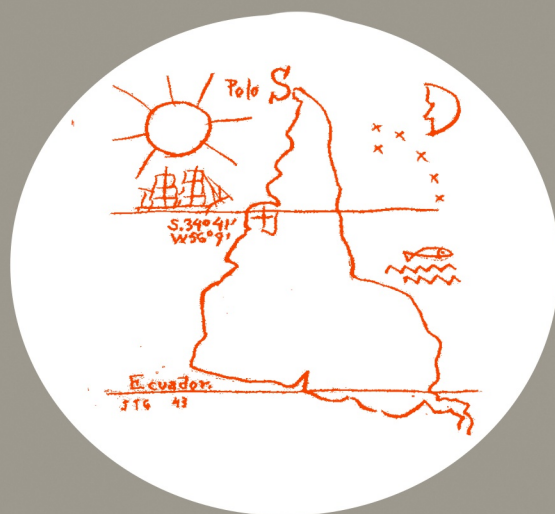


# TODAS AS ARTES

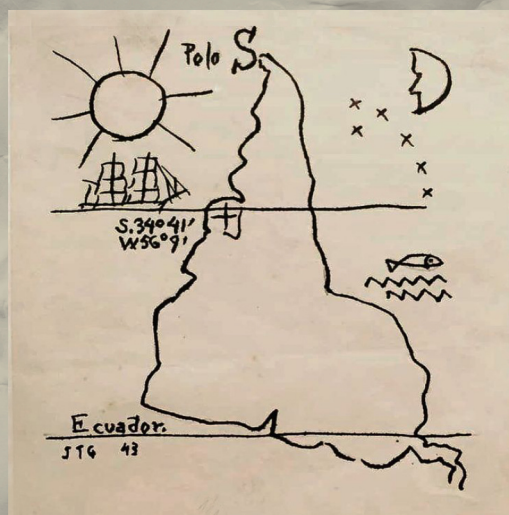
.....  
**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024  
ISSN 2184-38052  
**Volume Especial**

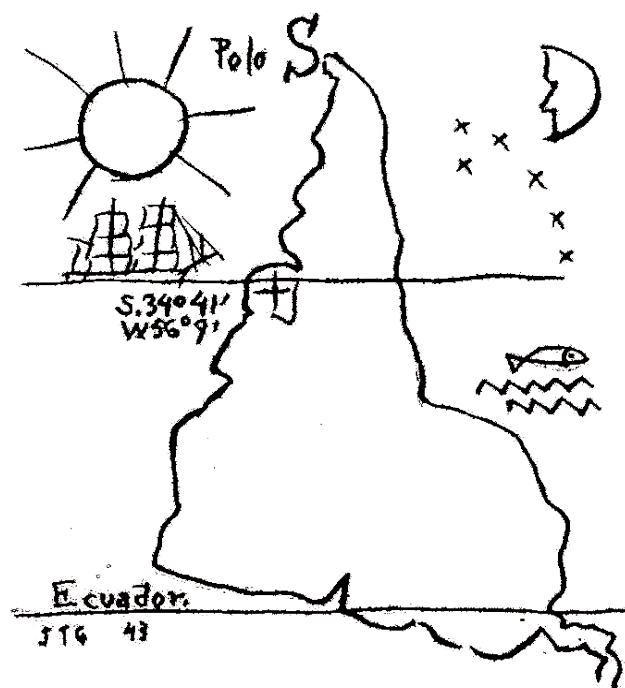
# Debates entre Sociologia e História da Arte

## **América do Sul e Brasil em perspectiva**



Organização

**Maria Lúcia Bueno**  
**Marcelo Ribeiro Vasconcelos**  
**Sabrina Parracho Sant'Anna**



# O PERCURSO DA COLEÇÃO SPANUDIS: DO MUSEU DOMÉSTICO AO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP

THE JOURNEY OF THE SPANUDIS COLLECTION: FROM THE DOMESTIC MUSEUM TO USP'S MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

LE PARCOURS DE LA COLLECTION SPANUDIS: DU MUSÉE DOMESTIQUE AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE L'USP

LA TRAYECTORIA DE LA COLECCIÓN SPANUDIS: DEL MUSEO DOMÉSTICO AL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA USP

**Maria Izabel Branco Ribeiro**

FAAP - Centro Universitário Armando Álvares Penteado, São Paulo Brasil

Resumo: O psicanalista grego, poeta e crítico de arte Theon Spanudis chegou a São Paulo em 1950. Iniciou sua coleção de arte brasileira com Casas de Itanhaém, 1948 de Alfredo Volpi. Em 1979 doou para o Museu de Arte Contemporânea da USP 453 obras de arte, assinadas por 35 artistas, entre eles: Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch e Rubem Valentim. A maior parte delas apresenta estrutura bem definida e tendência à bidimensionalidade, independente se figurativas ou abstratas. São exemplares do conceito de construtivismo formulado pelo proprietário. Em outras palavras, são obras de arte com organização formal e potencial fabulador, passíveis de apreensão intuitiva pelo observador e propiciadoras de experiências estéticas que identificava como próximas da “religiosidade sem ritos e mitos”.

Palavras-chave: Theon Spanudis, coleção de arte, arte brasileira, tendências construtivas, Museu de Arte Contemporânea-USP.

Abstract: The Greek psychoanalyst, poet and art critic Theon Spanudis arrived in São Paulo in 1950. He began his collection of Brazilian art with Casas de Itanhaém, 1948 by Alfredo Volpi. In 1979, he donated 453 works of art to the USP Museum of Contemporary Art, signed by 35 artists, including Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch and Rubem Valentim. Most of them have a well-defined structure and a tendency towards two-dimensionality, whether figurative or abstract. They are examples of the concept of constructivism formulated by the owner. In other words, they are works of art with formal organization and fabulator potential, capable of intuitive apprehension by the observer and providing aesthetic experiences that he identified as close to “religiosity without rites and myths.”

Keywords: Theon Spanudis, art collection, brazilian art, constructivism, Museu de Arte Contemporânea-USP.

Résumé: Le psychanalyste, poète et critique d'art grec Theon Spanudis est arrivé à São Paulo en 1950. Il a commencé sa collection d'art brésilien avec *Casas de Itanhaém*, 1948 de Alfredo Volpi. En 1979, il fait don au Musée d'art contemporain de l'Usp de 453 œuvres d'art, signées par 35 artistes, dont : Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch et Rubem Valentim. La plupart d'entre eux ont une structure bien définie et une tendance à la bidimensionnalité, qu'ils soient figuratifs ou abstraits. Ce sont des exemples du concept de constructivisme formulé par le propriétaire. En d'autres termes, ce sont des œuvres d'art à l'organisation formelle et avec potentiel symbolique, capables d'une appréhension intuitive par l'observateur et offrant des expériences esthétiques qu'il identifie comme proches de « la religiosité sans rites ni mythes ».

Mots-clés: Theon Spanudis, collection d'art, art brésilien, constructivisme, Museu de Arte Contemporânea-USP.

Resumen: El psicoanalista griego, poeta y crítico de arte Theon Spanudis llegó a São Paulo em 1950. Comenzó su colección de arte brasileña con *Casas de Itanhaém*, 1948 de Alfredo Volpi. En 1979 donó para el Museu de Arte Contemporânea de USP 453 obras de arte, firmadas por 35 artistas, como: Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch y Rubem Valentim. La mayoría de ellas presenta una estructura bien definida y tendencia a la bidimensionalidad, independiente si son figurativas o abstractas. Son ejemplos del concepto de constructivismo formulado por el propietario. Em otras palabras, son obras de arte con organización formal y potencial fabulador, susceptibles de aprehensión intuitiva por el observador y propiciadoras de experiencias estéticas que identificaba como próximas de la "religiosidad sin ritos y mitos".

Palabras-clave: Theon Spanudis, colección de arte, arte brasileño, tendencias constructivas, Museu de Arte Contemporânea-USP.

O psicanalista e poeta grego Theon Spanudis (Esmirna, Turquia, 1915 – São Paulo, Brasil, 1986) começou a colecionar arte brasileira poucos meses após chegar a São Paulo. O encontro com a pintura de Alfredo Volpi durante a visita à I Bienal (1951), causou-lhe profunda impressão. Resultou na compra de *Casas de Itanhaém*, 1948, gênese da coleção e provável referência para aquisições posteriores. Ao longo dos anos reuniu cerca de sete centenas de itens, entre pinturas, desenhos, gravuras, desenhos infantis, brinquedos populares e fotografias. O conjunto de 456 obras de arte, hoje "Coleção Spanudis", chegou ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1979, como doação do proprietário. As considerações a seguir tem por objetivo analisar as motivações do colecionador e a entrada das obras na instituição.

## 1. Mudanças de rota

Spanudis nasceu em Esmirna em 1915, filho do pediatra Jorge Spanudis e da tradutora Clio Boulgaris Spanudis. Durante a Guerra de Independência da Turquia em 1922, a perseguição do exército de Ataturk à população helênica levou a família à Grécia em busca de novo começo. Theon Spanudis fez os primeiros estudos na Escola Americana de Atenas e o ambiente familiar incentivava o cultivo das artes e da literatura. Cedo descobriu a força das palavras e desejou tornar-se escritor, porém o conselho paterno recomendava a escolha de carreira com maior estabilidade econômica. Conciliou razão e coração ao optar pela independência profissional do médico e carreira paralela nas letras.

Partiu para Viena em 1933 e sem muito ânimo ingressou no curso de medicina. Mediante a ascensão do nazismo e aumento da pressão política, a vida cultural da cidade perdera o antigo brilho, mas motivava o jovem estudante a ser mais assíduo aos museus e salas de concerto que aos anfiteatros de anatomia e aulas de fisiologia. Próximo à formatura, Spanudis, sem entusiasmo pela clínica e por identificar o universo psíquico aos estados da alma do poeta, tornou-se psicanalista. Durante o período de formação expunha a seus tutores, August Haichorn e Otto Fleischmann, o intento de exercer a profissão até ter recursos suficientes para dedicar-se apenas à poesia.

No segundo pós-guerra a imigração era tema frequente nos consultórios de psicanalistas de diversas cidades europeias. Como a insatisfação não era restrita aos pacientes, em agosto de 1949 a *International Psychoanalytic Association* (IPA) organizou congresso em Zurique sobre o tema. A ideia de partir para a América também ocupava o pensamento de Theon e o motivou a ir à Suíça. A partir de meados dos anos 1940, o movimento psicanalítico crescia do outro lado do Atlântico. Desde 1944, que o Grupo de Psicanálise de São Paulo tinha a seu cargo a formação de profissionais, a cargo da médica berlinense Adelheid Koch<sup>1.)</sup>, a única psicanalista didata de novos na cidade. O aumento do número de pacientes levou à necessidade da formação de psicanalistas e adequação da estrutura de ensino. Era urgente a presença de outros psicanalistas credenciados pela IPA para proceder à segunda análise didática consecutiva dos candidatos. Em 1949 Durval Marcondes, coordenador do Grupo, escreveu à associação internacional o pedido de indicação para suprir a lacuna. O convite para vir ao Brasil chegou a Spanudis em agosto daquele ano durante o congresso.

## 2. São Paulo/Bahia/São Paulo

Quase um ano mais tarde, no dia 7 de julho de 1950, Spanudis desembarcou no porto de Santos. A princípio residiu em um hotel no centro de São Paulo e dedicou-se a aprender português. Estranhava o crescimento urbano desordenado, as grandes distâncias, os automóveis em demasia, e paulatinamente descobria a cidade. Em 1951 estabeleceu moradia e consultório na r. Vieira de Carvalho, n. 192, apartamento 41. Lá instalou os quase mil títulos da biblioteca trazida da Europa e começou a aprender português. Alguns meses depois já estava fluente para lecionar, clinicar e interagir com a vizinhança.

A localização da residência facilitava a adaptação à nova vida, por oferecer atividades culturais de seu agrado. A Galeria Domus estava na mesma rua<sup>2.)</sup>, com programação de exposições de arte moderna. Lá o psicanalista teve seu primeiro contato com arte brasileira e conheceu a pintura de José Antônio da Silva. Se caminhasse mais alguns quarteirões, chegaria ao edifício dos Diários Associados na rua Sete de Abril e visitaria o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna. O irmão Sólon, também médico, chegou a São Paulo em 1953 e os pais desembarcaram dois anos mais tarde.

---

<sup>1)</sup> A berlinense Adelheid Koch formou-se em Medicina na Universidade de Berlim em 1924, tornou-se membro do Instituto de Psicanálise de Berlim em 1935. Sua vinda ao Brasil resultou de pedido feito à IPA por Dr. Durval Marcondes. Chegou a São Paulo em 1936, com o marido Ernst e as duas filhas Esther e Eleonore. Atuou como professora e analista didata. Graças às suas gestões os analistas formados em São Paulo no período foram aceitos como membros da IPA e constituiu-se o Grupo de Psicanálise de São Paulo em 1944, substituído em 1951 pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, filiada à associação internacional.

<sup>2)</sup> Localizada na r. Vieira de Carvalho, 11, andar térreo.

Spanudis passou um ano na Bahia depois de abandonar a psicanálise em 1957. Foi período de afastamento para ruptura com rotinas e recuperação da identidade. Dizia lá ter vivido plenamente dois tipos de experiências: a estética com a retomada da escrita e a erótica, por aceitar a homossexualidade. Retornou à capital paulista “inundado com versos em português”, descobrindo-se poeta. Por meio da poesia concreta de Gomringer percebeu o sentido ampliado de cada palavra. Seguiu a estrutura dos poemas concretos e ao utilizar a disposição gráfica como condutor do movimento ocular de leitura, chegou à poesia cinética e a situações formais afins com os critérios adotados na eleição da maioria das obras colecionadas (Azambuja, 1976: 68). Apesar do interesse nas relações formais entre palavra escrita e espaço circundante, não integrou o grupo paulista de poetas concretos. Criticava Waldemar Cordeiro, líder do movimento, por distorcer as propostas do poeta suíço (Azambuja: 1976: 68), porém não estendia o julgamento aos pintores vinculados a ele. Pelo contrário, reconhecia em suas obras sensibilidade e transcendência.

Segundo Spanudis, contemplar a arte envolve intuição, e a emoção estética pode propiciar o encontro com o numinoso – conceitos distantes do rigor e racionalismo dos concretistas. Ao valorizar as estruturas formais da obra e a subjetividade do observador na apreciação/vivência da arte, aproximava-se de propostas defendidas pelos artistas do grupo carioca Frente. A consonância tornou-se vínculo em 1959 ao participar com Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape da I Exposição Neoconcreta no MAM-RJ e com eles assinar o Manifesto Neoconcreto<sup>3.)</sup>.

Enquanto crítico de arte, Spanudis deixou vasto material em periódicos, catálogos de exposições e manuscritos preparatórios para conferências, cursos e possíveis publicações<sup>4.)</sup>.

Neles tecia considerações sobre a História da Arte, a produção do momento e seu entendimento das “verdades da arte”. Foi psicanalista, poeta, tradutor, crítico de arte e professor. Spanudis construiu lugar na cena cultural paulistana entre 1950 e o falecimento em 1986. Os volumes da biblioteca particular informam interesses e referências; o conteúdo dos arquivos traça o perfil pessoal; a produção crítica registra o pensamento sobre arte e a documentação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo traz o pensamento do colecionador.

### 3. Volpi

Não há registros de Spanudis ter trazido obras de arte europeias ao se mudar para São Paulo. Descobrir a arte brasileira por meio de Volpi e adquirir *Casas de Itanhaém* fizeram-no colecionador. Orgulhava-se de ser quem primeiro percebeu a qualidade do artista, precedendo em dois anos a bem-sucedida defesa do crítico inglês Herbert Read ao júri da II Bienal de São Paulo, em prol de sua premiação<sup>5.)</sup>. A afirmação merece considerações, pois Volpi não era desconhecido do público ou da crítica. Em princípios dos anos 40, Mário de Andrade clamava ser ele um pintor paulista. A primeira individual aconteceu em 1944,

---

<sup>3.)</sup> No Manifesto Neoconcreto, Ferreira Gullar afirma: “A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas”. A frase é exemplar da afinidade de Spanudis e os neoconcretistas quanto à valorização da subjetividade e da oposição aos concretistas de São Paulo.

<sup>4.)</sup> Em testamento Spanudis legou a biblioteca (4.000 volumes) e arquivo (2.450 documentos) para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a doação foi efetivada em abril de 1987.

<sup>5.)</sup> O Grande Prêmio de Pintura da II Bienal (1953) foi compartilhado por Volpi e Di Cavalcanti.

organizada pelo crítico Mário Schenberg, também autor do texto do catálogo. Andrade visitou a mostra, adquiriu Marinha, s/d.<sup>6.)</sup> e em dois artigos o descreveu como pintor de origem proletária, inquieto e ressaltou a fatura cuidadosa das obras, à maneira da pintura italiana do momento, porém realizada com timidez (Rosa, 2015: 63). Volpi não passou despercebido da comissão<sup>7.)</sup> designada pelo MAM-SP para escolher a primeira representação brasileira na XXV Bienal de Veneza, em 1950 e no ano seguinte fora selecionado para participar da I Bienal de São Paulo.

Por outro lado, Spanudis foi pioneiro ao ressaltar o novo momento do artista, decorrente da recente substituição do óleo pela têmpera. Com a mudança de material, Volpi obteve áreas cromáticas, onde a densidade do pigmento substituía as transparências da pintura a óleo. O resultado foi a predominância de formas simplificadas construídas em geometria feita à mão livre, tendendo à abstração e com referências ao mundo visível.

#### 4. O colecionador

A impossibilidade de escrever, levou Spanudis a colecionar. Considerava incompatível conciliar escrita com psicanálise em razão de “forças psíquicas” envolvidas em ambas (Azambuja: 1976), ou seja, da quantidade de energia psíquica mobilizada. Sequer anotava ideias para futuros textos, temendo ser tragado pelas palavras. Tempos depois relatou: (não escrevia) “...mas me permitia satisfações estéticas passivas: como ganhava bastante dinheiro, podia comprar belíssimos Volpis, belíssimos Silvas, era a única compensação que eu tinha. Com isso fiz uma grande coleção” (Azambuja, 1976: s/p).

Se colecionar era consolo por silenciar o poeta, escrever não o demoveu de adquirir obras de arte. Depois de 1958 o texto foi o eixo central das atividades de Spanudis e ao atuar como crítico de arte, a atuação no meio paulistano. Publicar sobre arte intensificou reflexões e a definição de conceitos, bem como ampliou a rede de sociabilidade com artistas – fatores de impulso para a coleção. Spanudis gostava da convivência com artistas e desenvolveu amizade duradoura com vários. Acompanhava por anos o trabalho de alguns. Por vezes, primeiro conhecia a obra e depois procurava o autor e amiúde comprava pinturas de amigos. Por anos passou as manhãs de sábado no ateliê de Volpi e viajava à São José do Rio Preto para visitar José Antônio da Silva. Promovia o trabalho de Arnaldo Ferrari, incentivava Waldeir Maciel e conversava longamente com Mira Schendel. Apresentou Eleonore Koch<sup>8.)</sup> a Volpi, e até o final de seus dias, manteve com ela contato cordial.

---

<sup>6.)</sup> Hoje integrada à Coleção Mário de Andrade, IEB-USP.

<sup>7.)</sup> O júri era composto por Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva e Ciro Mendes. Participaram da delegação brasileira à Bienal de Veneza de 1950: Roberto Burle Marx, Milton Dacosta, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, José Pancetti, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Victor Brecheret, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi.

<sup>8.)</sup> Eleonore Koch (Berlim, 1926 – São Paulo, 2018). Filha de Adelheid e Ernst Koch, com os pais e a irmã, passou a residir em São Paulo em 1936. Foi a única aluna de Volpi e com ele aprendeu a técnica da têmpera. Residiu e trabalhou em São Paulo, Rio de Janeiro e Londres.

Theon Spanudis era próximo de pintores, visitava ateliês, escrevia apresentações para catálogos, acompanhava percursos e divulgava obras. Construiu seu lugar na vida cultural da cidade, manteve correspondência com intelectuais, integrava eventos e estimulava aficionados a colecionarem arte. Proferia conferências e ministrava cursos de divulgação para grupos de interessados. Censurava o colecionador-investidor por deixar em segundo plano o valor estético e cultural. Também criticava o colecionador-enciclopédico - comprador de nomes, desejoso de “possuir uma obra de cada artista conhecido” - por sua superficialidade e busca de prestígio.

Definia sua atuação como a do colecionador-apaixonado, aquele “que se apaixonou pela obra de um pintor e quer possuir o máximo possível de seus quadros” (Azambuja: 1979). Selecionava pinturas de contemporâneos, seguindo critérios e procedimentos pessoais. Admirava a arte brasileira de diversas tendências, desde que atendessem às “verdades da arte”. Ou seja, a construção da superfície pictórica com o uso organizado dos elementos formais, de maneira a favorecer experiências estéticas profundas ao observador – o contato com o numinoso. Mesmo sendo colecionador-apaixonado não estava isento de vicissitudes econômicas e de precisar se desfazer de pinturas queridas. No começo dos anos 1970, a fim de garantir o futuro, vendeu obras com grande de mercado, a saber, de Volpi e José Antônio da Silva. Investiu em pequenos apartamentos e uma vez equilibradas as finanças, voltou a adquirir obras, inclusive de Volpi, de Silva e voltou os olhos para artistas da nova geração.

## 5. A forma e a manifestação da essência

Theon justificava o impacto causado por *Casas de Itanhaém*, 1948, pelo “construtivismo” de Volpi. Ou seja, “seu desenvolvimento para a bidimensionalidade: o abandono da representação, a intensidade da cor e a composição bem estruturada” (Spanudis, 1964). Via na experiência estética um caminho para compreensão do cosmos e vivências no domínio da religiosidade, mas não da religião. Por “transcendência da obra de arte” entendia a articulação de elementos formais de modo a mobilizar a alma. Independente do tema abordado, descrevia a obra de José Antonio da Silva como espelho da religiosidade cósmica, por capturar a comoção numinosa, o “magismo telúrico” presente nas manifestações da natureza.

A relação entre construção e transcendência para Spanudis é clara quando discute duas grandes ausências na coleção: Aldo Bonadei e Tarsila. Elegeu o final dos anos 1960 e início dos 1970 como período áureo da pintura de Bonadei, em razão de reduzir paisagens e naturezas a imagens planares, compostas com senso rítmico de formas e cores sensoriais, por vezes dotadas de carga metafísica. Conheceu a pintura da década de 20 de Tarsila na VII Bienal de São Paulo em 1963, quando já alcançava valores acima de suas possibilidades. Apreciava nelas o frescor e a solenidade da pintura primitiva, decorrentes da conjunção de rigor compositivo, formas planas e purismo cromático. Via Tarsila como pintora erudita à europeia, intuitiva, distante de códigos anacrônicos e com resultados de imediata comunicação com o inconsciente, superiores aos do Surrealismo. Ressaltava o pioneirismo da “religiosidade” do “construtivismo brasileiro” da artista, algo a ser teorizado sete anos mais tarde pelo *Universalismo Construtivo* do pintor Joaquim Torres-Garcia (Spanudis, 1981).

Diferenciava o “construtivismo sul-americano” por ser fabulador, impregnado de “religiosidade arcaica e mística” e diverso da racionalidade do europeu. Por fabulador compreendia potência simbólica determinada pela tensão entre cores e formas (figurativas e/ou abstratas), fruto da herança cultural da América do Sul impregnada de elementos pré-colombianos, “formas, magia e religiosidade dos afro-brasileiros e ameríndios”, somados à “profusão dançante e formal do barroco colonial” (Spanudis, 1981: s/p).

O conceito de construtivismo brasileiro formulado por Spanudis é tributário da leitura de *O Universalismo Construtivo* de Joaquim Torres-Garcia, ao atribuir à geometria o papel de sintetizar razão, matéria e espírito, garantia de comunicação plena da essência da arte nascida no âmago do artista. Segundo o *Universalismo Construtivo*, a geometria é linguagem apropriada para dar concretude aos símbolos da realidade espiritual, por ser consoante às leis do universo. Fornece as regras para revelar a verdade mesmo sob as aparências fortuitas do mundo material, isto é, desde que haja estrutura, não importa se os componentes sejam abstratos ou figurativos, o resultado estará integrado ao cosmos (Torres-Garcia, 1980: 237).

Spanudis era mais conciso ao definir construtivismo. Segundo ele, a obra construtiva é aquela com elementos visuais que são organizados, constelados e ordenados com coerência no espaço da tela para criar um organismo autônomo (Spanudis, *Construtivistas Brasileiros*, caderno 8). Conferia à cor papel coadjuvante à geometria para a estabilidade da estrutura da composição. Comparava o efeito atmosférico e lírico das marinhas à óleo de Volpi do início dos anos 1940 à densidade das formas nas paisagens pintadas com têmpera do final da década. Completava justificativa ao opor a solidez das composições de Volpi dos anos 50, à dissolução cromática e ruptura dos planos em pinturas de Samson Flexor do mesmo período (Spanudis, 1985).

Para Torres-Garcia a beleza de uma obra estruturada é consequência e não finalidade da ação ética do artista. Tal obra ultrapassa o objeto prazeroso ou decorativo, por ser superior e total, materialização de símbolos profundos da alma e onde instintos atávicos se comunicam. Traduzindo em termos junguianos, a obra é via para manifestação de arquétipos. Segundo Torres-Garcia, os significados profundos da arte provém da intuição e por ela são facilmente interpretados desde que ordenados pela geometria (Torres-Garcia, 1984:99). No manuscrito “Os requisitos básicos da vivência estética”, 1979, Spanudis chama de “vivo” o cerne da experiência estética e o qualifica como organizado, delimitado e confinado. O conceito é equivalente à boa forma da psicologia da Gestalt e ao símbolo para Jung. Para o poeta, o “vivo” é “matemática secreta”, normativa e impossível de ser explicada, analisada ou esgotada racionalmente. A discussão sobre a geometria e constituição deste construtivismo sul americano recupera duas memórias: a exposição “América Latina Geometria Sensível” organizada por Roberto Pontual em 1978, no MAM-Rio de Janeiro; e o artigo de Frederico de Moraes, “A vocação construtiva da arte latino-americana” publicado em 1997, onde cita texto assinado por Spanudis sobre a Torres-Garcia.

## 6. A coleção de Spanudis e a coleção Spanudis

Em meados da década de 1970, o tema da morte esteve presente em poemas e pensamentos do colecionador. Sem herdeiros, inquietava-se com o futuro da coleção, temia a dispersão e desejava torná-la acessível ao público. A crítica de arte Maria Eugênia Franco recomendou-lhe doação ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Spanudis rejeitou a sugestão. O assunto retornou em 1978 e foi o mote para a mostra

[38]

Construtivistas e Figurativos da Coleção Theon Spanudis, organizada por Clara Sankovski no Centro de Artes Porto Seguro. O objetivo era tornar o acervo conhecido, apresentar a qualidade das obras e assim justificar a intenção de torná-lo público.

Não agradava ao colecionador anexar as obras às instituições já existentes, sua vontade era criar uma fundação a ser mantida com o aluguel de imóveis. Sem confiança no plano, Maria Eugênia Franco insistiu na doação, Spanudis finalmente concordou. Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Contemporânea, recomendou que apresentassem proposta de doação com cláusulas para garantia da integridade do conjunto. O documento previa a criação de sala permanente para mostras temporárias de obras da coleção, a impossibilidade de exclusão ou venda de qualquer uma delas e a publicação de catálogo geral financiado com a venda da pintura *Geométrico*, 1954, de Volpi, previamente designada para tanto. Spanudis desejava doar o total das obras, mas restringiu a três quartos. Em março de 1974 Pfeiffer recebeu lista com 456 obras (332 pinturas, 72 desenhos, 16 gravuras, 6 objetos, 6 gravuras de cordel e 24 desenhos infantis). Parte delas foi transferida na ocasião (Spanudis, 1982). O restante seria entregue após o falecimento do proprietário, conforme indicado no “Legado Theon Spanudis”. Em 1985, o colecionador e Aracy Amaral, então diretora do MAC, concluíram alterações no “Legado” e decidiram pela transferência de toda a lista ainda em vida do colecionador.

A Coleção Spanudis, hoje no Museu de Arte Contemporânea da USP, abrange obras de trinta e cinco artistas. São brasileiros de vários quadrantes, estrangeiros aqui radicados e um brasileiro residente no exterior (Mavignier). Alguns nascidos ainda no século XIX (Francesc Domingo e Volpi) e outros na segunda metade do século XX (Aprígio, Macaparana). Há variação na quantidade de obras, as datas das obras variam de 1948 (Volpi - *Casas de Itanhaém*, José Antônio da Silva - *Transporte da Boiada*) até 1985 (Macaparana). Os artistas representados pelo maior número de obras são: Arnaldo Ferrari (90), Níobe Xando (40), Jandira Waters (40), Mira Schendel (32), Waldeir Maciel (29), José Antônio da Silva (27), Djanira Volpi (24)<sup>9)</sup>, Chen-Kong Fang (14), Alfredo Volpi (12), Fernando Odriozola (12), Eleonore Koch (7).

A maior parte da coleção atende a seu entendimento “das verdades da arte”, conceitos formulados na teoria de Torres-Garcia. O “construtivismo brasileiro” de Spanudis era polimorfo e híbrido. Polimorfo por ter caráter épico, fabulador, apolíneo, dionisíaco ou místico. Híbrido por ser herança de diferentes tradições culturais. A variedade abrangia a xilogravura do nordeste (J. Borges, José Costa Leite) e o regionalismo gaúcho de Trindade Leal. Incluía paisagens (Joãozinho, Mick Carnicelli, Yola Cintra, Marly Kathalian), combates sobrenaturais (Ernesto Meyer Filho) e a figura humana (Francesc Domingo, José Antonio da Silva, Antonio Vitor). Havia obras compostas por grafismos (Fernando Odriozola, Níobe Xandó), geometria (Tarcizo, Jandira Waters, Arnaldo Ferrari, Waldeir Maciel, Montez Magno) e vinculadas ao Concretismo (Luís Sacilotto, Almir Mavignier).

---

<sup>9)</sup> Djanira Volpi – filha adotiva de Alfredo Volpi.

Spanudis considerava a pintura de Volpi paradigma da coleção e descrevia o encontro com *Casas de Itanhaém* como epifania. Analisava a chegada do artista ao construtivismo ter acontecido de modo paulatino e intuitivo, com o objetivo de propor manifestações naturais do sagrado em imagens não destinadas ao intelecto, mas ao espírito. Identificava diferentes disposições em suas obras: aspectos diáfanos e apolíneos (*Fachada*, 1955), festivos (*Mané Gostoso*, 1953), ou com a densidade do luto (*Barco da Morte*, s/d).

Reconhecia a sutileza dos artistas no uso de recursos semelhantes para dar forma a símbolos de realidades diferentes. É o caso de suas análises de pinturas de três artistas com vocabulário semelhante: superfícies amplas, representação de objetos cotidianos em pequenas dimensões e ênfase no plano bidimensional da tela. Em Eleonore Koch, os objetos eram metáforas sensíveis da sacralização da existência. Os contornos das naturezas-mortas de Fang condensavam a transcendência do silêncio. Na pintura de Mira Schendel tais configurações resultavam de “processos ascetismo despojado, amante de espaços cósmicos e infinitos”.

Reconhecia a manifestação do numinoso sob diversas formas. Em processos intuitivos de sua cunhada Bárbara Spanoudis ao pintar ritmos vegetais em relevo. Nos vínculos profundos estabelecidos por Rubem Valentim com o panteão afro-brasileiro. Nos grafismos de Fernando para criar mitologias e respectivo repertório simbólico e de Niobe Xandó ao construir situações dramáticas em atmosfera sublunar. Segundo Spanudis as pequenas manchas de cor presentes na pintura de José Antonio da Silva a partir de 1954, não eram decorativas mas sim meios gráficos com função de vibrar as superfícies e manifestar emanações da natureza. E descrevia os pontos cromáticos utilizados por Almir Mavigner como manifestação luminosa estruturante do espaço.

## 7. A coleção e o Museu

O estudo de coleções particulares só é possível com a permissão do proprietário. São várias as possibilidades de acesso e alcance às informações, todas dependentes da decisão do colecionador. As estratégias para compartilhamento incluem desde abrir portas a amigos próximos, ceder em comodato, doar para instituições ou criar fundações. Medidas intermediárias incluem: empréstimo; exposições; identificação da posse; mostras de partes ou total; livros e catálogos; documentários; fotografias; digitalizações do acervo; divulgação online. Inventários de espólios e catálogos de vendas divulgam coleções prestes a se dispersarem.

Coleção não é apenas a reunião de objetos. É definida como conjunto coeso e portador de significado, onde cada item mantém vínculos com os demais. Reúne itens com elementos em comum ou diferentes manifestações de um tema. A coleção é retrato do colecionador ou a construção de sua imagem. Do mesmo modo, o acervo do museu é seu perfil. Compartilhar é estabelecer comunicação. No caso de musealização, os acervos passam por mudanças inevitáveis, necessárias para atender novos usos, objetivos, sistemas de gestão e regime jurídico. As seleções do conteúdo acontecem por parte do colecionador (motivos afetivos, obrigações legais, preservação da intimidade, construção de imagem) ou do museu receptor (estado de conservação e problemas para manutenção, limitações de espaço e perfil institucional). A passagem da coleção de Spanudis para “Coleção Spanudis” aconteceu de modo a contemplar as demandas do colecionador, museu e universidade. Embora Spanudis não tenha realizado o propósito de transferir a coleção inteira ao museu, foi bem sucedido, pois garantiu a integridade do conjunto, o resgate das razões que o moveram e o acesso do público

As quatrocentas e cinquenta e seis obras transferidas para o museu são representativas do afã do colecionador: reunir a produção brasileira do período, de acordo com seu entender da “verdade da arte”. Como crítico de arte deixou reflexões suficientes para elucidar seus valores e motivações e amiúde recorria à obras da coleção como exemplos. Atingiu outros objetivos. Grego étnico, turco de nascimento, residente por 36 anos no Brasil, Spanudis era médico por disposição familiar, escritor por vocação pessoal e colecionador em busca de plenitude da alma. Freudiano de formação, junguiano por afinidade, via contribuições nos vários caminhos da psicanálise. Batizado cristão ortodoxo, era entusiasta do panteísmo helênico. Entre os psicanalistas era conhecido como poeta e depois de anos distante da clínica, artistas o identificavam. Desenraizado, mantinha vínculos com amigos em locais distantes. Autodidata em arte, reuniu vasto conhecimento, não teve vínculos com instituições culturais e conquistou seu lugar no ambiente artístico da cidade. Como crítico expunha conceitos bastante pessoais e suas palavras corriam risco de serem esquecidas. Entendendo o museu como instância consagratória, a entrada da coleção no museu equivale ao reconhecimento de sua qualidade. No caso de Spanudis, atesta a atividade como crítico e a memória do papel desempenhado.

Para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a chegada da Coleção foi um acréscimo de obras de qualidade indiscutível, o registro de atividades do mundo da arte paulistano durante mais de quatro décadas. A integração das obras no acervo vem motivando possibilidades curatoriais e ampliação da pesquisa de seu potencial histórico e estético. Por ter pertencido a um crítico de arte, a coleção Spanudis abre possibilidades para além das obras. É campo para investigações sobre o mundo da arte paulistano no período em questões relacionadas à divulgação, circulação e mercado de arte, prática do colecionismo, estabelecimento de redes de sociabilidade entre artista, críticos, marchands e colecionadores; circulação de ideias e informações, relações entre público e instituições museológicas, confluências da literatura com as artes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azambuja, R. S. (1976). Spanudis, 20 anos depois. Ide. *Publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, 2(3), 124-127.
- Carneiro, B. S. (2019). *Colecionismo e sociabilidade: Relações entre Theon Spanudis e Eleonore Koch* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo).
- Gullar, F. (1959). Manifesto Neoconcreto. In *1a. Exposição Neoconcreta* (catálogo). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Pires, C. (2018). Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. *ARS*, 16(34), 117-141.
- Mattar, D. A. (2014). *Volpi. A emoção da cor*. Galeria A. Dale.
- Morais, F. de. (1997). A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur*, 6, 25-39.
- Pontual, R. (1978). *Geometria sensível*. Museu de Arte Moderna.

- Ribeiro, M. I. M. R. B. (2001). *Construtivismo Fabulador: Uma proposta de análise da Coleção Spanudis* (Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo.
- Rosa, M. P. M. (2015). *O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas.
- Spanudis, T. (1957). *A pintura de José Antônio da Silva*. A.D. *Arte e Decoração*, janeiro/fevereiro.
- Spanudis, T. (1964). *Arte Moderna no Brasil*. Habitat, março/abril.
- Spanudis, T. (1981). *Arte Transcendente*. Catálogo de exposição no MAM-SP, março/abril.
- Spanudis, T. (s.d.). *Construtivistas brasileiros. Texto manuscrito, caderno n. 8, arquivo Theon Spanudis*. Instituto de Estudos Brasileiros, USP.
- Spanudis, T. (1982). *O caráter transpessoal na obra de Luiz Sacilotto* (catálogo). Cosme Velho Galeria de Arte, 23 de março a 3 de abril.
- Spanudis, T. (1965). *O desenho de Trindade Leal*. Habitat, julho/dezembro.
- Spanudis, T. (1979). *Os requisitos básicos da vivência estética* (Excertos). Texto datilografado. Arquivo Spanudis, Instituto de Estudos Brasileiros, USP.
- Spanudis, T. (1985). *Sobre nossa coleção*. Texto datilografado. Arquivo MAC-USP.
- Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo*. Alianza Editorial.
- Wilder, G. (s/d). *Características da Coleção Spanudis no Acervo do MAC-USP*. Arquivo MAC-USP.

## **Maria Izabel Branco Ribeiro.**

Graduação em Licenciatura em Educação Artística, mestrado e doutorado em História da Arte na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Trabalhou na Fundação Bienal de São Paulo, MAC-USP, MAM-SP. Professora de História da Arte na FAAP - Centro Universitário Armando Álvares Penteado. São Paulo | Rua Alagoas, 903 - Higienópolis. CEP 01242-902. Tel.: 11 36627208, Brasil. Email: mibrancoribeiro@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0728-7150.

Receção: 04-09-2024

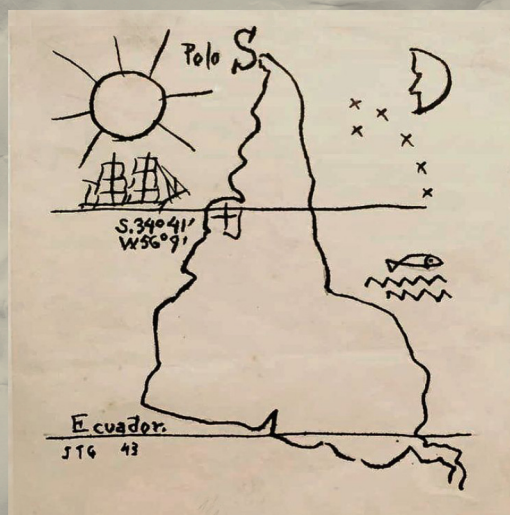
Aprovação: 20-11-2024

## **Citação:**

Ribeiro, M. I. B. (2024). O percurso da Coleção Spanudis: Do museu doméstico ao Museu de Arte Contemporânea da USP. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 32-42 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a3>

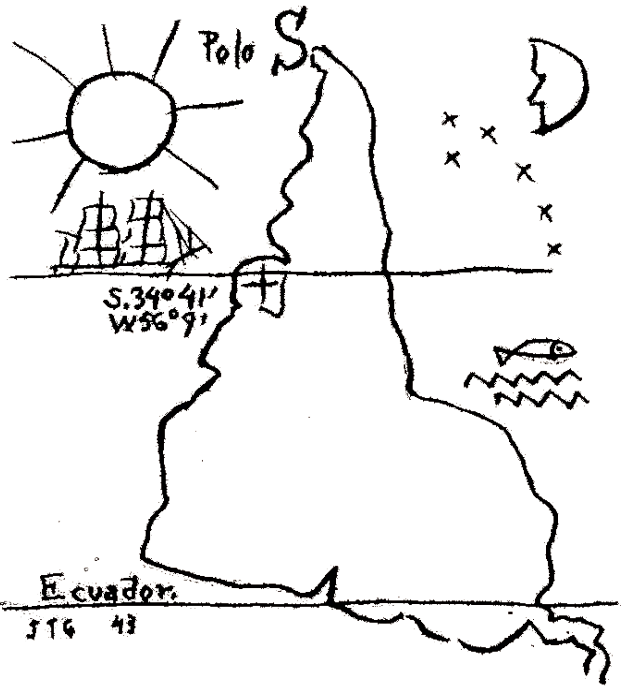
# Debates entre Sociologia e História da Arte

## **América do Sul e Brasil em perspectiva**



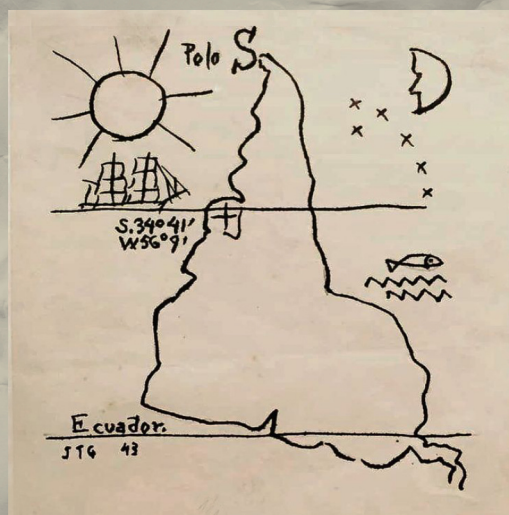
Organização

**Maria Lúcia Bueno**  
**Marcelo Ribeiro Vasconcelos**  
**Sabrina Parracho Sant'Anna**



# Debates entre Sociologia e História da Arte

## **América do Sul e Brasil em perspectiva**



Organização

**Maria Lúcia Bueno**  
**Marcelo Ribeiro Vasconcelos**  
**Sabrina Parracho Sant'Anna**