, no entanto, uma sintonia entre os pensamentos de Koch e de Spanudis, sobretudo no que se refere à pintura dela e nos poemas dele. Não é incomum que Eleonore Koch agradeça a Spanudis o envio de poemas, e ela os comenta e analisa (“Na última [carta], você me envia um poema que achou frágil. Não se parece assim para mim, ou melhor, não completamente”³¹², “Agradeço, não apenas pela sua escrita, mas também pela maneira como me deixa participar de seus poemas que são tão belos!”³¹³, “O poema que estava junto é, na minha opinião, dos mais bonitos que conheço de você. Não só pensamentos e palavras são extraídos de uma riqueza como um baú cheio de tesouros, mas também o ritmo”³¹⁴). Como escreveu Marcos Antonio de Moraes:

associando-se "ato" a "práxis" a carta pode testemunhar a "dinâmica" de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como "ações" nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se com o um agitado "canteiro de obras".³¹⁵

Assim, a troca de cartas entre Spanudis e Koch, mesmo que vista só pela perspectiva de escrita da pintora, apresenta elementos importantes da produção de ambos, como suas preocupações com cores e composições e as considerações sobre a escrita de críticas de arte e poemas de Spanudis. Além disso, se nos artigos de periódicos apresentados no início deste capítulo sobre a obra de Koch havia um protagonismo do colecionador, essa correspondência

312 Documento TS-CP-EK031, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

313 Documento TS-CP-EK034, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

314 Documento TS-CP-EK037, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

315 MORAES, Marco Antonio de. Sobrescrito. In: **Teresa**. Revista de Literatura Brasileira. v. 8-9. 2008. p. 8.

coloca a relação de ambos em um patamar menos díspar. É evidente – e a própria correspondência indica isso – que a opinião de Spanudis quanto à produção de Koch era muito importante para a pintora, bem como seus feitos para dar a ela mais visibilidade. No entanto, ao mesmo tempo, o colecionador parecia interessar-se em compartilhar com ela suas produções acerca de arte e poesia, e, também, sensações e pensamentos sobre questões íntimas e relacionadas à família. Podemos supor, por essa amizade, que o diálogo com a artista era para Spanudis tão importante quanto para ela.

Por mais que seja a documentação arquivística que nos forneça esses dados, pois apresentam os meandros e as nuances da comunicação entre eles, as pinturas executadas por Eleonore Koch e que hoje encontram-se na Coleção Theon Spanudis do MAC-USP são também base material em que se concretiza essa relação.

3.4 As obras

Diminutas em termos comparativos de volume com a documentação arquivística, as sete obras de Eleonore Koch que constam na Coleção Theon Spanudis do MAC-USP apresentam um recorte importante da produção dessa artista. Apesar de todas fazerem parte de um mesmo processo de doação, iniciado em março de 1979, quatro delas permaneceram com o colecionador em sua residência até a transferência definitiva em 14 de março de 1986³¹⁶. Podemos imaginar que a escolha das que não seriam enviadas prontamente ao museu revele um pouco do gosto pessoal de Spanudis, já que é de se supor que optaria por manter consigo aquelas imagens de que mais gostasse. A seguir, apresentamos reproduções das sete pinturas.

³¹⁶ As que foram transferidas nessa primeira leva possuem os seguintes registros no acervo: 1979.2.125, 1979.2.126 e 1979.2.127.

Figura 17: 1979.2.125 - Sem título, 1959, têmpera sobre tela - 81,5 x 61 cm

Figura 18: 1979.2.126 - Sem título, 1960, têmpera sobre tela - 91,8 x 72,8 cm

Figura 19: 1979.2.127 - Sem título, 1970, têmpera sobre tela - 55,7 x 65,9 cm

Figura 20: 1979.2.321 - Sem título, s.d., têmpera sobre tela - 64,6 x 45,8 cm

Figura 21: 1979.2.322 - Abismo, 1962, têmpera sobre tela - 59,3 x 72,7 cm

Figura 22: 1979.2.323 - Sem título, 1963, têmpera sobre tela - 63,6 x 86 cm

Figura 23: 1979.2.324 - Sem título, 1976, têmpera sobre tela - 64,5 x 80,3 cm

Apenas uma das obras não apresenta datação, sendo todas as outras indicadas como produzidas entre 1959 e 1976. Nessas obras é possível reconhecer algo do real impresso em sua superfície, como um quadro em uma parede, a guarnição de uma porta, uma fruteira, uma velha máquina de costura e cadeiras. Todos esses objetos ocupam o espaço de modo um tanto subversivo, às vezes dando a impressão de fluturarem em uma imensidão.

A única pintura que possui título foi nomeada não pela artista, mas por outra colecionadora, como foi possível conferir na documentação armazenada na pasta de Eleonore Koch na Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP. Em carta enviada pela artista ao diretor do museu, na época Tadeu Chiarelli, a respeito da reprodução de uma de suas obras em uma publicação do MAC-USP, lê-se:

Aliás, o quadro em questão fora (em época em que eu já morava em Londres) adquirido por Theon Spanudis do espólio de uma clecionadora [sic]. Em 1982 seu título na Rutland Gallery era “Cadeira a beira-mar”. No entanto eu soube por acaso que a colecionadora havia denominado o quadro de “Abismo” o que de fato é muito mais apropriado. No catálogo da exposição “Eleonore Koch - Mundo ordenado” em 2009, o quadro consta no catálogo como “Sem título” o que definiti- não é correto. O boneco do catálogo não me fôra submetido para eventual correção. Confusão estabelecida: A questão seria a critério de que está incumbido a definir esta parte de dados. Eu por mim optaria pelo título “Abismo”.³¹⁷

317 Carta de 12 de junho de 2012, pertencente à pasta de Eleonore Koch na Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP.

Desse conjunto, a tela que não foi datada e que representa uma máquina de costura parece ser a que tem sua fatura menos bem resolvida. Isso se dá pelo excesso de soluções espaciais: há paredes que se unem, um teto e um chão claramente identificáveis. A supressão da perspectiva – ou a criação de perspectivas alternativas, como na tela “Abismo”, de 1962, em que uma cadeira posicionada à esquerda da tela, ao centro, sobre uma mancha clara voltada a outra mancha de mesma cor, mas entrecortada por um azul que preenche o restante do quadro – evidencia os objetos que, em sua solidão sobre a imensidão, assumem o protagonismo de cada um desses quadros. Essa imensidão garante que o ambiente interno dos quadros – à exceção daquele com a máquina de costura – não seja claustrofóbico. Mais do que nos temas ou nas linhas, é no uso das cores que as obras se destacam ao estabelecer contrastes entre o que seriam os planos pintados nos quadros.

Em 1979, reverberou nas cartas trocadas por Spanudis e Koch a decisão do colecionador em doar seu conjunto de obras de arte ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Eleonore Koch, em sua escrita, transita entre a gratidão e a ideia de seguir o exemplo de Spanudis. Na primeira delas, em 31 de março de 1979, Koch aventa a possibilidade de doar uma das telas de Volpi que tinha consigo a uma instituição inglesa: “E como está o seu apartamento agora que você já deu uma parte de sua coleção para o museu? Aliás, pensei que deveria legar um dos meus quadros de Volpi a um museu. O que você acha da Tate Gallery? Desse modo, pelo menos um trabalho pode ser visto no exterior?”³¹⁸. Em busca feita no site da galeria, não foi encontrada nenhuma obra de Alfredo Volpi no acervo. Por outro lado, uma litografia chamada “Four Images”, de 1977, feita por Eleonore Koch consta no acervo como cedida por Curwen Studio em 1978³¹⁹. Em 26 de maio de 1979, ano em que foi realizada a primeira parte da doação, Koch escreve:

Através de você, muitas pessoas se interessaram pela minha pintura e, por sua sugestão, tantas compraram, o que mais uma vez agradeço profundamente. É, no momento, a base da minha existência e torna possível que eu me dedique à pintura. Durante os últimos meses, eu realmente gostei dessa nova experiência. Lentamente, ela assume todo o meu “eu”. Expressar uma nova vida, e não estar, - como aqui, - ligada ao verbal. Estou feliz e orgulhosa porque o seu reconhecimento é um dos mais valiosos hoje em dia. Também estou satisfeita que nossa boa relação dure tanto tempo. Como um traço da minha vida. O que é tão importante sobre você, além de suas boas

318 Documento TS-CP-EK012, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

319 Informação disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/koch-four-images-p06792>>. Acesso em 8 de abril de 2019.

críticas, é você estar alerta. Você percebe todas as nuances de mudança, muitas vezes penso no que você fala sobre pintura. Como se às vezes você estivesse lá quando estou sentada ao cavalete. (...) seu gesto me inspirou a deixar telas para o museu, então acho que posso deixar meus cadernos de esboços e outras coisas para o museu. Só não posso, como você, já encaminhar, uma vez que não sei se algum dia eu deveria vender por estar precisando de dinheiro.³²⁰

A implicação financeira de doar suas obras ao museu aparecem em outro documento, escrito em agosto do mesmo ano (“Só é mais complicado no meu caso porque as circunstâncias da vida me obrigam a talvez colocar alguns trabalhos à venda”³²¹). Koch, nessas cartas, faz menções vagas a mecenas sem nem sequer escrever seu nome. Assim, sabemos muito pouco sobre o comércio de suas obras no período e o quanto impactaria seu orçamento ceder a uma instituição obras suas ou de seu acervo. Por mais que expressasse sua vontade na correspondência, nenhuma doação dessa natureza parece ter acontecido.

Das cartas de Koch que estudamos como corpus documental para essa pesquisa, todas foram escritas a partir de Londres. Por isso, é muito provável que não fosse coincidência que um pintor que parece ter impactado muito sua produção, conforme relatou em carta e em entrevistas, tenha sido o inglês David Hockney (Bradford, 1937). Nesse material estudado, apenas esse artista do lugar onde escolheu viver fora mencionado³²². Em carta para Theon Spanudis, Eleonore Koch não se alonga sobre suas impressões sobre ele, dizendo, em decorrência de uma matéria da Folha de S. Paulo sobre as traduções de Spanudis da obra de Konstantinos Kavafis, que apreciava a obra de Hockney e que ele havia ilustrado poemas de Kavafis. Com ares de anedota, Paulo Venancio Filho escreveu para o catálogo do leilão de obras de arte de Koch realizado após sua morte, no dia 12 de novembro de 2018:

Contou-me esta estória: ela e David Hockney estavam expondo em galerias na mesma rua em Londres, deixou então para ele um bilhete comentando a coincidência da proximidade e convidando-o para ver sua exposição; Hockney respondeu com outro bilhete: “Será um prazer ver a sua, mas ainda não vi a minha”, e ela ria.³²³

320 Documento TS-CP-EK013, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

321 Documento TS-CP-EK015, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

322 Em programa de televisão veiculado no canal SescTV, Koch também demonstra apreço pelo pintor italiano Giorgio Morandi (Bolonha, 1890-1964), sobretudo por suas composições de formas em ambientes internos. ARTES VISUAIS. Eleonore Koch. São Paulo: SescTV, 2009. Programa de TV.

323 VENANCIO FILHO, Paulo. “Lembrando de Lore”. Disponível em: <<https://www.leilaodearte.com/catalogos/catalogo-2018-novembro-55.pdf>>. Acesso em 06 de abril de 2019.

Hockney é associado, por suas obras mais famosas, ao movimento da pop-art, mas tem uma vertente de seu trabalho fortemente relacionada à pintura de paisagens. Esse interesse da pintora pela obra de Hockney dialoga com seu próprio interesse em representar espaços, sobretudo quando pensamos nos espaços ao ar livre, como jardins. Embora pelas obras que foram doadas por Spanudis ao MAC-USP o interesse do colecionador sobre a produção de Eleonore Koch pareça ter recaído mais sobre aqueles quadros produzidos acerca de objetos de presença cotidiana em ambientes internos, a produção de paisagens feitas por Koch é de grande relevância em seu conjunto artístico. Quando, em 1979, Koch viajou à França por cinco dias, sua principal motivação, de acordo com carta escrita para Spanudis³²⁴, era visitar o parque e jardim de Vaux-le-Viscomte.

Nessa missiva, revela-se algo interessante do processo de trabalho de Koch, pois em carta escrita mais de quatro meses depois³²⁵, a pintora descreve-se, a princípio, desapontada com as fotos tiradas em Vaux-le-Viscomte, mas com o tempo foi percebendo nas imagens as composições de que necessitava. Quase cinco meses depois, em outra carta, retoma o assunto: “Estou tentando uma nova versão do quadro de Vaux-le-Viscomte. Ainda a mesma composição, mas com cores diferentes”³²⁶. Quando a artista escreve sobre suas tentativas de levar o Vaux-le-Viscomte à tela, é justamente a questão das cores a que mais a atormenta:

E eis que: de repente, vi em todas as fotos os aspectos exatos pelo quais as tirei. Eles faziam sentido e me davam as exatas informações de que eu precisava. A primeira imagem agora tem uma composição um pouco complicada. Há um mês atormento-me com esboços em cores. As linhas e superfícies estão boas, mas as cores estão longe de funcionar.³²⁷

Visto o tempo que leva para elaborar pinturas sobre o assunto, podemos imaginar que o uso de imagens fotográficas fazia parte do processo de elaboração de quadros da pintora, que poderia voltar inúmeras vezes à imagem capturada em película para repensar o uso de cores empregadas na composição.

As obras de Eleonore Koch na Coleção Theon Spanudis são algumas das evidências históricas de aproximação entre artista e colecionador. São também evidências de uma

324 Documento TS-CP-EK015, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

325 Documento TS-CP-EK017, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

326 Documento TS-CP-EK019, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

327 Documento TS-CP-EK017, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.

produção artística que parece ter escapado dos cânones de sua época, apesar dos anos dedicados à formação e a participação em importantes círculos intelectuais e artísticos da cidade de São Paulo. Ademais, essas pinturas possuem em suas execuções os temas e preocupações pictóricos da artista, embora tantas vezes tenha sido associada a seu mestre (mais pela técnica, podemos perceber, do que pelos objetos de interesse). Mas, apesar de todos os indícios que apresentam, as obras não os contam tudo. Por isso, contemplar seu estudo com outras fontes documentais permitiu localizar a artista em uma trajetória permeada de interessantes fatos, em que não era apenas colecionada ou ensinada por alguma figura masculina, mas sim possuía agência e vontades e pôde ao longo da vida desempenhar diferentes funções profissionais, conviver com um conjunto de artistas e críticos, estabelecer-se em outro país e desenvolver-se artisticamente da maneira que lhe aprazia.

4. Considerações finais

Neste processo de investigação sobre a Coleção Theon Spanudis, a pesquisa perpassou pela compreensão de determinados temas com o intuito de dar aos agentes envolvidos uma complexidade que eventualmente se perde quando olhamos para eles apenas em seus próprios termos. Assim, o Theon Spanudis apresentado no primeiro capítulo, de chegada de Viena a São Paulo, transitando por uma cidade em crescimento – não apenas populacional, mas também de criação de espaços de exposições e debates, e construindo relações sociais e afetivas no tempo em que habitou esse local, mostra-se hoje muito mais complexo, e ao mesmo tempo mais humano, do que era quando me aproximei dele pela primeira vez. Como um nome em caixas num acervo arquivístico – que meus colegas da época de estágio subvertiam pela alcunha de “o grego da Bárbara” – a um conjunto de ideias e ações, Spanudis foi tomando forma através de documentos e nexos criados entre eles.

Ao escolher aprofundar a pesquisa em uma dessas relações de amizade, aquela que ele manteve com a pintora Eleonore Koch, a partir de um conjunto documental pouco estudado (a correspondência entre colecionador e artista escrita em alemão), foi possível compreender interesses de Spanudis que estão impressos no seu legado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo na forma de obras de arte de sua coleção. Para além disso, alguns incômodos silêncios, tanto do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo quanto da própria coleção, puderam ser preenchidos com hipóteses sobre sua história e sobre a historiografia da arte no Brasil. É dessa forma que os três capítulos deste trabalho conversam entre si.

Para pensar em implicações metodológicas de um recorte tão específico na Coleção Theon Spanudis, a partir de obras de Eleonore Koch, a bibliografia consultada para a pesquisa demandava um olhar atento às temáticas de arte e gênero. É curioso pensar que, embora nunca tenha se casado, Koch esteve praticamente toda sua trajetória artística associada a duas figuras masculinas: sendo apresentada como aluna de Alfredo Volpi ou como uma das artistas favoritas de Theon Spanudis. Não é incomum que mulheres intelectuais e artistas possuam relações simultaneamente amorosas e de trabalho, variando os graus de simetria que há entre elas e seus parceiros³²⁸, mas parece que mesmo quando essas relações entre os gêneros não se

328 Heloisa Pontes, ao analisar as trajetórias de três intelectuais (Patricia Galvão, Lúcia Miguel Pereira e Gilda de Mello e Souza) e suas relações de parceria com outros intelectuais, debruça-se sobre essa questão: “Além dos graus diversos de assimetria presentes nessas parcerias, é necessário sublinhar os diferentes recursos expressivos de que dispunham ou conquistaram no exercício da atividade intelectual. Isto é, o modo como cada uma delas construiu uma obra com dicção autoral própria e um engate no mercado de trabalho.” PONTES, Heloisa. Crítica

dá por via de um relacionamento amoroso ou sexual, a obra da mulher artista não está necessariamente livre de comparações. Mesmo que essa assimetria possa ser vista de maneira positiva, como uma valorização da obra de Koch a partir de suas relações com homens influentes no campo, podemos também identificar que esse atrelamento obscurece tantos outros interessantes aspectos de sua trajetória, como, por exemplo, suas viagens, seus interesses artísticos e a posição de prestígio de sua mãe. No entanto, vale ressaltar que nos textos que Theon Spanudis escreveu sobre Eleonore Koch e outras artistas nunca encontramos nenhum que qualificasse suas obras a partir de características de seu gênero³²⁹.

Assim, pode-se perceber que, quando as artistas mulheres não estão ausentes das narrativas hegemônicas ou de coleções e exposições de arte³³⁰ (afinal, Eleonore Koch não foi exatamente apagada da História da Arte e suas obras estão armazenadas em importantes instituições culturais), suas presenças trazem outros questionamentos à pesquisa. Trabalhos como os de Griselda Pollock, por exemplo, preocupam-se em construir narrativas em que as particularidades do objeto artístico feito por artistas mulheres tenham um espaço justo para ser pensado e admirado como objetos artísticos produzidos sob determinadas condições sociais³³¹. O ponto de partida de Pollock, inclusive, é semelhante ao deste trabalho, ao indagar-se sobre as ausências e presenças em arquivos e museus:

*Los archivos son importantes. Lo que se incluye en ellos da forma para siempre a nuestro pensamiento de lo que fuimos y por consiguiente, de lo que podríamos ser. La ausencia de la historia de mujeres en los archivos de mundo ha definido una visión de lo humano sobre el patrón de una masculinidad privilegiada. La autodefinición de la humanidad requiere que desafíemos esta visión. El museo como concepto es un concepto de archivo que participa activamente en la presentación de estos espejos distorsionadores para nuestra identificación. No sólo hemos tenido que luchar y todavía luchamos para asegurar la igualdad en la representación de todas las mujeres además de todos los hombres en nuestros archivos culturales, sino que ahora nuestra lucha es el estar ausentes de la historia escrita, barridas como un mal pasajero.*³³²

de cultura no feminino. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 511-541, Out/2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24 de maio de 2019.

329 Sobre isso, destacamos que Spanudis tendia a associar a palavra “feminino” a sentimentos positivos, como no seguinte trecho na página 45 do documento TS-CAD151-01, constante no Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP: “Adorei a língua portuguesa. Bela, sonora, sedutora. Ideal para o poetar. Me refiro à língua como é falada aqui no Brasil, macia e **feminina**, e não no sotaque dos portugueses (áspero e agressivo - **masculino**).” Grifos nossos.

330 NOCHLIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. In: **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2ª Ed.

331 POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

332 Ibidem. p. 59

Apesar de não tratar especificamente de relações de arte e gênero, o texto *Diferença, diversidade, diferenciação*, de Avtar Brah, possibilitou enxergar essas categorias de maneira dinâmica e interligadas com a finalidade de restituir à artista estudada sua agência, perdida em meio a muitos qualitativos de comparação com seus parceiros do gênero masculino, especificamente Alfredo Volpi. Assim, quando se propõe a tratar da diferença como experiência, Brah apresenta considerações sobre como relações sociais e experiências individuais relacionam-se de maneira complexa. Diz a autora:

Pensar a experiência e a formação do sujeito como processos é reformular a questão da “agência”. O “eu” e o “nós” que agem não desaparecem, mas o que desaparece é a noção de que essas categorias são entidades unificadas, fixas e já existentes, e não modalidades de múltipla localidade, continuamente marcadas por práticas culturais e políticas cotidianas.³³³

Avtar Brah entende que todo discurso é um lugar de poder. Um discurso que seja imagético e visual também precisa ser analisado desse ponto-de-vista, já que a

imagem visual também produz poder, donde a importância de entender o movimento do poder nas tecnologias do olho – artes visuais, como a pintura e a escultura, prática do cinema e dança, e os efeitos visuais das tecnologias da comunicação.³³⁴

Por isso, Brah tem como uma de suas referências em seu artigo a teórica Teresa de Lauretis, não apenas por sua preocupação em destrinchar tecnologias de gênero³³⁵, mas também por sua maneira de revisitar a psicanálise como uma forma de entender o “sujeito em processo”. O conceito de “tecnologia de gênero” encampado por Teresa de Lauretis enfrenta questões de representação e pontua a tensão entre representação e relações sociais:

*A starting point may be to think of gender along the lines of Michel Foucault's theory of sexuality as a "technology of sex" and to propose that gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life.*³³⁶

333 BRAH, Avtar. *Diferença, diversidade, diferenciação*. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, Junho/2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 de agosto de 2017.

334 Ibidem.

335 LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**. Essays on Theory, Film and Fiction. Londres: Macmillan Press, 1989.

336 Ibidem. p. 2.

Ao mesmo tempo em que introduz a ideia de que gênero é representação construída mas também afetada pela desconstrução, Lauretis posiciona-se contra a imagem de Mulher como uma essência feminina. Para a autora, mais importante do que caracterizar uma imagem categórica de sujeito feminino é entender os processos de gênero no mundo social:

By the phrase "the subject of feminism" I mean a conception or an understanding of the (female) subject as not only distinct from Woman with the capital letter, the representation of an essence inherent in all women (which has been seen as Nature, Mother, Mystery, Evil Incarnate, Object of [Masculine] Desire and Knowledge, Proper Womanhood, Femininity, etcetera), but also distinct from women, the real, historical beings and social subjects who are defined by the technology of gender and actually engendered in social relations. The subject of feminism I have in mind is one not so defined, one whose definition or conception is in progress, in this and other feminist critical texts; and, to insist on this point one more time, the subject of feminism, much like Althusser's subject, is a theoretical construct (a way of conceptualizing, of understanding, of accounting for certain processes, not women).³³⁷

Sendo a representação também omissão (e nesse ponto Lauretis compara o cinema clássico e o cinema de vanguarda e suas diferentes maneiras de lidar com o que está fora do quadro), é preciso entender como se manifestaria a tecnologia de gênero em obras que, *a priori*, não se preocupam em tematizar o feminino ou variações relacionadas às discussões de gênero. A dúvida sobre se Eleonore Koch tematiza seu gênero em sua obra seguiu-me por toda a pesquisa e chego ao fim dela sem uma posição categórica. A preocupação da pintora em sua obra parece nunca ter sido a sua posição como mulher e artista; seus quadros representam espaços e objetos. Se os quadros de Koch na Coleção Theon Spanudis apresentam objetos domésticos em ambientes fechados – espaços geralmente associados a uma ideia limitadora de feminilidade, podemos supor que seja muito mais do gosto do colecionador do que da artista, que dedicou-se a pintar diversas paisagens ao longo de sua trajetória.

Por outro lado, a maneira com que Koch cria suas obras, em que a figuração passa por processos abstratizantes, dialoga com outras obras da Coleção Theon Spanudis, em suas aproximações com uma determinada vertente construtiva que parece nunca ter se sagrado hegemônica perante outras vertentes – como, por exemplo, a dos artistas que aderiram ao Neoconcretismo e recebem por isso um olhar mais atento da crítica e da historiografia do período.

337 LAURETIS, Teresa de. op. cit. p. 10

O Neoconcretismo, pelo que pudemos investigar neste trabalho, respondeu, como tendência artística, a algumas questões caras a determinada História da Arte no Brasil e isso é muito mais visível nos dias atuais, em princípios do século XXI, em que podemos avaliar a consagração que as obras de arte dos artistas vinculados a esse grupo alcançou. Essa historiografia da arte, encampada por historiadores da arte e também por críticos, artistas e curadores, acaba por traçar uma genealogia que retoma as discussões do Modernismo do começo do século XX em obras das décadas de 1950 a 1970 e em exposições não só no Brasil como no exterior nas últimas décadas. Ainda que apresentem exceções – e Alfredo Volpi parece ser a maior delas pois conviveu e produziu no período, mas não se associou às discussões da época – essa genealogia apresenta obras e artistas que se converteram em hegemônicos na História da Arte do Brasil, como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Eleonore Koch não frequenta esse espaço. Sua mudança de país na década de 1960, quando estabeleceu-se em Londres, pode ter sido decisiva para sua consagração como artista brasileira. Mas, ao mesmo tempo, as constantes comparações de sua obra à de Alfredo Volpi, sem que tivesse uma trajetória semelhante à dele também devem ser levadas em consideração. Afinal, os atributos à pintura de Volpi não se restringiam a seus aspectos plásticos, mas se prolongavam até sua “humildade” e “origem proletária”. Koch, vinda da Europa como Volpi, mas em condições bastante mais favoráveis, nunca esteve atrelada a essas características que imputava a crítica ao “pintor do Cambuci”.

Por fim, é preciso destacar que a feitura das obras de Koch não estava dissociada de seu mundo mental e isso é possível de se perceber nas conversas por correspondência que tivera com Theon Spanudis, sobretudo naquelas em alemão. Tal qual acontecia nas cartas trocadas por Spanudis e Vilém Flusser, alguns dos temas tratados nas cartas passavam por questionamentos sobre filosofia e arte. Como, por exemplo, de que maneira a artista poderia resolver graficamente sentimentos. O mesmo passando pela poesia de Spanudis, pelo que podemos aferir da escrita de Koch a ele.

Um instrumento teórico que nos ajuda com essa questão é o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. Adotamos aqui a explicação dada na obra *As regras da arte*:

Os *habitus*, enquanto sistemas de disposições, só se realizam efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas (entre outras coisas pelas propriedades sociais de seus ocupantes, através das quais se dão a perceber); mas, ao contrário, e através das disposições, que são elas próprias mais ou menos completamente ajustadas às posições, que se realizam determinadas potencialidades que se achavam

inscritas nas posições.³³⁸

Entendido como um sistema de disposições que regem as escolhas dos indivíduos, *habitus* é um instrumento de análise interessante para esse caso, pois, conforme verificamos ao longo deste trabalho, tanto Eleonore Koch quanto Theon Spanudis estavam expostos a uma rede de convívio que possuía características próprias bem marcadas. A questão da língua alemã, abordada no primeiro capítulo deste trabalho, parece ser o primeiro desses elementos, uma vez que compreendemos o idioma como um traço cultural que ajuda a organizar e expressar pensamentos. Então, se pensamos no conteúdo dessas interações, visíveis nas cartas que apresentamos aqui, não só a forma – isto é, o idioma em que foram escritas – mas também seu conteúdo, são bastante reveladoras de uma pertença a um determinado conjunto de interesses intelectuais.

Embora os pensamentos de Spanudis sobre arte – e mais especificamente arte moderna – pareçam muito particulares, associando percepções metafísicas à história do desenvolvimento das formas, suas ideias encontram em outros agentes (aqui analisamos apenas os casos de Vilém Flusser e Eleonore Koch) respaldo e interesse. Vale pontuarmos que esse grupo em que as ideias de Spanudis tem capacidade de penetração e fixação é composto de imigrantes bastante intelectualizados e cuja formação é vinculada essencialmente a uma tradição germânica. Possivelmente essa era uma das razões pelas quais Spanudis queixava-se de que suas formulações nunca alcançaram muito espaço no debate público, como apontou em um dos documentos salvaguardados no Arquivo do IEB-USP: “Pertencem a estes casos literários que muito mais tarde após sua morte foram reconhecidos? Como aconteceu com Hölderlin?”³³⁹.

Ao doar suas obras para o MAC-USP e sua documentação pessoal para o IEB-USP³⁴⁰, Spanudis garantiu para si um espaço privilegiado, em que seu nome atrelava-se de maneira definitiva a uma História da Arte no Brasil, ainda que por caminhos menos ortodoxos. Apesar de não alcançar o patamar que talvez um dia tenha desejado para si e para sua obra, é inegável que ambas as doações tornaram visíveis os pensamentos do colecionador e garantem o

338 BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 299.

339 Documento TS-CAD0151-001, constante do Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP.

340 Não ficou claro, no percurso da pesquisa, o porquê de Spanudis ter doado seus conjuntos para instituições diferentes. Supomos que tenha se apegado às funções institucionais de cada uma delas. Assim, as obras de arte seriam armazenadas e expostas por um museu com acervo de obras modernas e contemporâneas, enquanto sua documentação pessoal poderia ser estudada em um centro multidisciplinar de pesquisas e documentação sobre a história e as culturas do Brasil.

cuidado e o respaldo que tais instituições fornecem a seus acervos.

Referências bibliográficas

ABDALLA, Antonio Carlos Suster (org.). **O círculo de Theon Spanudis**. São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2018.

ADAM, Thomas (ed). **Germany and the Americas: Culture, Politics, and History. Transatlantic Relations**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005. v. 1

AMARAL, Aracy. A visão do colecionador. In: **Volpi: pequenos formatos**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005): modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar**, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. In: **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 23, n. 4, p. 74-81, Dez. 2003.

APPADURAI, Arjun (org.). **A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural**. Niterói: Eduff, 2009.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**. São Paulo no Meio Século XX. São Paulo: Edusp, 2015.

ARTES VISUAIS. Eleonore Koch. São Paulo: SescTV, 2009. Programa de TV.

ASCHER, Nelson. "A poesia que diz seu nome". **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de janeiro de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/15/mais!/7.html>>. Acesso em 16/11/2018.

BALDASARRE, Maria Isabel. **Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina**. An. Mus. Paul. São Paulo, v. 14, n. 1, p. 293-321, June 2006.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora Martins Fontes: Edições Sesc. São Paulo: 2014.

BATISTIN, Fabiola. **Poema tridimensional: proposições a partir da coleção de Theon Spanudis**. Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 5ª edição.

BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**. Tratamento documental. Segunda edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BIENAL DE SÃO PAULO. Homenagem a Wolfgang Pfeiffer. 6 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/518>>. Acesso em 07/07/2018.

BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel”. In: **Ficções**. Trad: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: **Outras inquisições** (1952). Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, Junho/2006.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUENO, Maria Lucia. **O mercado de galerias e o comércio de arte moderna**: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. 2005.

BULAMAH, Lucas Charafeddine. **História de uma regra não escrita**: a proscrição da homossexualidade masculina no movimento psicanalítico. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Clínica. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. **Da razão antropofágica**: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: Metalinguagem & Outras Metas. Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CARNEIRO, Bárbara Sesso. Vanguardas documentadas: o concretismo de Theon Spanudis. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 323-330, Junho/2014.

COELHO, Frederico. **A semana sem fim**: Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

COLEÇÃO Theon Spanudis: doação para o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: MAC-USP, 1979.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 53, p. 89-106, sep. 2011.

CUNHA, Arlindo J. A. da. Adelheid Koch: uma história que se confunde com a vida de uma instituição. **Revista Ide**. Ano 2, nº 3, 1976.

DANTO, Arthur C. **After the End of Art**. Contemporary Art and the Pale of History. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ECKL, Marlen. Fazendo da pintura a morada essencial – quatro artistas entre dois mundos. Arquivo Maaravi: **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, [S.l.], v. 8, n. 15, p. 143-170, nov. 2014.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 20/05/2019.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Dáctilo e liberdade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 de junho de 1969. Suplemento literário.

GASPARINI, Pablo. El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/traducido. **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXVI, Núm. 230, Enero-Marzo 2010.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a História da Arte? **Museologia & Interdisciplinaridade**. v. 3, n. 6, 2014.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Unesp, 2000. 1ª ed. p. 396.

GUILLBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **ARS** (São Paulo) [online]. 2011, vol. 9, n.1 8, pp. 148-173.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípio e processos. **Marcelina**. São Paulo: Fasm, 2008. Ano 1, número 1.

HIROSHIMA MEU AMOR. Direção: Alain Resnais. França/Japão. Versátil. 90 min. Título original: Hiroshima mon amour.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Gráficos, cartas, mapas: traçando a história global da arte moderna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, p. 17-37, aug. 2017.

KOCH, Adelheid Lucy. Omnipotence and Sublimation. Trad: Ana Pieczanski. In: LISMAN-

PIECZANSKI, Nydia; PIECZANSKI, Alberto (org). **The Pioneers of Psychoanalysis in South America: An essential guide**. Routledge, 2014. pp. 234-238.

KOCH, Eleonore (org.). **Lore Koch**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**. Essays on Theory, Film and Fiction. Londres: Macmillan Press, 1989.

MÃE, Valter Hugo. **O apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. 2ª edição.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. Livre Docência. Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. 2014.

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an Avant Garde: art in Brazil, 1949-1979**. Cambridge: MIT Press Book, 2013.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Beleza pura. A estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. v. 17. Maio/Agosto, 2010.

MICELI, Sergio. **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Marco Antonio de. Sobrescrito. In: **Teresa. Revista de Literatura Brasileira**. v. 8-9. 2008.

MORETZSOHN, Maria Angela Gomes. Introduction to the life and work of Adelheid Lucy Koch. In: LISMAN-PIECZANSKI, Nydia; PIECZANSKI, Alberto (org). **The Pioneers of Psychoanalysis in South America: An essential guide**. Routledge, 2014.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2011/Theon_Spanudis/index.htm>. Acesso em 16/08/2018.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 2001. 2ª edição.

_____. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 81, p. 139-155, Julho/2008.

NOCHLIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. In: **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2ª ed.

NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. França, Arte Vídeo, 1956. 32 min. Título original: Nuit et brouillard.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Schenberg: crítica e criação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Carmen Lucia Montechi Valladares de. Percursos da psicanálise em São Paulo. **Pulsional – Revista de Psicanálise**. Ano XV, n. 161, set/2002.

_____. Trajetórias da psicanálise paulista. **Analytica**, São João del Rei, v. 3, n. 4, p. 59-87, jan. 2014.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade**. Paris, 20 de novembro de 2015.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, Abril. 2018.

POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da metrópole**: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: FAPESP, 2010.

_____. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. **Tempo Social**, 16(1), 231-262. 2004.

_____. Crítica de cultura no feminino. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 511-541, Out/2008.

QUEMIN, Alain et al. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014.

RIBEIRO, M. I. M. R. B. **Construtivismo Fabulador**: uma proposta de análise da Coleção Spanudis. Doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

RIVERA, Tania. Ethics, Psychoanalysis and Postmodern Art in Brazil. **Third Text**, 26:1, 2012, pp. 53-63.

ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei**. Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Fapesp e Studio Nobel, 1997. 3ª edição.

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. **O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950**. Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad: Vera Ribeiro & Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

SAGAWA, R. Y. et al. **Álbum de Família – Imagens, Fontes e Idéias da Psicanálise em São Paulo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994.

SALZSTEIN, Sonia; NAVES, Rodrigo; MAMMI, Lorenzo. **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução: Júlio Pimentel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHENBERG, Mario. **Pensando a Física**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: Estudo de um grupo minoritário. In: GREEN, James N. & TRINDADE, Ronaldo (orgs.). **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; FETER, Bruna. Brazilian Female Artists and the Market: a Very Unique Encounter. **Novos Estudos – Cebrap**. São Paulo, v. 105, 2016. pp. 241-255.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

_____. Académie Julian e a formação de artistas brasileiros. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). **Oitocentos –Arte Brasileira do Império à República**. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

SPANUDIS, Theon. O poema transsintático. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1959.

TATE. “Four Images”, Eleanor Koch, 1977. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/koch-four-images-p06792>>. Acesso em 8 de abril de 2019.

TODA a memória do mundo. Direção: Alain Resnais. Imovision, 1957. In.: Curtas Alain Resnais. 1 DVD, 21 min, NTSC, p&b. Título original: Toute la Mémoire du Monde.

VALLEGO, Rachel. A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. **ARS** (São Paulo), 15(31), 2017, pp. 125-148

VENANCIO FILHO, Paulo. **Lembrando de Lore**. Disponível em: <<https://www.leilaodearte.com/catalogos/catalogo-2018-novembro-55.pdf>>. Acesso em 06 de

abril de 2019.

VILLAS BÔAS, Glaucia K. “O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951)”. In: Villas Bôas, Glaucia; Bastos, Elide R.; Botelho, André. (Org.). **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and materialism**: selected essays. London: Verso, 2005.

Anexos

Anexo A – Lista de obras da Coleção Theon Spanudis no MAC-USP

Artista	Nome da obra	Data	Técnica	Dimensões (em cm)
Aprígio	Mote das Olindanas: Máscaras	1984	serigrafia sobre papel	50,6 x 70,5
Gilson Ramos Barbosa	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	31,9 x 47,2
	Sem título	1963	caneta hidrográfica sobre papel	31,8 x 47,8
	Sem título	1963	óleo sobre tela	80,6 x 64,7
	Sem título	1963	caneta hidrográfica sobre papel	31,8 x 47,2
	Sem título	1964	óleo sobre tela	55 x 38
	Sem título	1964	caneta hidrográfica sobre papel	35,4 x 50,1
Hélio Basto	Ruínas	1955	óleo sobre madeira	99,8 x 69,6
	Sem título	c. 1957	óleo sobre madeira	109,5 x 62,3
	Sem título	1957	nanquim sobre papel	31,7 x 23,5
J. Borges	Ciranda de Animais	s.d.	xilografia sobre papel	50,2 x 74,2
	O Agave e os Pássaros	s.d.	xilografia sobre papel	37,2 x 28,4
	O Caçador na Espera	s.d.	xilografia sobre papel	37,3 x 28,2
	O Criador de Cabras	s.d.	xilografia sobre papel	45,1 x 50,2
	O Pastor de Carneiros	s.d.	xilografia sobre papel	45,2 x 60,7
Leonel Brayner	Frutas e Verso de Theon Spanudis	1978	óleo sobre tela recortada sobre	78 x 57,5

			aglomerado de madeira	
Mick Carnicelli	Sem título	1956	óleo sobre cartão	23,9 x 21,5
Yola Cintra	Sem título	s.d.	nanquim sobre papel	22 x 29,3
	Sem título	1962	guache sobre papel	68,8 x 50,6
Carmélio Cruz	Sem título	1966	pastel sobre papel	23,1 x 34,5
Francesc Domingo	Sem título	s.d.	grafite, nanquim e purpurina sobre papel	49,6 x 30,1
Chen-kong Fang	Composição de Macaco	1955	óleo sobre tela	99,8 x 100
	Os Bichos	1959	nanquim sobre papel	25 x 18
	Gato	c. 1959	nanquim sobre papel	22 x 13,8
	Penteadeira	c. 1972	óleo sobre tela	99,7 x 79,9
	Provocação	1975	óleo sobre tela	38 x 54,8
	Natureza-morta	1976	óleo sobre tela	75,2 x 89,8
	Natureza-morta com Bulbos de Lírios	1977	óleo sobre tela	59,8 x 75
	Casario	1978	óleo sobre tela	59,7 x 69,5
	Rio Pequeno	1978	óleo sobre tela	59,5 x 69
	Favelas	1978	óleo sobre tela	59,7 x 79,7
	Navio e Barco	1978	óleo sobre tela	59,8 x 69,8
	Natureza-morta com Moinhos de Café	1978	óleo sobre tela	49,7 x 69,7
	Casas	1978	óleo sobre tela	59,8 x 69,7
	Família	1978	óleo sobre tela	59,8 x 69,8
Arnaldo Ferrari	Sem título	s.d.	óleo sobre tela	96 x 78
	Sem título	s.d.	óleo sobre tela	77,2 x 95,5

	Sem título	s.d.	guache sobre papel	10,3 x 11,3
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	12,1 x 14,5
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	14,5 x 11,6
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	14,5 x 11,5
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	14 x 12,1
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	11,5 x 14,4
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	11,3 x 14,3
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	12 x 14,3
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	21,9 x 29
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	20,1 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	21,8 x 28,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,7 x 33
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,5 x 33,3
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,4 x 28,6
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	21,4 x 23,5
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,4 x 32,2
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,9 x 32,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,3 x 33,3
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,7 x 28,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	34,5 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	37,1 x 28,6
	Sem título	s.d.	guache e grafite sobre papel	34,8 x 28,8

	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 29
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 28,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,6 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 30
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	24,4 x 27,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,9 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	33,3 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	33 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	23,4 x 29,2
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	37,3 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	36,3 x 28,7
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 40,6
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	40,4 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 40,5
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 36,2
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	37,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	34,5 x 28,8
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 34,4
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,8 x 34,4

	Sem título	s.d.	guache sobre papel	39,9 x 34,3
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	40 x 34,2
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	34 x 39,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	34,1 x 40
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	34 x 39
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,6 x 23,9
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	28,7 x 28,8
	Sem título	s.d.	grafite sobre papel	23,6 x 21,4
	Sem título	s.d.	nanquim sobre papel	20,8 x 28,8
	Sem título	s.d.	nanquim sobre papel	29,6 x 20,9
	Sem título	s.d.	grafite e lápis-de-cor sobre papel	24,3 x 33
	Sem título	s.d.	lápiz-de-cor e grafite sobre papel	29 x 28,7
	Sem título	s.d.	grafite sobre papel	28,7 x 28,6
	Sem título	s.d.	lápiz-de-cor sobre papel	28,7 x 29,1
	Sem título	s.d.	grafite sobre papel	28,7 x 28,7
	Sem título	s.d.	lápiz-de-cor sobre papel	34,4 x 28,8
	Sem título	s.d.	grafite sobre papel	29,1 x 28,7
	Sem título	1955	óleo sobre tela	50,3 x 69,7
	Paranapiacaba Alto da Serra	1955	óleo sobre tela	54,3 x 72,5
	Sem título	1960	óleo sobre tela	55 x 36
	Sem título	1960	óleo sobre tela	60 x 77,7
	Sem título	1960	óleo sobre tela	83 x 76,8
	Sem título	década de 1960	guache sobre papel	23,7 x 33,1

	Sem título	1962	óleo sobre tela	79,3 x 81,2
	Homenagem a Torres Garcia	1962	acrílica sobre papel sobre madeira	66,3 x 48,5
	Sem título	1963	óleo sobre tela	74 x 69
	Sem título	1963	óleo sobre tela	68 x 74,5
	Sem título	1964	óleo sobre tela	60 x 76,2
	Sem título	1964	óleo sobre tela	67,4 x 73,8
	Sem título	1965	óleo sobre tela	59,8 x 76
	Sem título	1965	óleo sobre tela	60 x 76,2
	Sem título	1965	óleo sobre tela	74,3 x 67
	Sem título	1966	óleo sobre tela	67,8 x 74,2
	Sem título	1966	óleo sobre tela	67,5 x 74
	Sem título	c. 1967	óleo sobre tela	21,8 x 29,1
	Sem título	c. 1968	óleo sobre tela	14 x 11,8
	Sem título	c. 1968	óleo sobre tela	34,4 x 28,1
Ivonaldo	Casal na bicicleta	1984	acrílica sobre tela	99,7 x 80,2
Joãozinho	Sem título	1969	óleo sobre aglomerado de madeira	34,7 x 51,3
Marly Kahtalian	Sem título	1975	água-tinta sobre papel	38,1 x 56,8
Eleonore Koch	Sem título	s.d.	têmpera sobre tela	64,6 x 45,8
	Sem título	1959	têmpera sobre tela	81,5 x 61
	Sem título	1960	têmpera sobre tela	91,8 x 72,8
	Abismo	1962	têmpera sobre tela	59,3 x 72,7
	Sem título	1963	têmpera sobre tela	63,6 x 86
	Sem título	1970	têmpera sobre tela	55,7 x 65,9
	Sem título	1976	têmpera sobre tela	64,5 x 80,3
José Costa Leite	Satanaz e São Miguel	s.d.	xilografia sobre papel	28,4 x 37,3

Macaparana	Macaparana	1985	aquarela, nanquim e crayon sobre papel	35,1 50,1
Valdeir Maciel	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	21,6 x 31,5
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	21,4 x 31,5
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	21,6 x 21,4
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	21,8 x 31,6
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	41,5 x 60,3
	Sem título	s.d.	acrílica sobre tela	60,3 x 80,3
	Sem título	1972	acrílica sobre tela	100,2 x 100,5
	Sem título	1973	acrílica sobre tela	40,3 x 60
	Sem título	1973	acrílica sobre tela	50,2 x 69,8
	Sem título	1973	acrílica sobre tela	40,5 x 60
	Sem título	1974	acrílica sobre tela	40,2 x 80,4
	Sem título	1974	acrílica sobre tela	80 x 60,2
	Sem título	1974	acrílica sobre tela	50 x 50,3
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	40,3 x 80,4
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	59,8 x 80,2
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	39,8 x 60
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	49,9 x 70
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	50 x 69,8
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	39,7 x 60
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	39,8 x 59,8
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	49,8 x 69,8

	Sem título	1977	acrílica sobre tela	59,7 x 79,5
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	59,8 x 80
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	60,2 x 80
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	49,8 x 70
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	39,9 x 60
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	120,5 x 39,8
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	39,9 x 60
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	49,8 x 69,7
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	99,7 x 99,5
Montez Magno	Sem título	1958	monotipia em cores sobre papel	20,6 x 24,5
	Sem título	1973	guache e crayon sobre papelão	24,5 x 28,4
	Sem título	1973	guache e grafite sobre papel	34,1 x 23,6
Almir Mavignier	Deslocamento e Mudança de Cores: Convexa	1971	serigrafia em cores sobre folha plástica	65,1 x 50,1
	Deslocamento e Mudança de Cores: Côncava	1971	serigrafia em cores sobre folha plástica	65,1 x 50
Ernesto Meyer Filho	Encontro Macabro	1963	guache sobre papel	43 x 56,8
	Sem título	1965	guache e nanquim sobre papel	22 x 28
	Sem título	1966	guache sobre papel sobre cartolina	20,2 x 12,6
	Sem título	1975	guache sobre papel	32,4 x 44,5
Fernando Odriozola	Autorretrato	1974	óleo sobre aglomerado de madeira	91,8 x 75,8
	Sem título	1975	nanquim e guache sobre aglomerado de	68,7 x 61,3

			madeira	
	Sem título	1975	litografia em cores sobre papel	52,1 x 69
	Sem título	1976	nanquim sobre madeira	45 x 50,4
	Sem título	1976	nanquim sobre papel	50,2 x 70,2
	Sem título	1976	nanquim sobre papel	32,6 x 46,4
	Sem título	1976	nanquim sobre papel	57,1 x 50,9
	Sem título	1976	nanquim e guache sobre papel	34,3 x 50
	Sem título	1976	nanquim e guache sobre papel	32 x 45,3
	Sem título	1976	nanquim e guache sobre papel	28,4 x 51,1
	Sem título	1976	litografia em cores sobre papel	66 x 76,2
	Sem título	1976	litografia em cores sobre papel	50 x 65,5
	Sem título	1976	litografia em cores sobre papel	50,1 x 70,2
	Sem título	1976	litografia em cores sobre papel	70,8 x 49,9
	Sem título	1976	litografia sobre papel	50,5 x 66,3
	Sem título	1977	nanquim e guache sobre papel	31,9 x 46,7
Luiz Sacilotto	Retângulo Eventual	1954	esmalte sintético sobre madeira	22,3 x 50,3
	Permuta 1	1954	lito-off set sobre papel	65,8 x 47,7
	Permuta 2	1954	lito-off set sobre papel	65,7 x 47,7
	Sem título	1956	esmalte sintético sobre madeira	29,7 x 50,1
	Concretion 5732	1957	óleo sobre alumínio	40,9 x 81,7

Mira Schendel	Sem título	s.d.	látex e areia sobre aglomerado de madeira	79,8 x 99,8
	Sem título	s.d.	monotipia (óleo) sobre papel arroz	47,8 x 23,1
	Sem título	s.d.	látex e areia sobre tela	75 x 74,7
	Sem título	s.d.	óleo sobre tela	74,6 x 74,6
	Sem título	s.d.	guache sobre papel	50,4 x 50,4
	Sem título	s.d.	nanquim sobre papel	15,1 x 11,4
	Sem título	s.d.	nanquim e guache sobre papel	19,9 x 16,6
	Sem título	1953	óleo sobre tela	50 x 60,2
	Sem título	1953	óleo sobre tela	53,5 x 64,6
	Sem título	1962	nanquim sobre papel artesanal sobre cartão	19,5 x 15,9
	Sem título	1962	nanquim sobre papel arroz sobre cartão	25,9 x 25,9
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	47 x 22,9
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	46,7 x 22,9
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	46,7 x 22,7
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	46,9 x 23
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	46,7 x 22,8
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	46,8 x 23
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz	46,9 x 22,9
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre	46,9 x 22,9

			papel arroz	
	Sem título	1964	monotipia (óleo) sobre papel arroz sobre cartão	70,2 x 50,1
	Sem título	1964	crayon sobre papel arroz sobre cartão	70,4 x 50,1
	Sem título	1972	letra adesiva e papel artesanal sobre papel	49,2 x 25,3
	Sem título	1972	letra adesiva e papel artesanal sobre papel	49,2 x 25,4
	Sem título	1973	nanquim e papel artesanal sobre papel	49,2 x 25,3
	Sem título	1973	papel perfurado montado em acrílico	31,2 x 31,2
	Sem título	1973	nanquim e papel artesanal sobre papel	49,2 x 25,3
	em título	1973	nanquim sobre papel	49,2 x 25,3
	Sem título	1974	caneta hidrográfica sobre papel	49,6 x 34,6
	Os Telefonemas	1974	datilografia sobre papel	50,8 x 36,4
	Sem título	1977	têmpera sobre aglomerado de madeira	55,3 x 55,2
	Sem título	1977	têmpera sobre aglomerado de madeira revestido com gesso	53 x 30
	Sem título	1977	óleo sobre aglomerado de madeira revestido com gesso	53 x 29,7
José Antônio da Silva	Retirando as toras da queimada	1948	óleo sobre tela	49,6 x 99,8
	Transporte de	1948	óleo sobre tela	44,7 x 60

	Boiada			
	Represa	1949	óleo sobre tela	45 x 60
	Algodão	1950	óleo sobre tela	51,5 x 101,8
	Briga de Galos	1950	óleo sobre tela	45,3 x 60,2
	Carretão puxando Tora	1950	óleo sobre tela	40,5 x 79,5
	Autorretrato	1955	óleo sobre tela	78 x 58,4
	Meu Pai e Minha Mãe	1955	óleo sobre tela	68,6 x 55
	Repouso	1955	óleo sobre tela	70 x 99,8
	Puxando Lenha	1955	óleo sobre tela	70 x 99,5
	Gavião tratando dos Filhotes	1956	óleo sobre tela	49,8 x 71
	Melancia	1956	óleo sobre tela	49,7 x 70,5
	Meu Pai, Minha Mãe e Todos os Irmãos	1956	óleo sobre tela	99,4 x 70
	A Ceva	1957	nanquim sobre papel	20,8 x 22,3
	Tempestade	1957	nanquim sobre papel	22,6 x 22,6
	Meu Pai e Minha Mãe Saudades	1957	óleo sobre tela	89,6 x 69,5
	Retrato de Minha Mulher Rosinha	1957	óleo sobre tela	89,5 x 69,7
	Os Tucanos	1958	nanquim e óleo sobre papel	33 x 32,8
	São Jorge	1958	nanquim e óleo sobre papel	33,2 x 33
	Sucuri comendo Boi	1958	nanquim e óleo sobre papel	22,5 x 32,6
	O Berranteiro	1958	nanquim e óleo sobre papel	22,5 x 32,6

	Autorretrato pintando	1958	óleo sobre tela	69,5 x 49,8
	Natureza-morta	1959	óleo sobre tela	50,2 x 69,8
	O Boi puxando a Carroça	1959	nanquim sobre papel	35 x 49,9
	Bule e Xícaras	1959	óleo sobre tela	49,8 x 70
Aloísio Lucas de Siqueira	Sem título	s.d.	lápiz aquarela sobre papel	50,2 x 34,8
Barbara Schubert Spanoudis	Sem título	1974	acrílica sobre recortes de cartão sobre aglomerado de madeira	55 x 60,3
	Sem título	1974	acrílica sobre recortes de cartão sobre aglomerado de madeira	39,5 x 72
	Sem título	1975	acrílica sobre recortes de cartão sobre aglomerado de madeira	55,2 x 60,2
Tarcizo	Sem título	1978	acrílica sobre tela	14 x 22,3
Geraldo Trindade Leal	Sem título	1963	ponta de feltro sobre papel	50,1 x 69,8
	Sem título	1963	ponta de feltro sobre papel	69,9 x 50,1
	Ibiraguitan VI	1963	ponta de feltro sobre papel	49,9 x 69,9
	Ibiraguitan IX	1963	ponta de feltro sobre papel	50,2 x 69,9
	Peões e Rez	1963	ponta de feltro sobre papel	50 x 70,1
	Piá e Chinoca com Chapéu de Palha	1963	ponta de feltro sobre papel	50,5 x 69,9

	Piá e Pardal na Gaiola	1963	ponta de feltro sobre papel	50,1 x 69,6
	Sem título	1963	água-forte sobre papel	52,9 x 33,3
	Sem título	1963	xilografia sobre papel	30,6 x 22,8
	Sem título	1964	pastel seco sobre papel	32,3 x 46,9
	Caça Submarina V	1964	ponta de feltro sobre papel	50,2 x 70
	Caça Submarina XIII	1964	ponta de feltro sobre papel	50,3 x 70
	Caça Submarina XIV	1964	ponta de feltro sobre papel	50,3 x 70,2
	Caça Submarina XVI	1964	ponta de feltro sobre papel	70 x 50,2
	Caça Submarina XXI	1964	ponta de feltro sobre papel	50,2 x 70,1
	Caça Submarina XXV	1964	ponta de feltro sobre papel	50,3 x 70
	Caça Submarina XXIX	1964	ponta de feltro sobre papel	50 x 70,2
	Guri e Bagual	1964	ponta de feltro sobre papel	67 x 47,3
	Peão e Petição	1964	ponta de feltro sobre papel	47,4 x 67
	Sem título	1964	xilografia sobre papel	30,4 x 48,5
Rubem Valentim	Sem título	1952	guache sobre papel	36 x 27,1
	Sem título	1953	óleo sobre madeira	40,2 x 40
	Sem título	1968	acrílica sobre madeira	63,3 x 47 x 7
	Sem título	1976	acrílica sobre papel	38 x 56,1
	Sem título	1976	acrílica sobre papel	38,1 x 56
Antônio Vitor	nº 2 da Série de Exercícios denominada	1976	litografia sobre papel	50 x 70,5

	"Associações"			
	nº 9 da Série de Exercícios denominada "Associações"	1976	litografia sobre papel	49,9 x 70,5
Alfredo Volpi	Casas na Praia (Itanhaém)	1952	têmpera sobre tela	46,1 x 64,8
	Mané Gostoso	1953	têmpera sobre tela	96,3 x 32,5
	Cadeirinha	1953	têmpera sobre aglomerado de madeira	41,1 x 33,2
	Carrinho de Sorvete	1953	têmpera sobre tela	55 x 38,2
	Fachadas de Igrejas	c. 1953	crayon sobre tela	73,2 x 116
	Barco com Bandeirinhas e Pássaros	1955	têmpera sobre tela	54,2 x 73
	Carnaval Infantil de Cananéia	c. 1955	têmpera sobre tela	54,3 x 72,9
	Fachada	c. 1955	têmpera sobre tela	73 x 54,3
	Pássaro de Papelão	1955	têmpera sobre tela	49,8 x 73
	Barco da Morte	c.1955/59	têmpera sobre tela	40 x 72,2
	Bandeirinha	1958	têmpera sobre tela	44,2 x 22,1
Djanira Volpi	Sem título	s.d.	guache e grafite sobre papel	25,7 x 32,7
	Sem título	s.d.	guache e grafite sobre cartão	17,6 x 29,7
	Sem título	s.d.	guache e grafite sobre cartão	17 x 21,2
	Sem título	s.d.	guache e grafite sobre papelão	15 x 16

	Sem título	s.d.	crayon e grafite sobre papel	22,9 x 31,9
	Sem título	s.d.	grafite e crayon sobre papel	23,2 x 32,2
	Sem título	s.d.	grafite e crayon sobre papel pautado colado sobre cartão	34,9 x 26,8
	Sem título	s.d.	crayon e grafite sobre papel	22,7 x 32,3
	Sem título	s.d.	grafite e crayon sobre papel	22,3 x 31,6
	Sem título	s.d.	crayon sobre papel	22,9 x 31,8
	Sem título	s.d.	crayon e grafite sobre papel	23,7 x 33
	Sem título	s.d.	crayon e grafite sobre papel pautado colado sobre cartão	35 x 26,7
	Sem título (Esboço de Casa)	s.d.	grafite sobre papel colado sobre cartão	35 x 27
	Sem título (Composição Geométrica)	s.d.	crayon sobre papel	23,9 x 33,1
	Sem título (Fachadas)	s.d.	recorte de papel pautado, grafite e crayon sobre papel pautado colados sobre cartão	27 x 35
	Sem título (Fachada)	s.d.	grafite e crayon sobre papel colado sobre cartão	35 x 27
	Sem título (Fachada)	s.d.	grafite e crayon sobre papel colado sobre cartão	27 x 35,1
	Sem título (Fachadas)	s.d.	grafite e crayon sobre papel colado sobre cartão	27 x 35

	Sem título (Fachadas)	s.d.	grafite sobre papel colado sobre cartão	27 x 35
	Sem título (Mesa e Vaso com Flor)	s.d.	grafite e crayon sobre papel colado sobre papelão	27,2 x 35
	Sem título (Navio)	s.d.	grafite sobre papel pautado colado sobre cartão	27 x 35
	Sem título (Navio com Três Bandeiras)	s.d.	grafite e crayon sobre papel pautado colado sobre cartão	27 x 35
	Sem título (Navio, Bolas e Bandeira)	s.d.	grafite e crayon sobre papel pautado colado sobre cartão	35,1 x 27
	Sem título (Uma Flor e Bandeira)	s.d.	grafite e crayon sobre papel pautado colado sobre cartão	35 x 27
	Composição	s.d.	grafite e crayon sobre papel	24 x 33
Jandyra Waters	Ritmo Mágico I	1968	acrílica sobre tela	72 x 90,7
	Sem título	1971	acrílica sobre tela	24 x 33
	Sem título	1972	acrílica sobre tela	33,7 x 46,1
	Sem título	1972	acrílica sobre tela	30,3 x 40,2
	Sem título	1973	serigrafia em cores sobre papel	46,7 x 61,9
	Sem título	1973	serigrafia em cores sobre papel	46,9 x 61
	Sem título	1974	acrílica sobre tela	40,3 x 54,3
	Sem título	1974	acrílica sobre tela	40,3 x 54,6
	Templo dos Dois Triângulos	1974	madeira pintada	58,8 x 42,2 x 44,7
	Templo das Portas	1974	madeira pintada	50,6 x 37 x 50

	Sem título	1975	acrílica sobre tela	40,6 x 54,6
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	40 x 30
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	32,9 x 46,2
	Sem título	1976	acrílica sobre tela	40,2 x 59,9
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	40 x 59,7
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	59,9 x 39,9
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	40 x 59,8
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	40,2 x 60
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	40 x 60
	Sem título	1977	acrílica sobre tela	40,2 x 60,1
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	40 x 60
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	40 x 59,8
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	40 x 59,8
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	40,2 x 60
	Sem título	1978	acrílica sobre tela	50 x 60
Niobe Xandó	Sem título	s.d.	nanquim sobre papel	29,8 x 22
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	16,8 x 26,9
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	13 x 15
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	10 x 13,5
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	7,6 x 10
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	12 x 17,9
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	9,7 x 13
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica	7 x 10,4

			sobre papel	
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	7,5 x 10
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	7,5 x 11,7
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	8 x 10,1
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	8 x 9,9
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	7,6 x 9,9
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	8 x 11,5
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	7 x 10,4
	Sem título	s.d.	caneta hidrográfica sobre papel	7,6 x 11,6
	Oito Máscaras e uma Trama	1967	óleo sobre tela	73 x 91,8
	Máscara LXX	1969	óleo sobre tela	79,3 x 119,2

Anexo B – Menções a Eleonore Koch no Acervo Folha de S. Paulo

Ano	Data	Manchete	Autor
1954	11/06/1954	Inaugurar-se-á a 15 do corrente o III Salão Paulista de Arte Moderna	Desconhecido
	03/07/1954	Conferidos os diversos prêmios do III Salão Paulista de Arte Moderna	Desconhecido
1956	05/08/1956	Relação dos artistas admitidos ao V Salão Paulista de Arte Moderna	Desconhecido
	21/09/1956	Museus e galerias	Desconhecido
	27/09/1956	Museus e galerias	Desconhecido
	29/09/1956	Museus e galerias	Desconhecido
	30/09/1956	Exposições recentes	J. G. V.
1960	05/07/1960	Mostra de arte de Eleonore Koch	José Geraldo Vieira
	06/07/1960	Exposição de Eleonore Koch	Desconhecido
	07/07/1960	Roteiro de exposições	José Geraldo Vieira
	15/07/1960	Roteiro de exposições	José Geraldo Vieira
	17/07/1960	Desenhos e pinturas de Eleonore Koch	José Geraldo Vieira
1962	09/07/1962	Telas de Eleonore Koch	José Geraldo Vieira
1964	24/11/1964	Anotações	Desconhecido
	25/11/1964	Rino expõe arte em mobiliário	Desconhecido
	03/12/1964	Eleonore Koch	José Geraldo Vieira
1970	28/11/1970	[Coluna social]	Tavares de Miranda
1978	13/11/1978	Várias	Tavares de Miranda
	14/11/1978	Carnaval de Vergara e novo centro de arte	Desconhecido
1980	02/09/1980	Eleonore, a vida por trás das fachadas coloridas	Radha Abramo
1981	08/10/1981	Três idiomas revelam o poeta Théon	Antônio Gonçalves Filho
1982	18/02/1982	Obras informais e gráficas	Desconhecido
	19/02/1982	Obras informais e gráficas	Desconhecido
	27/02/1982	Obras informais e gráficas	Desconhecido
1983	01/05/1983		Radha Abramo
	29/05/1983		Radha Abramo
1985	23/09/1985	Primavera	Antônio Gonçalves

			Filho
	21/10/1985	Vlavianos, Fayga e Koch	Desconhecido
	31/10/1985	Acontece	Desconhecido
	12/11/1985	Acontece	Desconhecido
	13/11/1985	Acontece	Desconhecido
1986	11/12/1986	Acontece	Desconhecido
	12/12/1986	Acontece	Desconhecido
	18/12/1986	Acontece	Desconhecido
	25/12/1986	Acontece	Desconhecido
1991	11/04/1991	Ibirapuera tem brasileiros	Desconhecido
1993	07/05/1993	Acontece	Desconhecido
	09/05/1993	Acontece	Desconhecido
	10/05/1993	Acontece	Desconhecido
	11/05/1993	Acontece	Desconhecido
2009	25/06/2009	Maria Antonia recebe livros de artistas italianos	Desconhecido
	11/09/2009	Centro Universitário Maria Antônia	Desconhecido
	18/09/2009	Centro Universitário Maria Antônia	Desconhecido
2011	15/04/2011	Alfredo, Eleonore, Fang e Mira: aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	29/04/2011	Alfredo, Eleonore, Fang e Mira: aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	06/05/2011	Alfredo, Eleonore, Fang e Mira: aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	08/05/2011	Aspectos da pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	13/05/2011	Alfredo, Eleonore, Fang e Mira: aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	15/05/2011	Aspectos da pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	20/05/2011	Aspectos da pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
	27/05/2011	Aspectos da pintura na Coleção Theon Spanudis	Desconhecido
2012	10/08/2012	Escola Volpi	Mônica Bergamo

2016	11/03/2016	Natureza morta	Desconhecido
	25/03/2016	Natureza morta	Desconhecido
2018	18/05/2018	Aberturas da semana tem vídeos e pinturas	Amanda Ribeiro
	10/06/2018	Mínimo, Múltiplo, Comum	Desconhecido
	15/06/2018	Mínimo, Múltiplo, Comum	Desconhecido
	06/07/2018	Mínimo, Múltiplo, Comum	Desconhecido
	10/07/2018	Mostra traça elo entre arte dos anos 1960 e a atualidade	Isabella Menon
	01/08/2018	Aos 92 anos, morre a artista plástica e discípula de Volpi, Eleonore Koch	Desconhecido

Anexo C – Menções a Eleonore Koch no Acervo O Estado de S. Paulo

Ano	Data	Manchete	Autor
1952	14/06/1952	Exposição de pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
1953	09/01/1953	II Salão Paulista de Arte Moderna	Desconhecido
1954	05/06/1954		Desconhecido
	02/07/1954	Prêmios no III Salão Paulista de Arte Moderna	Desconhecido
	29/09/1954		Desconhecido
1956	15/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch e Mauro Francini	Desconhecido
	16/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch e Mauro Francini	Desconhecido
	18/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch e Mauro Francini	Desconhecido
	19/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch e Mauro Francini	Desconhecido
	22/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	23/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	25/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	28/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	30/09/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	04/10/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	05/10/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
	07/10/1956	Pinturas de Eleonore Koch	Desconhecido
1957	30/05/1957		Desconhecido
1959	21/06/1959		Desconhecido
1960	07/07/1960	Pinturas e desenhos	Desconhecido
	09/07/1960	Pintora elaborada sobre rara temática	Desconhecido
	10/07/1960	Eleonore Koch, na S. Luis	Desconhecido
	08/09/1960	Duas visualizações em diferentes objetivos	Desconhecido
1961	08/01/1961	Favorável o balanço do ano	Desconhecido
1962	28/06/1962		Desconhecido
	30/06/1962		Desconhecido

	03/07/1962		Desconhecido
1964	25/11/1964	Pinturas, jóias e esculturas nas aberturas de hoje	Desconhecido
	08/12/1964	Exposições	Desconhecido
	27/12/1964	O Brasil e o mundo no ano artístico	Desconhecido
1965	05/05/1965	Três mostras no MAM; Wega, Mussia, Camargo	Desconhecido
	12/05/1965	Museu de Arte: as obras serão apressadas	Desconhecido
1970	24/11/1970	7 primitivos expõem hoje	Desconhecido
1978	14/11/1978	Spanudis mostra sua coleção particular	Desconhecido
1979	22/05/1979	Um livro sobre a cor numa semana de muitas mostras	Desconhecido
1980	06/01/1980	Doação ao MAC enriquece acervo da pintura brasileira	Desconhecido
1981	18/11/1981	Exposições	Desconhecido
1982	25/02/1982	No MAC, a evolução da arte no país	Desconhecido
1983	12/06/1983	O Brasil em Londres: "Cultura ampla como a própria Amazônia"	Desconhecido
1985	30/10/1985	Exposições	Desconhecido
1999	18/08/1999	Eleonore Koch volta com sua pintura intimista	Desconhecido
2009	26/07/2009	A discípula Eleonore Koch ganha retrospectiva	Desconhecido
2013	20/04/2013	Um editor e a arte de andar na contramão do mercado	Desconhecido
	04/08/2013	O mundo de Lore Koch	Desconhecido
2018	06/05/2018	Os eleitos de Spanudis	Desconhecido
	21/07/2018	Unidos pela forma e cor	Desconhecido
	01/08/2018	Morre, aos 92 anos, a pintora Eleonore Koch, única aluna de Volpi	Antonio Gonçalves Filho
	02/08/2018	Única aluna de Volpi, Eleonore Koch se despede aos 92 anos	Desconhecido
	11/11/2018	Coleção da pintora Eleonore Koch é leiloadada	Desconhecido
	13/11/2018	Leilão de Eleonore Koch eleva a pintora ao patamar do mestre Volpi	Antonio Gonçalves Filho

Anexo D – Exposições de Eleonore Koch

Fontes: Enciclopédia Itaú Cultural e livro Lore Koch

ANO	CIDADE	EXPOSIÇÃO	COLETIVA/ INDIVIDUAL
1948	Rio de Janeiro	Salão Nacional de Belas Artes	Coletiva
1948	São Paulo	Coletiva Não Identificada	Coletiva
1952	São Paulo	Eleonore Koch	Individual
1952	São Paulo	2º Salão Paulista de Arte Moderna	Coletiva
1956	São Paulo	Eleonore Koch	Individual
1954	São Paulo	3º Salão Paulista de Arte Moderna	Coletiva
1955	São Paulo	4º Salão Paulista de Arte Moderna	Coletiva
1956	São Paulo	5º Salão Paulista de Arte Moderna	Coletiva
1957	São Paulo	6º Salão Paulista de Arte Moderna	Coletiva
1959	São Paulo	5ª Bienal Internacional de São Paulo	Coletiva
1958	São Paulo	7º Salão Paulista de Arte Moderna	Coletiva
1960	Rio de Janeiro	Eleonore Koch	Individual
1960	São Paulo	Eleonore Koch	Individual
1961	Rio de Janeiro	10º Salão Nacional de Arte Moderna	Coletiva
1961	São Paulo	6ª Bienal Internacional de São Paulo	Coletiva
1962	São Paulo	Seleção de Obras de Arte Brasileira da Coleção Ernesto Wolf	Coletiva
1963	São Paulo	7ª Bienal Internacional de São Paulo	Coletiva
1964	São Paulo	Eleonore Koch	Individual
1965	Rio de Janeiro	Exposição do acervo da Galeria Goeldi	Coletiva
1965	São Paulo	8ª Bienal Internacional de São Paulo	Coletiva
1966	Londres	Coletiva Não Identificada na Mercury Gallery	Coletiva
1968	São Paulo	9ª Bienal Internacional de São Paulo	Coletiva
1968	Londres	Coletiva Não Identificada na Redmark Gallery	Coletiva
1978	São Paulo	Construtivistas e Figurativos da Coleção Theon Spanudis	Coletiva
1979	São Paulo	Coleção Theon Spanudis	Coletiva
1981	São Paulo	Arte Transcendente	Coletiva

1982	Bilbao	Arteder 82: Feria de Arte Contemporáneo	Coletiva
1986	São Paulo	Volpi Permanência e Matriz: 7 artistas de São Paulo	Coletiva
1986	Rio de Janeiro	Volpi Permanência e Matriz: 7 artistas de São Paulo	Coletiva
1999	São Paulo	Salão de Artes e Antiguidades	Coletiva
2003	São Paulo	Natureza Morta	Coletiva
2009	São Paulo	Eleonore Koch	Individual
2010	Belo Horizonte	Paisagem Incompleta: projeto de uma nova paisagem	Coletiva
2011	São Paulo	Aspectos da Pintura na Coleção Theon Spanudis	Coletiva
2012	São Paulo	Modernismos no Brasil	Coletiva
2013	São Paulo	30 X Bienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª edição	Coletiva
2018	São Paulo	Mínimo, múltiplo, comum	Coletiva
2018	São Paulo	O visionário Theon Spanudis e seu grupo de artistas	Coletiva