

A coleção de arte de Béatrix Reynal nos anos 1930 e 1940: dos usos à memória

Caroline Aparecida Guebert¹

 0000-0001-6350-7595

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11699

Resumo

A coleção de arte de Marcelle Jaulent (1892-1990), vulgo Béatrix Reynal, teve papel central no seu salão literário no Rio de Janeiro (1935-1945), depois integrou em parte o acervo do MASP em São Paulo. A partir da relação intrínseca dos artefatos culturais entre si e com a trajetória da colecionadora, problematiza-se o princípio da “similaridade entre poesia e pintura” que marcou os usos sociais e políticos e a dimensão da memória dessa coleção, cujos processos de formação à dissolução são aqui pensados historicamente, inclusive na sua dimensão de um espaço de circulação e apreciação da “arte moderna”.

Palavras-chave: Coleção. Béatrix Reynal. Arte moderna. Poesia e Pintura. Memória.

¹ Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora/bolsista do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, da Fundação Biblioteca Nacional. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelas bolsas de Doutorado e Doutorado Sanduíche.

Introdução

Este texto está vinculado a um subcapítulo da minha tese de Doutorado em História. A tese investigou a trajetória e a memória da franco-uruguaia Marcelle Jaulent (1892-1990), que, após se radicar no Brasil, adotou o pseudônimo de Béatrix Reynal. Tendo em vista as múltiplas relações sociais, culturais, afetivas e políticas estabelecidas por e em torno dessa intelectual na cidade do Rio de Janeiro², as reflexões aqui propostas dialogam, também, com o projeto de pesquisa sobre a coleção de livros e a bibliofilia de Reynal, que desenvolvo atualmente na Fundação Biblioteca Nacional. Em ambos os recortes, destaca-se a casa-salão daquela mulher, que funcionou entre meados dos anos 1930 e dos 1940, considerando os processos de formação, dissolução e os “quadros da memória” das referidas coleções no século XX.

A atuação multifacetada de Béatrix Reynal, que também foi dançarina, poeta, jornalista e militante, inscreve-a num espaço transnacional e transatlântico de circulação de pessoas, ideias e bens culturais. Apesar disto, assim como outras mulheres que protagonizaram esses processos, ela permanecia pouco estudada e praticamente desconhecida da historiografia. Filha de franceses imigrados ao Uruguai, a jovem integrou uma onda de re-imigração durante a Primeira Guerra Mundial, marcadamente de francesas viúvas de classe baixa nos países da América do Sul. Ela se estabeleceu em meados da década de 1910 na capital brasileira, onde ascendeu socialmente na década seguinte. Após se inserir num círculo boêmio de artistas e escritores, como Oswaldo Goeldi, Alvaro e Eugênia Moreira, José Maria dos Reis Junior, entre outros, ela se casou com este último (em 1927)³. Ele era formado em pintura pela *Escola Nacional de Belas Artes*. O grupo frequentou, primeiramente, a casa do casal na Tijuca e acompanhou a sua mudança, nos anos 1930, para Ipanema, registrando em seus textos testemunhos acerca da expansão do salão e da coleção de objetos: “Sob a estante, vasos de Sèvres e uma pequena estátua de Brecheret. No alto, quadros de Laurencin, Utrillo e Reis Junior [...] na parede, quadros de Harpignies e Renoir”⁴.

Béatrix Reynal passava os dias no meio de “quadros que os museus invejarão, livros que as bibliotecas invejarão [...] [e] vitrais, que contam histórias da infância [dela] no país de Mireille e da Arlesienne”⁵. Neste trecho, Alvaro Moreira fez alusão aos textos de Frédéric Mistral e de Alphonse

² GUEBERT, Caroline. *Bandeira da França no sol do Brasil: trajetória e memória de Béatrix Reynal (1910-1960)*. Tese (História) – UFSC, Florianópolis, 2023.

³ Reis JUNIOR, José. Goeldi. *Civilização Brasileira*: Rio de Janeiro, 1966, p. 20.

⁴ A. N. De Monet a Chagall. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1936, p. 29.

⁵ Moreira, Álvaro. *As Amargas não... Lembranças*. Rio de Janeiro: ABL, 2007, p. 246.

Daudet, respectivamente de 1859 e de 1869, escritores e lexicólogos franceses que eram (re)conhecidos representantes da literatura e da linguagem “provençais”.

O processo de formação da coleção de arte de Béatrix Reynal relaciona-se, em diversas escalas, com patrimônios de saberes e práticas classificatórias, tanto do continente e país de origem, quanto, sobremaneira, do país de destino, para cujo público se voltou a sua atuação, de modo que a própria coleção ajudou a construí-las, por meio de transferências culturais. Atente-se que a busca por ser “moderna” perpassou o ato de colecionar e implicou lidar com possibilidades e incertezas de uma categoria que estava em construção, “notadamente para as mulheres, cuja posição [...] era profundamente instável e negociada”⁶. Os objetos colecionados integraram um “sistema”⁷, ora como ícones artísticos, ora como signos culturais de um circuito arte-cultura⁸. A própria Béatrix costumava privilegiar em suas entrevistas as pinturas impressionistas que ela junto ao marido trouxe da França ao Brasil e que eram apreciadas – desde ao menos os escritos de Baudelaire – como arte moderna do fim do século XIX. Além do valor material, tais pinturas foram usadas simbolicamente para exprimir afinidades entre tomadas de posição de Reis Junior no campo artístico (crítico à academia e aos limites das vanguardas modernistas), com a obra poética de Béatrix.

UT PICTURA POESIS: a coleção de arte moderna de Reynal e Reis Junior

As práticas de colecionar artefatos culturais que eram realocados em sistemas de troca faziam da coleção algo regrado pela acumulação, pautada num individualismo possessivo, a partir do qual cada indivíduo e coletividade se cercam da propriedade e reunião de um “mundo” material, que é a um só tempo a demarcação de um domínio subjetivo, isto é, que incluem hierarquias de valor e exclusão, governadas por regras. As coleções são marcadas, também, pela “ideia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memória, experiências) [...]”. Colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade”.⁹

Além da publicização da coleção de Béatrix Reynal na imprensa, realizada por iniciativa dela própria e dos pares que frequentavam o salão, é possível demarcar uma economia de trocas e transferências culturais. Do ponto de vista do campo artístico, uma questão relevante foi a “Querela do Realismo”, de 1936 em diante: debate central e acalorado entre artistas, vinculados às mais diversas

⁶ SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: EDUPS, 2022, p. 147.

⁷ BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁸ CLIFFORD, James. *Colecionando Arte e Cultura*. Revista do IPHAN, n. 23, 1994, p. 74.

⁹ Ibidem, p. 70-71.

correntes e grupos, tanto na Europa, quanto na América. Em 1936, a *Casa da Cultura de Paris* organizou eventos de discussão sobre as relações entre arte, realidade contemporânea e política, ou melhor, as possibilidades de transformação da sociedade pela arte, que foram publicados e traduzidos. Contra o “estetismo”, os participantes propunham uma arte decididamente pública, mais acessível e que fugisse da especulação interpretativa. Retomavam-se os conflitos do *Congresso pela Defesa da Cultura* (1935), no qual porta-vozes de algumas vanguardas e os autodenominados “artistas de esquerda”, disputavam “Para onde vai a pintura”. A *Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários*, defendeu figuras de dimensões visíveis a grande distância, como fazia o muralismo: “para poder opor-se ao ‘individualismo’, ao ‘idealismo burguês’, à ‘arte purista para exposições’, o pintor deveria ‘ir para a rua, ser realista, monumental’, ‘em pontos estratégicos [...] acessíveis às massas’”¹⁰. Em 1935, a conferência de Aníbal Machado no *Clube de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, em função da *I Exposição Coletiva de Arte Social* também defendeu um novo estado da arte no Brasil, com menor distância entre o povo e os artistas, refletindo a “cultura revolucionária” e a “consciência política”. Quando diversos grupos reclamavam para si o papel da arte na “libertação política e cultural do povo”. Na vida cotidiana do popular, distanciando-se do “colorido luminoso, mas vazio de conteúdo humano e revolucionário”, segundo essa visão, as obras que supostamente exibiam um bem-estar “falso”, eram privilégio de uma parcela mínima da sociedade¹¹.

Era preciso, portanto, justificar e legitimar uma coleção de arte que caminhou no sentido diverso dessas tendências. A “querela do realismo” foi em parte transmitida, via Diários Associados, pelos próprios Reis Junior e Reynal. Para Reis Junior, nenhuma pintura seria de qualidade e nem moderna se não fosse lírica. E este conflito, que foi constitutivo de mecanismos de pertencimento e legitimidade, abarcou o legado do impressionismo e os diferentes modos de ativação do princípio greco-romano clássico de *Ut Pictura Poesis* (similaridade entre poesia e pintura). Com o modernismo e o advento das vanguardas, as relações entre ambas se estreitaram, renovando as experiências poéticas-pictóricas dos períodos anteriores, como, por exemplo, “na tentativa de fusão da expressão literária com a plástica nos caligramas de G – Apollinaire”¹². As críticas e os estudos de arte feitos por Reis Junior e a coleção de Béatrix Reynal que ele ajudou a formar guardam indícios disso nas relações do casal e de cada um com a coleção. As pinturas, sobretudo francesas, datadas do final do século XIX e início do XX, a maioria delas

¹⁰ FABRIS, Anna. Portinari e a Arte Social. *Estudos Ibero-Americanos*, n. 2, 2005, p. 80-81.

¹¹ *Ibidem*, p. 82.

¹² ESCARDUÇA, Carla. UT PICTURA POESIS. In: *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009, p. 1.

impressionistas e pós-impressionistas foram bem recebidas, e tiveram valor agregado porque as instituições brasileiras ainda não se voltavam especificamente para obras modernas¹³.

O interesse da colecionadora recaiu em torno de pintores/as “instintivos/as” e da “pintura que desperta poesia”, atualizando ideias de pensadores como Horácio e Plutarco, que haviam sido de grande importância para humanistas europeus. Desse modo, a concepção de pintura e até mesmo a de arte moderna sustentada pela coleção de Reynal também estabeleceu afinidades com o tipo de poesia levada a cabo por ela: uma poesia subjetiva e imagética das paisagens e personagens da Provença. Para além do gênero poético, o lirismo embasou a identidade do seu projeto: no trabalho simbólico, tudo se passa como se a coleção fosse uma extensão do espírito. “Uma poetisa lírica: Béatrix Reynal é um temperamento lírico [...] tudo compreende no sentido lírico do mundo. Ali está porque para ela tudo se há de resolver num acto de poesia”¹⁴. Há funções complementares aí, que convertem a coleção num *locus* da identidade narrativa e poética de Béatrix e que concepção de pintura na qual ela investe faz empréstimos do legado da poesia lírica. Diversos comentaristas ressaltaram isso:

[...] nas profundidades obscuras e insondáveis formam-se, em segredo, lentamente, bolhas que vêm arrebentar-se na superfície onde são reveladas [...]. em alguns a ideia surja ao mesmo tempo sonora e musicada [...]. Do fundo do seu coração ardente de Provençal, subiram até o ouvido do seu entendimento ritmos completos [...]. Contentou-se de transcrevê-los como lhe apareciam¹⁵.

Reconstruiu carinhosamente nos trópicos o ambiente dos pitorescos ‘mas’ da poética Provence, região onde viveu sua meninice. No meio do mobiliário típico [...] espalhou telas dos mais reputados artistas. Nesse ambiente, verdadeiro poema que se deve à sensibilidade de Béatrix, se pode acompanhar, fazer estudo, com exemplos magníficos, da evolução da pintura desde o advento do impressionismo até hoje.¹⁶

Esse tipo de coleção, na França, estava a cabo do *Musée de Grenoble* ou das galerias. A partir de 1921, o *Musée du Luxembourg*, sobretudo, acolheu a arte contemporânea. A inauguração do *Musée National d’Art Moderne* (MNAM) ocorreu somente em 1947, devido à conjuntura da Segunda Guerra Mundial e do Regime de Vichy. A coleção de Reynal foi objeto de grandes reportagens, a partir de 1936, repletas de fotografias e listas, que a retratam como uma contribuição à cultura brasileira, operando negociações com o nacionalismo e a censura do Estado Novo (1937-1945). Em 1941, percebe-se uma retórica que indica um lugar já conhecidos do público como ícones modernos de arte-cultura, ancorado, nos seguintes

¹³ SIQUEIRA, Marina. O Nu feminino na obra de Suzanne Valadon: Nus (1919) no acervo do MASP. Dissertação (História). UNICAMP, Campinas, 2019, p. 15.

¹⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS, s.a. Béatrix Reynal, 1935, Rio de Janeiro, p. 14.

¹⁵ LIGER-BELAIR. Béatrix Reynal e Tendresses Mortes, s. n., Rio de Janeiro, 1938, p. 1.

¹⁶ A. N. De Monet a Chagall, Opus Citatum, p. 29.

pintores colecionados: Paul Cézanne; Claude Monet; Raymond Renefer; Suzanne Valadon; Maurice Utrillo; Marc Chagall; Pierre-Auguste Renoir; Henri Martin; Henri Harpignies; Maurice de Vlaminck; Albert Marquet; Henry de Waroquier; Édouard Zier; André Lhote e Marie Laurencin.

Nota-se o predomínio de artistas franceses da geração anterior e que figurações arquetípicas da literatura costumavam ser mencionadas junto à essa iconografia (que fazia ou não alusões a elas). Reynal tinha em comum a cidade pela qual Van Gogh ficou conhecido, onde o artista produziu na sua última década de vida. O crítico Victor de Carvalho, inclusive, fez essa correlação em *O Jornal* - colocando lado a lado duas telas de Van Gogh, recém adquiridas pela *Bignou Gallery* em Nova York, e o livro de poemas de Béatrix *Tendresses Mortes* (Grasset, 1937), como artefatos correlatos uns aos outros:

*La route bordée de saules e Les nuages mouvementées. Duas telas pintadas sob o céu de Arles!... Um azul lindo, tranquilo. [...] De súbito, na minha memória, um verso começa a brincar: "Arles, chère cité!". Onde lera eu isso? Sim, a Provença de Mistral... [...] Lá estava ele, na estante, entre *Tristan et Iseut* e *Pelleas et Melisande*... "Tendresses Mortes".¹⁷*

Se a concepção de arte impressionista está por vários aspectos teóricos e pragmáticos ligada ao Simbolismo, embora haja diferenças nos aspectos técnico-poéticos, no caso aqui enfocado, não ocorreram apenas traduções da linguagem plástico-visual à escrita ou falada (e vice-versa), mas uma concepção teórica partilhada mesmo. Acerca dos aspectos subjetivos da criação (tradição na poesia lírica) que perpassavam inovações mais recentes na pintura, pode-se dizer que os artistas reunidos por Reynal representavam a "arte da vida moderna", onde sobressai a busca pela compreensão da luz como determinante da imagem, "a forma como a luz impressiona a percepção visual, empregando uma técnica que busca a recuperação da capacidade de olhar para além dos limites da convencionalidade cotidiana"¹⁸. Após encontrar na poesia lírica uma metáfora para definir a arte moderna e na arte moderna uma via de defesa da importância contemporânea da poesia lírica, frente às crescentes demandas sociais e políticas para as artes, tal postura, por parte de Reynal se transformou, fazendo com que ela atribuísse novos usos à coleção, depois de 1943, por exemplo, quando ela passa a produzir uma obra altamente engajada com o movimento *França Livre*.

¹⁷ CARVALHO, Victor. De um quadro de Van Gogh ao livro de B. Reynal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1938, s.p.

¹⁸ LUNA, Jairo. Poesia impressionista no Simbolismo brasileiro: Maranhão Sobrinho, Pedro Hilkerri e Ernani Rosas. *Texto Poético*, v. 17, 2014, p. 98.

Dos Usos

Por um lado, a questão da concretização das ideias através da forma, implicou uma nova dimensão ao conceito de realidade, perante a transformação paradigmática da descoberta do inconsciente nas teorias psicológicas. Como já foi dito, Reis Junior posicionou-se a favor da individualidade de criar (pela superação da imitação), mas não de qualquer “criação arbitrária, imaginária ou cerebral”, e sim da que resultasse de observação e “comunhão com a natureza, com a vida, fonte de emoções que, ulteriormente, quase que instintivamente o pintor transpõe, liricamente, em eloquente linguagem gráfica” – ponto de vista que ele manteve e aprofundou ao longo da carreira de historiador da arte. À obra de Oswaldo Goeldi, por exemplo, atribuiu traços “de mordaz ironia ou pungente dramaticidade que a envolvem numa atmosfera fantástica”, provenientes “da vida que essas emoções adquiriram em seu mundo poético”.¹⁹

As obras colecionadas por Reynal, com a mediação de Reis Junior, circularam para fora da sua residência no Brasil, caso de “duas exposições na década de 1940 ocorridas no Rio de Janeiro com obras de Suzanne Valadon”²⁰. A constituição da coleção se deu em meio ao processo de patrimonialização dos bens culturais nacionais e regionais no Brasil e do peso adquirido pela “literatura regionalista do Nordeste” no mercado editorial brasileiro. E essa coleção serviu de articulação de usos individuais e coletivos de uma alteridade latina, franco-brasileira e até mesmo mineira, de modo que a arquitetura, a linguagem, os livros, os móveis e a decoração, ou seja, o seu entorno extrínseco dialogava em várias escalas com repertórios como os reunidos nos acervos do *Museu de Belas Artes de Arles* (hoje *Museu Réattu*), criado em 1872 e no *Arlaten* (Museu de Etnografia da Provença) fundado em 1899, situados na cidade de Arles. A segunda instituição foi criada por iniciativa do *Félibrige*, associação fundada em 1854 por Frédéric Mistral e outros escritores, filólogos e lexicólogos românticos, para conservar e promover o arcabouço linguístico-cultural occitano provençal do sul da França, eleito como legado da antiguidade clássica a ser preservado mediante a substituição em curso do seu dialeto e costumes pelo francês normativo. Tal grupo acionou como símbolo a cruz e a estrela de sete pontas, oriundas da bandeira da Occitania (província romana) e Mistral alcançou projeção nacional e internacional (ganhador do Nobel de literatura em 1904).

No Brasil dos anos 1930, o *topos* da viagem de formação se fez importante: segundo entrevistas concedidas na imprensa, foi no continente americano que Béatrix Reynal se despertou como poeta

¹⁹ REIS JUNIOR, opus citatum, p. 32.

²⁰ SIQUEIRA, opus citatum, p. 17.

(veículo de transmissão de um inconsciente coletivo provençal milenar), devido ao sentimento do exílio e às lembranças ativadas pela desterritorialização²¹. Os esforços de reinvenção do mundo de origem ganharam novos usos e significados conforme as questões candentes do período, como: os modernismos, a criação das Associações Nacionais de Imprensa e dos Escritores (ABI e ABE) na capital brasileira e a Segunda Guerra Mundial. A coleção de Reynal incorporou toda uma literatura e iconografia engajada nas diversas facetas da *França Livre*, isto é, do amplo e diversificado movimento que se posicionou em prol da libertação da França frente à dominação nazista, por vezes, criticando, a um só tempo, o *Regime de Vichy* (1940-1944) e/ou a Ditadura Vargasista. Muitos dos signatários *Declaração em prol da Democracia*, produzida no *I Congresso de Escritores Brasileiros* (1945), trocaram dádivas com Béatrix e sua coleção. Ela recebeu em sua casa-salão tanto intelectuais cooptados pelo Estado Brasileiro e Embaixadas Aliadas, quanto perseguidos locais e exilados europeus de toda ordem, ocupando uma posição de adida cultural informal, não sem conflitos com a embaixada francesa no Rio. Admirada entre artistas e intelectuais, sob olhos suspeitos do governo provisório francês instaurado em meio à guerra, ela se tornou uma voz potente na capital brasileira, mas justo por isso fora do controle da própria França.

Além disso, estava em disputa a autenticidade reclamada por cada artista ou obra que era integrada ao conjunto que ficava exposto ao olhar. De modo geral, no caso dos países latino-americanos, isso remetia à experiência moderna dos encontros culturais da expansão colonial europeia, de modo que as formas adquiriram valor quando exportadas para as capitais europeias que as legitimavam, as internacionalizavam, mesmo que na qualidade de “populares” ou “exóticas”. Béatrix produziu uma coleção considerada moderna, porque contava com esses artefatos brasileiros somados à iconografia francesa, capaz de sintetizar, em parte, os clamores em voga. No léxico modernista, desejava-se artistas que fossem criadores (e não imitadores), dependendo de como a forma e o tema abordados seriam considerados autênticos. Uma dessas possibilidades era trazida pela ideia da conexão entre mulher e natureza, dentro da agenda de interpretação mais ampla do “primitivismo”, no que essas estilizações se aproximavam. Enquanto postura intelectual, a valorização do “outro”, dos modos de vida distintos das metrópoles – os regionais, por exemplo – embebida de certa nostalgia do natural, do pitoresco e respectivos “tipos humanos” “abarca alguns *topos* recorrentes, como a paisagem intocada, a mulher e a criança, lidos como supostamente mais próximos da natureza do que da cultura, ocupando um lugar de fantasia e projeção; por sua “pureza inata/não corrompida”, modelares da regeneração sonhada para o pós-guerra”²². Reynal não deixa de ser uma das agentes que utilizavam dessas representações, via figuras

²¹ ALMEIDA, Renato. Palestra de Béatrix Reynal. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1938, p. 3.

²² SIMIONI, opus citatum, p. 141-2.

provençais, como uma espécie de “espelho invertido da modernidade ocidental” na linguagem da coleção.

Nos portões da entrada da casa, os leões guardiões - símbolo clássico e relativamente universal de proteção e de poder - faziam alusão à bandeira e às batalhas mitológicas arlesianas. Junto ao dístico “*Moun Oustao*” (“meu lar”, em occitano), na primeira metade dos anos 1940, o lema “Da Ira do leão, a cidade será um exército e uma espada contra seus inimigos” se transformou em símbolo político dos intelectuais combatentes, a ponto de o espaço ficar conhecido como “o salão da resistência” franco-carioca. Ou seja, esses repertórios puderam ser usados como expressão da unificação nacional e da superação dos conflitos, funcionando como um recurso dinâmico.

Da Memória (pós-1945)

Na segunda metade dos anos 1940, a coleção de pinturas raras se desfez. Após a falência financeira que o atingiu, o casal passou a morar num apartamento no Leblon. Esta situação implicou que Béatrix precisasse “emprestar” o nome dos outros, já que o seu ficou “congelado” para qualquer operação (monetária). A venda da casa provençal foi anunciada e renegociada diversas vezes em promessas cartoriais, acabando com a tomada fiduciária e hipotecária dos bens imóveis e móveis, que significou o fim do salão, a fratura e a distribuição da coleção de arte. Ela teria mantido apenas alguns objetos de valor afetivo, como o seu retrato à óleo pintado por Reis Junior e parte dos livros. Este processo sensibilizou profundamente os pares.

A parte mais significativa (do ponto de vista da arte moderna e do valor de mercado) da coleção passou a fazer parte do acervo em formação do Museu de Arte Moderna (MASP), em São Paulo e da coleção privada de Assis Chateaubriand, que adquiriu as peças com a franco-brasileira e com os bancos. Apesar dos constrangimentos envolvidos nessas transações, Reynal e Reis Junior ainda permaneciam um canal para a comunicação e a negociação com a comunidade artística parisiense. A imprensa registrou a aquisição como se os artefatos tivessem sido doados, como se o episódio fosse mais um serviço prestado por ela à cultura e à coletividade, em clara reconversão simbólica da crise. As notícias ressaltaram o percurso de 12 pinturas dos artistas (anteriormente listados) no sentido Paris > Rio de Janeiro > São Paulo²³. Quando o MASP estava sendo planejado por Pietro Bardi, já havia ao menos “meia dúzia de obras adquiridas da poetisa [antes] [...] para ajudar a Resistência Francesa (entre as quais um óleo do surrealista

²³ LEME, opus citatum.

Max Ernest)”²⁴. Essa transmissão foi determinada por relações de poder, possivelmente por táticas de extorsão em meio à situação da ex-colecionadora.

O pós-1945 marca um ponto de inflexão na trajetória de Béatrix Reynal e da coleção, seguida de disputas jurídicas e memoriais. Em função disso, surgiram diversos abaixo-assinados e petições públicas entre 1946-1984, assinadas em nome dos “intelectuais brasileiros” (que chegaram à mais de 500 signatários) em prol do reconhecimento da atuação cultural de Reynal por parte das Repúblicas Brasileira e Francesa. Nesses materiais e nos textos literários a eles correlatos, a coleção de arte foi mencionada, resultando em condecorações e numa tardia pensão (em 1985).

O processo de dissolução foi constituído, portanto, por uma série de textos memorialísticos que fizeram do “Chez Béatrix” um personagem da vida cultural cosmopolita do Rio de Janeiro. Entre o rol mais amplo de autores/as na imprensa e na literatura, mencionarei aqui apenas o “grupo dentro do grupo”, isto é, os comentaristas mais leais, que a elegeram a “mais brasileira das francesas”, representante da francofilia e da “resistência” deles próprios em tempos de Estado Novo e de Guerra. São eles: Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Henrique Pongetti, Álvaro Moreira e José Geraldo Vieira. Seus textos não bastaram para garantir o lugar almejado por e para Béatrix Reynal no panteão literário ou artístico ou político brasileiro e muito menos francês, mas registram alguma tentativa disso, e, principalmente, os significados sociais e culturais que embasaram o projeto grupal e geracional de memória do qual dependeram as suas múltiplas reconversões à luz das transformações históricas, incluindo aí a paulatina perda do poder de “influência” cultural da França no país.

Em 1950, a título de exemplo, Reynal e Reis Junior figuram no romance “A Ladeira da Memória” (Saraiva), que não se trata de um livro qualquer: “foi, de longe, o romance mais lido e reeditado de José Geraldo Vieira”, com tiragem de 45 mil volumes (a maior edição de um romance brasileiro até a data) e reimpressão em 1952²⁵.

[...] [gesticulando] fazendo-nos entrar para a sala cheia de telas. Lhote, Milena, Gromaire, Vuillard. Sento-me numa poltrona Aubusson reingressando num mundo que não é a minha mansarda. Enquanto José nos serve *armagnac* em copos bojudos, ela me faz ler, imediatamente, os poemas que estavam em cima da lareira [...]. Entra o primeiro grupo amigo. Poetas, músicos, pintores, ensaístas, gente de jornal, mulheres de sociedade. [...] Chega um segundo grupo: gente de Minas. Não deve tardar, segundo diz o José, o grupo do Nordeste. Às dez chegará o embaixador. Então nos dividimos em núcleos [...]

²⁴ MORAIS, Fernando. *Chatô – o Rei do Brasil*. Cia das Letras: São Paulo, 2011, p. 408.

²⁵ AUBERT, André. Prólogo. In: VIEIRA, José. *A Ladeira da Memória*. São Paulo: Descaminhos, 2015, p. 35.

²⁶ VIEIRA, José. *A Ladeira da Memória*. São Paulo: Descaminhos, 2015, p. irreg.

Esses atos de lembrar – via escrita - exigiram condições, como a de estar situado no ponto de vista de um ou vários grupos e correntes de pensamento: nesse quadro social que constitui a evocação das lembranças, não há memória sobre a referida coleção de arte sem se “dispor de palavras da língua ou noções emprestadas da vida prática para classificar suas recordações e, de outra parte, não há quadro histórico ou coletivo que não é construído, reconstruído e conservado nas memórias individuais”.²⁷

A um só tempo em que Béatrix Reynal foi reconhecida no Brasil, sobretudo por literatos da “segunda geração modernista”, o mesmo não aconteceu posteriormente ao falecimento deles. O estudo preliminar sobre a sua coleção de arte permitiu perceber que os agentes e suportes que sustentaram uma memória grupal dela e do salão estiveram em pontos desiguais dos campos culturais, algo que se exprime nas suas relações de dádiva com a colecionadora e mesmo com os artefatos trocados. Daí a grande quantidade de escritos memoriais e a um só tempo o vazio historiográfico sobre a relevância daquele espaço de arte para aquela geração, consagrada até hoje do ponto de vista das atividades intelectuais e artísticas no Brasil do século passado. A sua parte francófila também enfrentou certas dificuldades para “durar” além do próprio grupo, a despeito de ter logrado a salvaguarda do arquivo pessoal de Béatrix na Biblioteca Nacional. Ainda serão melhor investigados esses elementos dos anos 1970 para cá.

Ao mergulhar na coleção de arte de Béatrix Reynal, destaquei três chaves de leitura: 1) o *topos* da similaridade entre pintura e poesia via lirismo que serviu de base teórica à coleção; 2) a relação entre as conjunturas e os usos do passado acionados nas rodas cariocas em torno e a partir da arte moderna (categoria em disputa). 3) os testemunhos *à posteriore* sobre a importância cultural daquela coleção como espaço transversal. O tratamento analítico partiu da perspectiva dos artefatos culturais, mas o interesse recaiu aqui menos sobre os percursos dos objetos em si e mais sobre os usos sociais e simbólicos que foram atribuídos à coleção ao longo do tempo e do espaço. Apontando para o papel articulador de Béatrix Reynal, entende-se que a sua coleção de arte - seja como objeto de estudo ou fonte histórica - fornece novas possibilidades de análise crítica sobre as condições de atuação e sobre as práticas de consagração/disputa memorial, entre outros fenômenos que foram intrínsecos e extrínsecos à coleção em si.

²⁷ LAVABRE, Marie; GENSBURGER, Sarah. Entre devoir de mémoire et abus de mémoire. In : Müller (dir.), Histoire, mémoire et épistémologie. Payot, 2005, p. 79.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. Palestra de Béatrix Reynal. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1938, p. 3.
- A. N. De Monet a Chagall. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 45, 12 set. 1936, p. 28-29.
- AUBERT, André. Prólogo. In: VIEIRA, J. **A Ladeira da Memória**. São Paulo: Descaminhos, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARVALHO, Victor. De um quadro de Van Gogh, ao livro de Béatrix Reynal. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1938, s. p.
- CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do IPHAN**, n. 23, 1994.
- ESCARDUÇA, Carla. **Ut pictura poesis**. E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/> Acesso em: 2 jun. 2021.
- FABRIS, Anna. Portinari e a Arte Social. **Estudos Ibero-Americanos**, n. 2, 2005, p. 79-103.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Béatrix Reynal. **Gazeta de Notícias**, 1935, Rio de Janeiro, p. 15.
- GUEBERT, Caroline. **Bandeira da França no sol do Brasil**: trajetória e memória de Béatrix Reynal (1910-1960). Tese – Doutorado em História – UFSC, Florianópolis, 2023.
- LAVABRE, Marie; GENSBURGER, Sarah. Entre devoir de mémoire et abus de mémoire. In: MÜLLER, Bertrand (org). **Histoire, mémoire et épistémologie**. Lausanne: Payot, 2005.
- LEME, Letícia. **Duas décadas de entusiasmo**: a recepção e circulação da obra de Marie Laurencin no Brasil (1940-1959). Dissertação (História da Arte) – Unicamp, Campinas, 2023.
- LIGER-BELAIR. **Béatrix Reynal e Tendresses Mortes**, s.n., Rio de Janeiro, 1938, p. 1-3.
- LUNA, Jairo. Poesia impressionista no Simbolismo brasileiro: Maranhão Sobrinho, Pedro Hilkerry e Ernani Rosas. **Texto Poético**, v. 17, 2014, p. 97-118.
- MORAIS, Fernando. **Chatô** – o Rei do Brasil. Cia das Letras: São Paulo, 2011.
- MOREIRA, Alvaro. **As amargas não... lembranças**. ABL: Rio de Janeiro: 2007.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1966.
- SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres Modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: EDUSP, 2022.
- SIQUEIRA, Marina. **O Nu feminino na obra de Suzanne Valadon**: Nus (1919) no acervo do MASP. Dissertação (História). UNICAMP, Campinas, 2019.
- VIEIRA, José Geraldo. **A Ladeira da Memória**. São Paulo: Descaminhos, 2015.