



## O denominador comum da vanguarda: o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea The Common Denominator of the Avant-garde: The Leirner Prize of Contemporary Art

Regina Teixeira de Barros

### Como citar:

TEIXEIRA DE BARROS, R. O denominador comum da vanguarda: O Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 199–214, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664009>>.

**Imagem:** Alberto Teixeira, *Pintura*, 1961, óleo sobre tela, 81,5 cm x 81,5 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/lbram/Ministério do Turismo. Rio de Janeiro. Fotografia da autora.

## O denominador comum da vanguarda: o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea\*

### The Common Denominator of the Avant-garde: The Leirner Prize of Contemporary Art

Regina Teixeira de Barros\*\*

#### Resumo

Este artigo examina as obras laureadas pelo Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, distribuído anualmente entre 1958 e 1962 pela Galeria de Arte das Folhas, sediada em São Paulo. Financiados pelo industrial Isai Leirner, os prêmios contemplavam as quatro categorias tradicionais da arte (pintura, escultura, desenho e gravura) e tinham caráter aquisitivo. Grande parte do conjunto é constituída por trabalhos abstratos de vertente não geométrica, mas há também um número considerável de trabalhos figurativos de tendências as mais diversas. Dadas a importância do Prêmio – um dos mais disputados à época – e a heterogeneidade do conjunto, faz-se necessário repensar as narrativas canônicas relativas à produção artística no Brasil entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960. A julgar pelos Prêmios Leirner, a abstração lírica se desdobrava em múltiplas facetas, os artistas figurativos continuavam sendo reconhecidos, enquanto o concretismo e o neoconcretismo estavam longe de figurar na ordem do dia.

#### Palavras-chave

Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Galeria de Arte das Folhas. Arte no Segundo Pós-Guerra. Arte Abstrata. Arte Figurativa.

#### Abstract

This article examines the works that won the Prêmio Leirner de Arte Contemporânea (Leirner Prize for Contemporary Art), awarded annually between 1958 and 1962 by the Galeria de Arte das Folhas (Folhas Art Gallery), based in São Paulo, Brazil. Funded by industrialist Isai Leirner, the acquisition awards covered the four traditional categories of art – painting, sculpture, drawing, and engraving. Many laureates were non-geometric abstract works, but figurative pieces of diverse trends also represented a significant number. Given the importance of the prize – one of the most competitive at the time – and the heterogeneity of the set of works, we must rethink canonical narratives about artistic production in Brazil between the late 1950s and early 1960s. To judge from the Leirner awards, lyrical abstraction unfolded in multiple facets and figurative artists continued to be recognized, while Concrete and Neoconcrete art were far from being the dominant modes.

#### Keywords

Leirner Prize for Contemporary Art. Folhas Art Gallery. Post-War Art. Abstract Art. Figurative Art.

As narrativas tradicionais sobre a arte tendem a percorrer uma sequência linear de tendências, muitas vezes por motivos didáticos. No que tange à história da arte no Brasil, no período compreendido entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, a ênfase recai sobre o concretismo, o neoconcretismo e a abstração lírica (ou informal), nessa ordem. Leituras evolucionistas calcadas em textos de época reiteram que o concretismo seria uma primeira etapa de atualização da arte brasileira no segundo pós-guerra, cujo desenvolvimento culminaria no neoconcretismo, que por sua vez seria superado pela a abstração lírica. O concretismo, notadamente o paulista, corresponderia a uma importação acrítica de uma linguagem internacional inflexível, enquanto o neoconcretismo – criativo e nacional – simbolizaria o apogeu da abstração geométrica entre nós (Couto, 2004). Os artistas informais, nessa visão simplista, estariam passivamente impregnados por uma ideologia norte-americana, que seria suplantada, em meados da década de 1960, por uma figuração pop com sabor engajado. Entretanto, um olhar mais detido sobre os trabalhos laureados em São Paulo entre 1958 e 1962 por um dos mais cobiçados concursos do período (Morais, 1991: 31) – o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea (PLAC) – pode nos dar importantes indícios sobre a produção considerada de primeira linha à época, desafiando os postulados estabelecidos pela historiografia canônica da arte. O acesso à hemeroteca do Arquivo Felícia Leirner<sup>1</sup>, atualmente sob a guarda do Museu Judaico de São Paulo, aliado às informações compiladas a partir de catálogos e folders publicados pelos organizadores do PLAC nos permitem recuperar tendências e debates que certamente não foram computados pela historiografia que nos chega até hoje.

### **Origens do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea**

Em maio de 1957 os principais jornais paulistanos publicaram a lista de artistas brasileiros escolhidos para participar da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), que ocorreria de setembro a dezembro daquele ano. Para a surpresa dos postulantes, dos cerca de 1.100 trabalhos apresentados ao júri de seleção apenas 180 foram aprovados. Diversos artistas recusados – ou parcialmente recusados – foram aos jornais protestar, alegando que o júri – composto por Arnaldo Ferrari, Flávio de Aquino, José Geraldo Vieira, Lívio Abramo e Lourival Gomes Machado – havia sido demasiado rigoroso ao eliminar inclusive artistas com carreiras estabelecidas, tais como Aldo Bonadei, Bruno Giorgi, Carybé, Flávio de Carvalho, Marina Caram, Moussia Pinto Alves, Oswald de Andrade Filho e Waldemar Cordeiro, entre outros. Em assembleia convocada pela União dos Artistas Plásticos para avaliar as medidas a serem tomadas, Flávio de Carvalho sugeriu a organização de um Salão dos Recusados, ideia que nos dias seguintes ganhou corpo.

Ao mesmo tempo, Isaí Leirner – industrial e colecionador de arte moderna que ocupava então o cargo de diretor-tesoureiro do MAM SP – solidarizou-se com os artistas e demitiu-se do museu. Não concordava com a severidade do júri, acusado pelos descontentes de privilegiar as linguagens abstratas em detrimento das figurativas<sup>2</sup>. Isaí encampou a proposta de Flávio de Carvalho e, com ajuda de José Geraldo Vieira – que também pedira afastamento do museu alegando que havia sido eleito para compor o júri da IV Bienal por voto dos artistas –, organizou uma exposição com trabalhos de Aldo Bonadei, Bella Karawaewa, Caetano Fraccaroli, Darcy Penteado, Felícia Leirner, Jacques Douchez, José Antônio da Silva, Mauro Francini, Moussia Pinto Alves, Odetto Guersoni e Samson Flexor, além de Flávio de Carvalho. A inauguração de *Doze artistas de São Paulo* ocorreu na sede do jornal *Folha da Manhã*, à rua Barão de Limeira, na região central da cidade, em setembro de 1957, três dias antes da abertura da quarta edição da Bienal de São Paulo. Ao contrário do que se pode imaginar, metade desses artistas apresentou obras não figurativas no saguão do Grupo Folhas. As pinturas de Flexor, por exemplo, eram da série *Vai e vem diagonal*, a mesma das duas obras exibidas na IV Bienal. Os trabalhos de Douchez,

FracCAROLI, FrancINI, Guersoni e Karawaewa eram igualmente abstratos, de vertente construtiva<sup>3</sup>. Talvez esse fato (inesperado) já fosse um indício do que estava por vir.

Durante um mês, os visitantes puderam percorrer o saguão de entrada do Grupo Folhas, e o grande êxito da mostra acabou por impulsionar a criação da Galeria de Arte das Folhas (GAF), oficialmente aberta em março de 1958 com uma retrospectiva da obra gráfica de Lasar Segall.

Comandada por Isai Leirner<sup>4</sup> – ocupando o cargo de Assessor social – e por José Geraldo Vieira<sup>5</sup> – Assessor artístico –, e o apoio do jornal *Folha de São Paulo*, a GAF configurou-se como um espaço alternativo na cidade. Tratava-se de uma iniciativa sem fins lucrativos, cuja meta era fomentar a produção e a difusão da arte moderna em território nacional. O espaço funcionava ora como uma *Kunsthalle* – promovendo exposições de artistas convidados sem constituir acervo próprio –, ora como um salão, com inscrição de artistas, organização de júri de seleção e premiações anuais. Os prêmios, denominados Prêmio Leirner de Arte Contemporânea (PLAC), eram concedidos aos primeiro e segundo colocados nas tradicionais categorias de pintura, escultura, desenho e gravura. Estavam aptos a concorrer artistas brasileiros e estrangeiros radicados no país no mínimo dois anos antes, desde que houvessem exposto na GAF ao longo do ano em questão<sup>6</sup>. Aproximadamente a cada doze meses, realizava-se uma grande mostra coletiva para eleger os premiados do ano. As obras agraciadas seriam oportunamente doadas a museus brasileiros. Críticos de diferentes gerações e entusiastas de diferentes tendências, como Antonio Bento e Lourival Gomes Machado (abstração lírica), Marc Berkowitz e Mário Pedrosa (abstração geométrica), e os veteranos Geraldo Ferraz e Sérgio Milliet (preferencialmente arte figurativa), entre outros, escreveram para os catálogos, endossando as atividades ali realizadas. Diversos desses colaboradores, além de escreverem regularmente em jornais, integraram em algum momento o Conselho ou os júris da GAF, assim como artistas reconhecidos, do quilate de Alfredo Volpi, Lívio Abramo, Maria Martins e Tarsila do Amaral. O envolvimento de personagens proeminentes no circuito cultural brasileiro em várias instâncias da GAF é um importante indicador da respeitabilidade creditada às atividades levadas a cabo naquele local.

Do ponto de vista dos artistas, expor na GAF representava ora a confirmação de reconhecimento pelo sistema da arte, ora a possibilidade de entrada no mesmo. Além da inclusão, em catálogo, de uma apresentação (assinada), uma minibiografia e uma imagem (em preto e branco) de um trabalho exposto, havia a certeza de farta divulgação da abertura da exposição nos jornais do Grupo Folhas<sup>7</sup>, bem como de notícias e críticas regularmente publicadas por José Geraldo Vieira, responsável pela seção de artes plásticas do Grupo. Além disso, os valores dos prêmios eram bastante generosos, equivalentes, grosso modo, aos montantes oferecidos pelo Salão Paulista de Arte Moderna (Barros, 2020: 112-117). Ademais, presumiam que a doação dos trabalhos premiados a museus brasileiros – conforme rezava o regulamento – garantiria a permanência de seus nomes para todo o sempre no panteão das artes.

Entre março de 1958 e novembro de 1962 – quando a GAF encerrou as atividades devido ao falecimento de Isai Leirner –, foram realizadas 65 *vernissages*, dos quais 49 dedicados a mostras de artistas concorrentes ao PLAC. A cada abertura, três a seis candidatos triados pelo júri exibiam seus trabalhos em exposições individuais simultâneas. No total participaram 151 artistas, muitos dos quais apresentaram as respectivas produções em mais de uma ocasião. Somadas as quatro edições do PLAC (de 1958 a 1961), foram outorgadas 40 láureas, parte das quais foi distribuída para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro; o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM BA), em Salvador; o Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte; e o Museu de Arte de São Paulo (Masp).

### As obras contempladas

Examinemos a seguir os trabalhos contemplados a cada edição do PLAC.

A exposição coletiva referente ao primeiro PLAC (1958), inaugurada em março de 1959, contou com 47 concorrentes<sup>8</sup>. Os prêmios de pintura foram designados a duas telas abstratas de vertentes antagônicas: um trabalho informal de Manabu Mabe [Fig. 1] e uma pintura concreta de Maurício Nogueira Lima<sup>9</sup>. Já os trabalhos sobre papel – desenhos de Marcelo Grassmann e Fernando Odriozola, gravuras de Anna Letycia e Savério Castellano – eram figurativos e formavam um conjunto de imagens, por assim dizer, fantásticas. Sobre os animais da individual simultânea de Grassmann, Geraldo Ferraz (1958: s.p.) definiu seu desenho como uma figuração “de pesadelo”, de “símbolos arrancados de uma profundidade perdida nos grotões ancestrais do homem”; Pietro Maria Bardi (1958: s.p.) relacionou o trabalho de Odriozola a um “pirotecnicismo do espírito, de um tumulto de sentimentos, cultura, folclore, paixão”, e Marc Berkowitz (1958: s.p.) descreveu as gravuras de Anna Letycia como “criaturas” que “vivem num mundo estranho criado pela artista”. Quem comentou as gravuras de Savério Castellano foi seu professor Lívio Abramo (1958: s.p.), associando-as a “cristais, formas orgânicas, nebulosas, sóis, forças e movimentos”. Nesse ano, o júri – integrado pelos diretores da GAF Isaí Leirner, José Geraldo Vieira e Claret Costa (do Grupo Folhas), e pelos conselheiros Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Carlos Pinto Alves, Hermelindo Fiaminghi, Mário Gruber, Leopoldo Raimo, Luís Martins, Marcelo Grassmann e Mauro Francini – achou por bem não outorgar o prêmio de escultura.

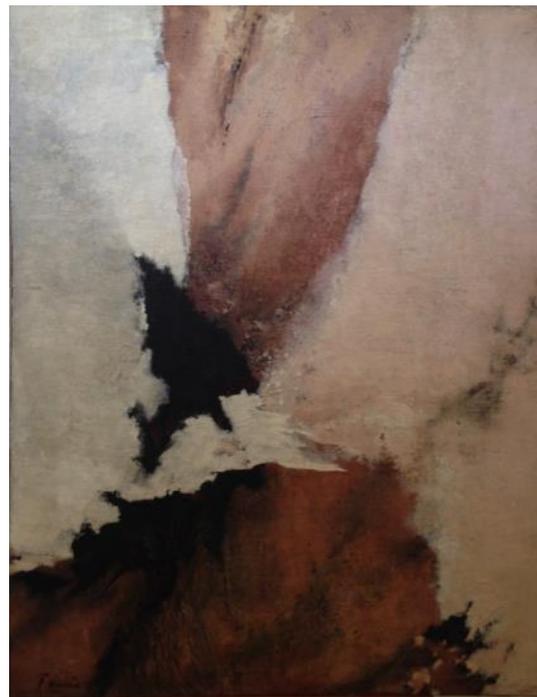


Fig. 1. Manabu Mabe, *Vitorioso*, 1958, laca sobre tela, 130 cm x 162 cm. Obra destruída. Fonte: Okano, 2013: 51.  
Fig. 2. Tomie Ohtake, *Composição abstrata*, 1958, óleo sobre tela, 96 cm x 75,5 cm, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fotografia da autora.

No ano seguinte, a coletiva inaugurada em maio de 1960 reuniu 55 candidatos e trouxe uma novidade em relação ao ano anterior: os prêmios regulamentares que eventualmente não fossem atribuídos

seriam revertidos em prêmios Aquisição, passíveis de serem concedidos a qualquer categoria. Nesse ano, o júri de premiação contou com a participação de Antonio Bento, Geraldo Ferraz, Lívio Abramo, Lourival Gomes Machado, Samson Flexor, Sérgio Milliet e Tarsila do Amaral, além de Isaí Leirner, José Geraldo Vieira e Ruy Bloem (do Grupo Folhas). Os jurados elegeram um conjunto bastante heterogêneo de obras, com preponderância de trabalhos abstratos. As telas de Sheila Brannigan, Leopoldo Raimo (respectivamente primeiro e segundo lugares em pintura) e Tomie Ohtake (aquisição) [Fig. 2] podem ser classificadas na chave da abstração informal. Em contrapartida, a pintura *Composição II*, de Domenico Lazzarini (aquisição) [Fig. 3], pode ser associada a uma abstração híbrida: por um lado, a economia de cores e a ortogonalidade dos grafismos agrupados no centro da tela indicam uma certa orientação racionalista; por outro, a linha reta traçada à mão livre e a ausência de formas geométricas bem definidas reiteram a presença do sujeito. O mesmo pode ser dito a propósito de *Apeiron*, bronze de Clélia Cotrim Alves, e do desenho de Acácio Assunção (segundo colocados nas respectivas categorias), a despeito da especificidade de cada uma dessas linguagens artísticas.



Fig. 3. Domenico Lazzarini, *Composição II*, 1959, óleo sobre tela, 54,3 cm x 62,7 cm, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fotografia da autora.

A pesquisa de diferentes texturas é o fio condutor do desenho a pastel e giz de cera de Abelardo Zaluar (primeiro colocado), bem como das gravuras de Roberto De Lamonica e Dorothy Bastos (respectivamente primeiro e segundo lugares no PLAC de 1959). Embora os três trabalhos sejam composições essencialmente abstratas, os de Zaluar e Bastos são mais expressivos, e o de De Lamonica, mais estruturado.

Nesse ano, apenas três artistas figurativos foram premiados: Braz Dias, Elisa Martins da Silveira e Bruno Giorgi. A gravura de Braz Dias (aquisição) estampa seres imaginários semelhantes a insetos, sobrevoando um solo aquoso, efeito extraído dos veios da madeira. A pintura de Elisa Martins da Silveira (aquisição), de motivos populares e cores alegres, alinha-se ao gosto pelo *naïf*, em voga no circuito paulistano desde a segunda metade da década de 1940 (D'Ambrosio, 2013: 12-18). Por fim, o bronze de Bruno Giorgi, vencedor do primeiro prêmio de escultura, resulta de um processo de estilização da figura humana: o *Músico* altivo e longilíneo é estruturado por meio de alternâncias entre formas arredondadas e angulosas, gerando volume no vazio e movimento na matéria estática.

Exatamente um ano depois, em maio de 1961, a GAF abria a coletiva do PLAC de 1960, com 59 expositores. Nesse ano, com atuação mais consolidada no sistema artístico, a GAF cuidou de convidar para o júri de premiação um número representativo de agentes no meio cultural carioca: Aloisio de Paula (diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ), José Roberto Teixeira Leite (diretor do MNBA), Marc Berkowitz (diretor do Instituto Brasil-Estados Unidos) e Quirino Campofiorito elegeram os premiados, ao lado dos paulistas Alfredo Volpi, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Marcelo Grassmann e José Geraldo Vieira. Assim como na versão anterior, as doze obras selecionadas formavam uma coleção um tanto eclética, ainda que três das quatro pinturas laureadas fossem abstrações informais. Nas *Pedras e vapores* de Yolanda Mohalyi (primeira colocada na categoria) [Fig. 4] destacavam-se “efeitos de textura e relevo”, bem como “de cromatismo infuso e de concreções reverberantes”, nas palavras de Manuel Germano – mais conhecido pelo nome de José Geraldo Vieira (1961: s.p.); a *Pintura* de Alberto Teixeira (segundo lugar) chamou a atenção de Geraldo Ferraz (1961: s.p.) pela sensibilidade colorista dos “signos, notações, objetos desligados de qualquer relação, num mundo arbitrário, em que o poético serve de principal conduto fixador da sugestão e da imagem”; e a obra de Mozart Pellá (aquisição) foi comentada por meio de um poema de Pierre C. Montouchet (1960: s.p.): “com suas cores, suas formas, suas matérias / ele refaz um mundo / ao preço de um mergulho irremediável nos / mistérios da criação artística”. Assim como as três pinturas, o desenho a nanquim de Italo Cencini (primeiro prêmio) se insere na linhagem lírica-abstrata. O artista, que pouco tempo antes abandonara a representação figurativa, buscava agora expressar-se por meio de grafismos fixados por meio de generosas pinceladas [Fig. 5].

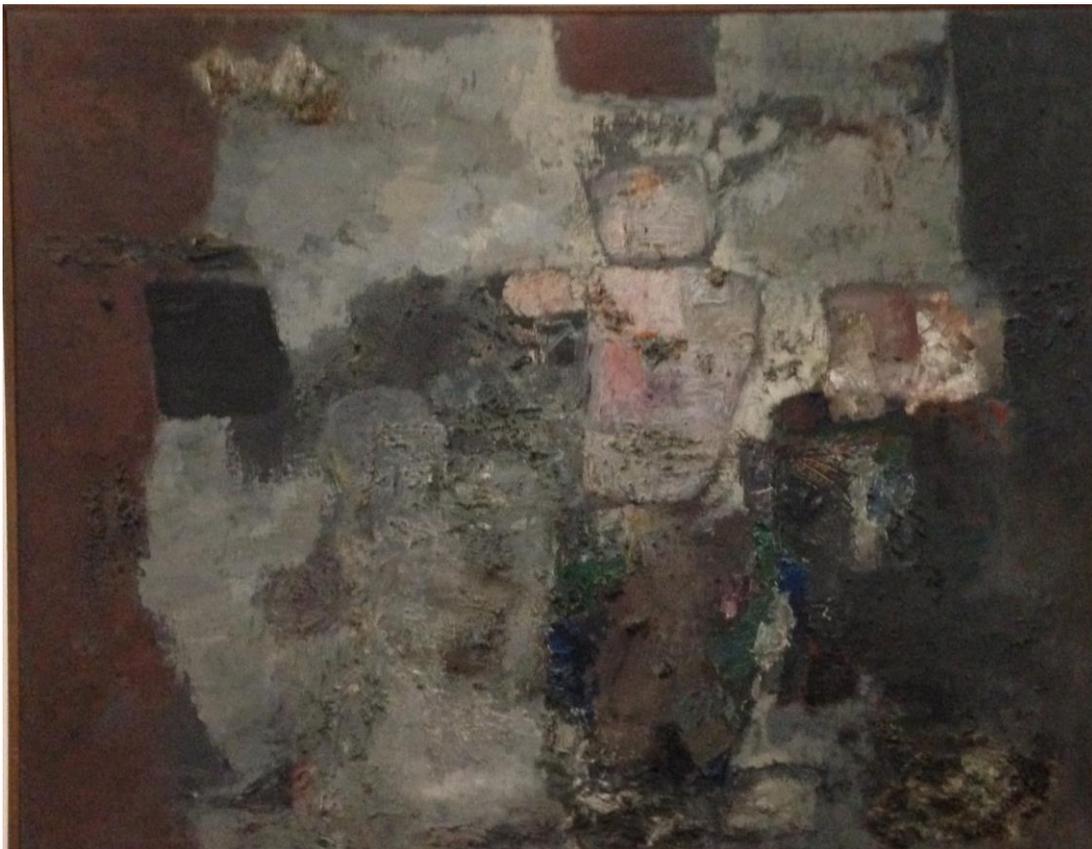


Fig. 4. Yolanda Mohalyi, *Pedras e vapores*, [1959-1960], óleo sobre tela, 91,5 cm x 144 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro. Fotografia da autora.



Fig. 5. Italo Cencini, *Sem título*, 1961, nanquim sobre papel, 50,4 cm x 70,2 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro. Fotografia da autora.

As estampas de José Lima (aquisição) e João Luís Chaves (segundo lugar de gravura) não têm em comum apenas o título *Composição abstrata*, mas também o fato de fixarem texturas diversas, originadas nas explorações de natureza técnica. Mas se o primeiro elaborou a composição com formas que contêm certa organicidade, o segundo filia-se a uma concepção mais construtiva, na qual figuras geométricas pairam sobre um plano de linhas horizontais.

Uma formulação racional também está presente da pintura de Aldo Bonadei (aquisição). Embora à primeira vista abstrato, o empilhamento de quadrados e retângulos coloridos culmina com triângulos na parte superior da tela, insinuando uma paisagem urbana. Esse é o motivo do trabalho de Odila Mestriner (segundo lugar de desenho), que fez uso de fachadas idênticas, progressivamente escalonadas, de modo a criar profundidade. Thomaz Ianelli (aquisição) também se apropriou da gramática construtiva – mas menos rigorosa que Mestriner – para explorar nuances de cor, figurando naturezas-mortas em cenas de interior. A figura humana é o mote do desenho de Rita Rosenmayer (aquisição), no qual o traço a *crayon* delimita contornos, cria volumes e formula espaços. As cenas da cultura popular brasileira fixadas por Trindade Leal (primeiro lugar de gravura) fundem a tradição da matriz de madeira proveniente da literatura de cordel e do expressionismo alemão, originando imagens que mesclam crítica social, humor e fantasia. O tratamento rústico aplicado à superfície do bronze *Sentinelas*, de Francisco Stockinger (aquisição), aliado à simplificação formal, foram os recursos utilizados pelo escultor para exprimir a dimensão existencial do homem.

Contas feitas, o PLAC de 1960 foi distribuído na mesma proporção para trabalhos abstratos e figurativos. Entre os primeiros, preponderam as tendências líricas; já entre os figurativos a variedade é

maior, com representantes das vertentes construtiva, expressiva, naturalista, além de arte popular e arte fantástica.

Na última edição do PLAC – relativo às exposições individuais realizadas entre setembro de 1961 e maio de 1962 –, o número de concorrentes foi reduzido devido às críticas recebidas pela superlotação do espaço expositivo no ano anterior (Vieira, 1962: s.p). Trinta e seis artistas concorreram ao PLAC desse ano, cuja mostra coletiva foi inaugurada em junho de 1962. O corpo de jurados foi formado por Aloisio de Paula, Lívio Abramo, Maria Martins e Sergio Milliet, pelos novos membros Mário Pedrosa e Yolanda Mohalyi, além de José Geraldo Vieira e da jovem artista Giselda Leirner, substituindo o pai, que se encontrava acamado.

Mais uma vez, o conjunto de obras reunido é formado, em sua maioria, por abstrações não geométricas. Tanto as pinturas de Arcangelo lanelli (primeiro lugar), Ismênia Coaracy (segundo) e Lily Hwa (aquisição) [Fig. 6], quanto as gravuras de Odetto Guersoni e Dorothy Bastos (primeiros colocados, *ex aequo*) e as tramas compactas de José Claudio da Silva (primeiro na categoria desenho) são abstrações informais. Das três pinturas, a de Lily Hwa é a mais fluída, enquanto a de Arcangelo lanelli é a que mais se vale de uma arquitetura de formas com contornos bem definidos.



Fig. 6. Lily Hwa, *Chamas*, 1961, óleo sobre tela, 132 cm x 60,5 cm, MAM BA, Salvador. Fonte: MAM-BA.

A imagem fixada por Odetto Guersoni deriva de uma técnica inventada pelo artista. A plastigrafia, segundo ele, consistia “em uma matriz, feita à base de gesso e na qual se trabalha enquanto está ainda úmida. Uma vez endurecida a matriz, grava-se nela, com buris, goivas etc” (Atribuídos ontem..., 1962). Assim como Guersoni, Dorothy Bastos explorou as qualidades intrínsecas do material com o qual trabalhava para elaborar um intrincado jogo de luz e sombra.

O título do nanquim *O abraço*, prêmio aquisição obtido por Maria Cecília Manuel-Gismondi, convida o observador a formular uma imagem de figuras humanas enlaçadas, enquanto o de Gisela Eichbaum (segundo lugar) exige uma mirada atenta para distinguir as vistas urbanas consolidadas com linhas tênues, de alto teor expressivo. A linha também constitui o alicerce da escultura de Domenico Calabrone (aquisição), cujas partes constituintes se assemelham a peças sucateadas. Reunidas em torno de um vergalhão arredondado, sugerem a ossatura de uma ave ou inseto pré-histórico. Entre as dez obras premiadas em 1962, apenas a litogravura *Ao luar*, de Ann Kendall (aquisição), traz uma figuração inequívoca, na qual a luz incide sobre os dois corpos envoltos pelo breu da noite.

### Considerações sobre o PLAC

A coleção de quarenta obras contempladas pelo PLAC, em sua totalidade, suscita algumas reflexões.

Não é de hoje que as tendências abstrato-geométricas do segundo pós-guerra no Brasil despertam grande interesse por parte de museus, mercado de arte e acadêmicos, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Desde a última década do século passado, temos visto retrospectivas memoráveis de artistas neoconcretos e generosas coletivas de coleções de arte concreta brasileira e latino americana<sup>10</sup>. A prevalência desse enfoque sobre a arte produzida entre a década de 1950 e início dos anos 1960 não apenas consolida uma identidade pretensamente unívoca para o período, como ofusca tendências coetâneas.

A predileção pelas abstrações – confirmada por um manual de referência como *História geral da arte no Brasil*, de Walter Zanini (1983: 653-708), publicado cerca de vinte anos após o fechamento da GAF – resiste hoje como narrativa em exposições de longa duração, em museus como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MNBA e a Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>11</sup>, instituições cujos acervos permitem – salvo eventuais lacunas – a construção cronológica de uma história da arte no Brasil, no século XX. No livro de Zanini (1983: 715-725), os artistas figurativos mereceram um número menor de páginas, mas o crítico reconhece a necessidade de aprofundamento das pesquisas sobre essa produção. Exceção feita a Aldo Bonadei e Marcelo Grassmann e aos escultores Bruno Giorgi e Francisco Stockinger, hoje artistas consagrados, boa parte dos demais são conhecidos apenas por especialistas – a exemplo de Anna Letycia, Elisa Martins da Silveira, Fernando Odriozola, Gisela Eichbaum, Odila Mestriner, Thomaz Ianelli e Trindade Leal –, mas raramente saem das reservas técnicas dos museus.

Em compêndios mais recentes, como *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*, organizado por Fabiana Werneck Barcinski (2014), não há menção alguma à abstração lírica, tampouco à persistência da produção figurativa moderna. Do capítulo sobre concretismo pula-se diretamente para o “Descobrir o corpo” dos anos 1960, apagando por completo a contribuição de artistas gráficos, pintores lírico-abstratos e artistas figurativos da narrativa sobre arte na segunda metade do século XX, entre nós. Hoje, o interesse (acadêmico ou mercadológico, nacional e internacional) sobre o período enfocado (1958-1962) recai quase exclusivamente sobre os artistas concretos e neoconcretos. Ainda que longe de despertar o mesmo entusiasmo que os concretismos paulista e carioca, recentemente a abstração

lítica começa a atrair a atenção de estudiosos (Alvarez, 2019: 25-40), (Alvarez, 2016: 76-89) e (Avelar, 2014).

Como contraponto, a localização do material institucional produzido pela GAF e a investigação levada a cabo no Arquivo Felícia Leirner, deixa patente a diversidade das práticas e tendências acolhidas pelos júris de premiação ao longo dos quatro anos de funcionamento da Galeria, sobretudo quando confrontada com as narrativas da historiografia canônica. Dentre os vencedores há inclusive uma dezena de nomes que caíram no anonimato, mas cujos trabalhos por certo merecem novas apreciações.

Isto posto, voltemos aos trabalhos propriamente ditos. A julgar pelas premiações na GAF, em 1958 o concretismo já não estava mais na pauta do dia: apenas um representante declarado desse movimento, Maurício Nogueira Lima, foi premiado, ainda que outros tenham concorrido. Além de artistas do Grupo Ruptura – tais como Anatol Wladyslaw, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kasmer Féjer, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro –, vários artistas concretos ligados ao Grupo Frente – como Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann, Lygia Clark e Rubem Ludolf – realizaram individuais simultâneas e não tiveram o mesmo êxito de Nogueira Lima. Vale lembrar que esse prêmio foi conferido no PLAC de 1958, cuja inauguração ocorreu em 24 de março de 1959, dois dias após a abertura da Exposição de Arte Neoconcreta no MAM RJ. É bastante provável que a simultaneidade dos eventos justifique a inclinação do júri a favorecer o concretismo paulista em detrimento do carioca. De toda forma, o fato de apenas uma obra – de um total de 40 prêmios – ser concreta é um importante indicativo dos derradeiros momentos de uma voga.

Mas para além desse único trabalho concebido com precisão matemática, há uma parcela significativa de obras abstratas premiadas na GAF dotadas de uma organização interna enraizada em um pensamento lógico, que deixam transparecer a mão de seu autor, em geral devido ao tratamento sensível dispensado à matéria. Nesse sentido, as pinturas de Arcangelo Ianelli e Domenico Lazzarini, as esculturas de Clélia Cotrim Alves e as gravuras de João Luís Chaves, José Lima e Roberto De Lamônica são exemplares e podem ser compreendidas na chave da “geometria sensível”, conceito elaborado por Roberto Pontual (1978) segundo o qual a forma não se coaduna a uma geometria rigorosa e a fatura explicita uma inegável sensibilidade plástica.

Não resta dúvidas que a maior parte dos trabalhos bidimensionais premiados alinhava-se à abstração lírica ou informal – vertente que se consolidaria no Brasil em 1959, com a premiação de Manabu Mabe, na V Bienal de São Paulo. Mas antes disso, o pintor de origem japonesa havia recebido o primeiro lugar de Pintura no PLAC de 1958, fato reiterado por José Geraldo Vieira em textos de apresentação em catálogos e artigos de sua autoria, enaltecendo a GAF pela antecipação em relação à Bienal. Conforme vimos, à premiação para a tela de Mabe, sucederam PLACs para pinturas informais de Sheila Brannigan, Leopoldo Raimo, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi, Alberto Teixeira, Ismênia Coaracy, Mozart Pellá e Lily Hwa. Com exceção de Pellá – cujos gestos foram registrados exclusivamente com tinta preta sobre tela – os demais pintores foram reconhecidos pelas elaboradas composições cromáticas, muitas das quais chamando a atenção da crítica de época também para os efeitos alcançados nas texturas. Contudo, ao cotejar as obras, percebemos que as afinidades residem muito mais no âmbito da palavra (nas descrições e comentários críticos) do que nas imagens propriamente ditas. Tomemos como exemplo as pinturas de Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi e Lily Hwa.

Na tela *Vitorioso* [Fig. 1], Mabe registrou gestos largos e enérgicos em tinta preta associados a traços menores, mais caligráficos, igualmente negros, sobre um fundo cuidadosamente preparado de antemão. Nele, pequenas manchas coloridas de diferentes densidades transparecem entre veladuras, conferindo grande vivacidade ao conjunto. Tomie Ohtake [Fig. 2], por sua vez, estruturou a composição por meio de formas irregulares organizadas de maneira a criar linhas de força diagonais que se entrecruzam no centro da tela. A espiral sugerida pelos diferentes tons de rosa e branco – trabalhados com texturas e sombreamentos – culmina na área negra, cuja densidade não apenas intensifica um aparente movimento centrípeto como sugere a presença de uma fenda a tragar a matéria. Já a pintura premiada de Yolanda Mohalyi [Fig. 4] apresenta áreas heterogêneas de cores neutras, de dimensões e materialidade variadas, mas arranjadas de forma a configurar uma unidade bruta e imóvel. Um paredão de topografia irregular, crivado de reentrâncias e saliências, se impõe como presença maciça e intransponível. Se na pintura de Mohalyi a expressividade do conjunto advém de uma arquitetura sólida, na de Lily Hwa [Fig. 6] a energia decorre da fluidez das cores quentes se disseminando pela superfície. As camadas de tinta diluída criam uma ilusão de profundidade, semelhante a um céu tomado pelas chamas de uma queimada, mescladas às nuvens do entardecer. Basta tomar como amostra essas quatro telas para verificar que a abstração lírica representava uma soma de poéticas individuais bastante heterogêneas entre si, constituindo um campo ainda a ser desbravado por futuras investigações.

Da mesma forma que na pintura, a exploração de sofisticadas texturas foi o fio condutor de boa parte dos desenhos e gravuras agraciados pelo PLAC: ranhuras e manchas, urdiduras e matizes de densidades variadas sinalizam o interesse pela pesquisa das possibilidades intrínsecas de materiais e técnicas, resultando em imagens assaz expressivas, sobretudo (mas não apenas) abstratas. Entre esses, os desenhos de Abelardo Zaluar, José Claudio da Silva e Italo Cencini, bem como as gravuras de Anna Letycia, Ann Kendall, Dorothy Bastos e Odetto Guersoni. Cabe lembrar que nesses anos a gravura moderna, experimental, vinha ganhando cada vez mais adeptos no Brasil. Ao analisar o ensino, a produção e a circulação da gravura na década de 1950, a pesquisadora Maria Luisa Luz Tavora (2018: 396-403) sublinha a importância dos ateliês instaurados nos novos museus de São Paulo e Rio de Janeiro para a modernização da gravura e a ampliação desse mercado<sup>12</sup>. O estímulo à experimentação e a busca de uma linguagem expressiva no âmbito da gravura refletiu diretamente no colecionismo dessa nova produção, inclusive por meio dos PLACs<sup>13</sup>.

Por fim, mas não menos importante, convém frisar que, além dos PLACs atribuídos aos artistas não figurativos, há um número significativo de trabalhos em que a figura se faz presente, sempre com características que remetem a uma visualidade moderna. A propósito do desenho de Rita Rosenmayer – o mais realista dos trabalhos premiados – Lourival Gomes Machado (1960: s.p.) advertiu: “ao defrontá-las [as formas], o peso terrível das reminiscências naturalistas poderá atraí-lo o espectador, levando-o à teimosa identificação da figura humana que, contudo, nos desenhos apenas coexiste com as formas criadas”.

Naqueles anos, um dos recursos mais frequentes para depurar o objeto de excessos realistas residia no enxugamento das formas, operação praticada amiúde pelos cubistas da Escola de Paris desde a primeira metade da década de 1910. A renúncia à perspectiva, a geometrização das formas e a concepção da tela como campo bidimensional são alguns dos artifícios que se espalharam pelo Ocidente como dispositivos para interpretar a realidade. Ajustam-se a esses princípios os trabalhos de Aldo Bonadei, Odila Mestriner e Thomaz Ianelli, além da escultura de Bruno Giorgi.

Outros artistas figurativos, como Ann Kendall, Maria Cecília Manuel-Gismondi, Gisela Eichbaum e Francisco Stockinger, identificam-se com um viés mais expressivo da arte. Conforme apontado por Barros e Mesquita (1985: 13), independente das vertentes expressionistas das vanguardas históricas – notadamente os *Fauves* e os grupos alemães A Ponte e O Cavaleiro Azul –, qualquer fazer artístico que pressupõe a primazia da expressão de emoções do artista sobre o motivo pode ser considerado expressionista. Nesse sentido, boa parte da produção figurativa que adentra o território do fantástico pode ser encaixada nessa categoria.

De toda a produção do período, essa que formula criaturas imaginárias, mistos de monstros, seres humanos, animais e plantas hoje é a menos mostrada, a menos estudada e a menos valorizada. Exceção feita para Grassmann, poucos são os artistas lembrados. Acácio Assunção, Braz Dias, Italo Cencini e Savério Castellano certamente estão entre os obliterados pela historiografia da arte. Mas se hoje essa tipologia de imagens está relegada às reservas técnicas dos museus, na virada da década de 1950 para os anos 1960, ela representou uma parcela considerável dos PLACs atribuídos: quase um quarto deles – nove dos 40, para sermos precisos – foi destinada a trabalhos que evocavam imagens oníricas. Essas escolhas estavam sendo realizadas ao mesmo tempo em que se escrevia uma história da arte moderna, como pondera a pesquisadora Ana Magalhães em relação aos prêmios das Bienais de São Paulo (2019: 26). Essas escolhas representam um viés da arte moderna cujo prestígio se esgarçou rapidamente, mas quem sabe um dia voltará à baila, tematizando exposições, provocando discussões e produzindo novos conhecimentos.

Restam ainda dois artistas a mencionar: Elisa Martins da Silveira e Trindade Leal foram classificados, à época, como artistas ingênuos – ou “virgens”, no entender de Mário Pedrosa (1996: 39-54). Entretanto, ainda que bebessem da gramática da arte *naïf* – seja no que diz respeito ao manejo técnico, seja na adoção de temáticas populares – a rigor nenhum dos dois era autodidata: Martins da Silveira foi aluna de Ivan Serpa no MAM RJ; e Trindade Leal frequentou o Instituto de Belas Artes e mais tarde o ateliê de Francisco Stockinger, em Porto Alegre.

Independente de classificações e rótulos, o conjunto de obras reunidas pelo PLAC trazia o “denominador comum da vanguarda”, como dizia José Geraldo Vieira (1962: s.p.) e, como tal, hoje pode ser considerado um importante sinalizador de caminhos para compreender a arte produzida no Brasil entre 1958 e 1962, de maneira ampla e generosa. A bem dizer, os trabalhos apresentados na exposição *Doze artistas de São Paulo*, que deu origem à GAF, já apontavam para o que estava por vir. A saber, a coexistência de múltiplas vertentes artísticas.

## Referências

ABRAMO, L. Savério Castellano. In: *Clara Heteny, Gisela Eichbaum, Savério Castellano*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, jun. 1958.

ALVAREZ, M. Calligraphic Abstraction and Postwar Brazilian Informalist Painting. In: ALVAREZ, M.; FRANCO, A. (orgs). *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. New York: Routledge, 2019.

\_\_\_\_\_. Minor Transnational Brazilian Art, *Third Text*, 30: 1-2, p. 76-89, 22 dec. 2016. Disponível em: <[https://www.academia.edu/30578369/Minor\\_Transnational\\_Brazilian\\_Art](https://www.academia.edu/30578369/Minor_Transnational_Brazilian_Art)>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ATRIBUÍDOS ontem os Prêmios Leirner da temporada 61/62. *Folha de São Paulo*, 10 jun. 1962.

AVELAR, A. C. de. *A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014.

BARROS, R. T. de. *A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962*. 2020. Tese. (Doutorado em Estética e História da Arte) – PPGEHA/USP, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-214613/>>.

BARROS, S. T. de; MESQUITA, I. Introdução. In: *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.

BARCINSKI, F. W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes: Sesc, 2014.

BARDI, P. M. Fernando Odriozola. In: *Fernando Odriozola, José Antonio da Silva, Lisa Ficker Hofmann, Moussia Pinto Alves, Raimundo de Oliveira, Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, nov. 1958.

BERKOWITZ, M. Apresentação de Anna Letycia. In: *Alúcio Carvão, Anna Letycia, Frank Schaeffer, Mario Toral, Rubem Ludolf, Sergio Camargo*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, out. 1958.

COUTO, M. de F. M. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Unicamp, 2004.

D'AMBROSIO, O. A. F. *Um mergulho no Brasil naif: a Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba 1992 a 2010*. 2013. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2068/1/Oscar%20Alejandro%20Fabian%20Dambrosio.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FERRAZ, G. Apresentação de Marcelo Grassmann. In: *Alberto Teixeira, Decio Ferreira, Marcelo Grassmann, Maria Leontina*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, ago. 1958.

\_\_\_\_\_. Apresentação de Alberto Teixeira. In: *Alberto Teixeira, Aldo Bonadei, Darcy Penteado, Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, abr. 1961.

GERMANO, M. Apresentação de Yolanda Mohalyi. In: *Alberto Teixeira, Aldo Bonadei, Darcy Penteado, Yolanda Mohalyi*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, abr. 1961.

\_\_\_\_\_. Rita Rosenmayer. In: *Diogo Serra, Luigi Zanotto, Maria Antonieta de Sousa Barros, Paulo Becker, Rita Rosenmayer*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, nov. 1960.

MAGALHÃES, A. G. Um outro acervo do MAC USP: Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963. In: MAGALHÃES, A. G. (org.). *Um outro acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, p. 26. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/354/310/1291-1>>. Acesso em: 2 dez. 2019.

MONTOUCHET, P. C. Mozart Pellá. In: *Ernestina Karman, José Antônio da Silva, Mozart Pellá, Pietro Neric, Thomaz Ianelli*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, ago. 1960.

MORAIS, F. *Felícia Leirner: a arte como missão*. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991.

OKANO, M. *Manabu Mabe*. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. In: ARANTES, Otilia (org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 39-57.

PONTUAL, R. *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978.

TAVORA, M. L. L. O campo artístico da gravura em São Paulo: ensino, produção e circulação. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: história da arte em transe. 37., 2017, Salvador. *Anais...* Salvador: CBHA, 2018, p. 396-403. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2017/anais/pdfs/Maria%20Luisa%20Luz%20Tavora.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2019.

VIEIRA, J. G. Mostra conjunta para os Prêmio Leirner. *Folha de São Paulo*, 4 jun. 1962.

ZANINI, W. (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2.

<sup>1</sup> Este artigo tem como base o segundo capítulo da tese de doutorado da autora: *A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962*. 2020. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-214613/>>.

<sup>\*\*</sup> Doutora em Estética e História da Arte. E-mail: <[reginateixeirade@gmail.com](mailto:reginateixeirade@gmail.com)>. ORCID:<<https://orcid.org/0000-0002-6373-5309>>.

<sup>1</sup> Agradeço a Adolfo Leirner pelo empréstimo do Arquivo Felícia Leirner.

<sup>2</sup> De fato, o júri de seleção priorizou os artistas abstratos (tanto geométricos quanto gestuais), mas também integraram a IV Bienal artistas figurativos como Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Anna Letycia, Bruno Giorgi, Elisa Martins da Silveira, Hilde Weber e Karl Plattner, entre outros. Mas é mais provável que Isai Leirner tenha se desligado do MAM SP por questões pessoais, uma vez que as esculturas de Felícia, sua esposa, foram igualmente rejeitadas pelo júri.

<sup>3</sup> As reproduções das obras mencionadas nesse artigo encontram-se em: (Barros, 2020).

<sup>4</sup> Nascido em Varsóvia em 1903, Isai Leirner imigrou para o Brasil em 1926, em busca de melhores condições de vida. Trabalhou como operário de máquina retilínea em uma malharia no bairro do Bom Retiro e, em pouco tempo, iniciou seu próprio negócio. A jovem esposa Felícia, que ficara na Polônia, chegou a São Paulo em 1927 e, pouco depois, outros membros da família Leirner se juntaram a eles. À medida que foram prosperando, se mudaram para endereços cada vez mais nobres e ganharam prestígio junto à elite israelita. Na segunda metade da década de 1940, Felícia passou a se interessar por arte, assim como os filhos Giselda, Nelson e Adolfo, que frequentaram os cursos oferecidos pelo recém-inaugurado Masp. Nessa época, Isai começou a comprar obras de arte, vindo a formar uma importante coleção de arte moderna. Assim, o convívio da família Leirner com o meio artístico foi se ampliando até que, em 1955, Isai foi convidado por Francisco Matarazzo Sobrinho a integrar o Conselho de administração e a diretoria do MAM SP.

<sup>5</sup> Nascido em 1897, não se sabe ao certo se nos Açores ou no Rio de Janeiro, José Geraldo Manuel Germano Correia Vieira Machado Drummond da Costa Fortuna formou-se em medicina, especializando-se em radiologia na França e na Alemanha. Montou sua clínica no Rio de Janeiro e, paralelamente, escrevia e publicava contos, poesias e romances. Em 1946 decidiu abandonar definitivamente a carreira médica para dedicar-se exclusivamente à literatura e à arte. Mudou-se para São Paulo, traduziu clássicos da literatura universal, foi responsável pela coluna de artes plásticas na *Folha de São Paulo* e contribuiu regularmente na revista *Habitat*, que dirigiu até o número 9. Faleceu em São Paulo, aos 80 anos.

<sup>6</sup> Faz-se necessário recordar que tanto Leirner quanto Vieira, autores dos estatutos da GAF e do PLAC, eram egressos dos quadros do MAM SP. Compartilhavam assim um mesmo *know-how*, calcado nas regras de funcionamento do próprio museu e de suas Bienais. Não é de se espantar, portanto, que haja diversas coincidências entre regulamentos, como por exemplo o intervalo de dois anos entre a chegada de um artista imigrante e a possibilidade de se inscrever como artista brasileiro.

<sup>7</sup> Em 1º de janeiro de 1960, os jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite* foram unificados e passaram a se chamar *Folha de São Paulo*. Nessa data, a Galeria de Arte das Folhas foi rebatizada como Galeria de Arte da Folha, no singular.

<sup>8</sup> Para a relação completa de artistas concorrentes aos PLAC, autores dos textos de apresentação e obras expostas ver: (Barros, 2020: 294-347).

<sup>9</sup> As obras premiadas de Maurício Nogueira Lima, Fernando Odriozola, Anna Letycia e Savério Castellano não foram localizadas, e os jornais de época publicaram imagens diversas referentes aos trabalhos que teriam sido premiados, de maneira que não sabemos exatamente qual o correto em cada um desses casos. Do PLAC de 1959, não foram localizadas as pinturas de Sheila Brannigan, Leopoldo Raimo (*Ocra*) e Elisa Martins da Silveira, o desenho de Acácio Assunção e a gravura de Dorothy Bastos. A pintura de Mozart Pellá, do PLAC de 1960 também tem paradeiro desconhecido. Encontram-se no Masp as obras de Abelardo Zaluar, Bruno Giorgi e Roberto De Lamonica; no MAP, os trabalhos de Clélia Cotrim Alves, Domenico Lazzarini e Tomie Ohtake; no MNBA, os prêmios recebidos por Alberto Teixeira, Aldo Bonadei, Francisco Stockinger, Italo Cencini, João Luis Chaves, José Lima, Odila Mestriner, Rita Rosenmayer, Thomaz Ianelli, Trindade Leal e Yolanda Mohalyi; no MAM BA, as obras de Ann Kendall, Domenico Calaborne, Dorothy Bastos (PLAC 1961), Gisela Eichbaum, Ismênia Coaracy, José Claudio da Silva, Lily Hwa, Maria Cecília Manuel-Gismondí e Odetto Guersoni. A pintura de Mabe foi encaminhada ao MAM BA, mas foi destruída anos depois, em acidente aéreo.

<sup>10</sup> Refiro-me às retrospectivas de artistas como Lygia Clark, por exemplo: *Fundació Antonio Tàpies*, Barcelona; *Palais des Beaux-Arts*, Bruxelas, 1998; *Galleries Contemporaines des Musées de Marseille*, 1998; *Fundação de Serralves*, Porto, 1998; *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1999; *Musée des Beaux-Arts*, Nantes, 2005; *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 2006; *Instituto Cultural Itaú*, 2012; *Museum of Modern Art*, New York, 2014; e *Guggenheim Bilbao*, 2020. São inúmeras as exposições coletivas: *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner* (MAM SP, 1998, e MAM RJ, 1999), *Geometric Abstraction: Latin American Art* (Harvard University Art Museum, 2000), *Geo-Métrías: Abstracción Geométrica latinoamericana em la Colección Cisneros* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires e Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, 2003); *Cuasi Corpus: Arte Concreto y Neoconcreto de Brasil* (Museo Rufino Tamayo, 2003); *Beyond the Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s* (Los Angeles County Museum of Art, 2003); *Diálogos: Arte Latinoamericano desde la Colección Cisneros* (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2004, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 2005); *Concreta '56: a Raiz da Forma* (MAM SP, 2006), entre muitas outras que se seguiram.

<sup>11</sup> Em 2020 a Pinacoteca do Estado abandonou o critério cronológico para a exposição de longa duração de seu acervo.

<sup>12</sup> No Masp, Poty Lazarotto e Renina Katz conduziram cursos de gravura na Escola Livre de Artes Plásticas entre 1952 e 1955; no MAM SP, Lívio Abramo formou uma geração de jovens artistas no ateliê da Escola de Artesanato, onde lecionou de 1953 a 1959. Com o encerramento da Escola em 1959, Abramo passou a dar aulas no Estúdio Gravura, em parceria com João Luís Chaves e a ex-aluna Maria Bonomi. Em 1961, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) criou a Oficina de Gravura, coordenada por Darel Valença e Marcelo Grassmann. No Rio de Janeiro, o gravador Carlos Oswald vinha renovando a gravura em metal desde a primeira década do século XX – Poty e Renina haviam passado por seu ateliê –, e seu filho, Henrique Oswald, seguia o mesmo caminho, tendo tido como

---

alunos Darel e Grassmann, entre outros. Em 1952, Oswaldo Goeldi começou a lecionar xilografia, primeiro na Escolinha de Arte do Brasil (até 1954) e depois na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1959, o MAM carioca recebeu Johnny Friedlaender como professor convidado para um curso de gravura em metal, atraindo o interesse de jovens artistas locais (Tavora, 2018: 396-403).

<sup>13</sup> Onze das quarenta obras premiadas eram gravuras, representando pouco mais de ¼ do total.

Artigo recebido em outubro de 2020. Aprovado em dezembro de 2020.